

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra hudební výchovy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Harmonie u klavíru - Funkční harmonie v akordických značkách
Harmony at the piano – Functional harmony within chord symbols

Tereza Doležalová

Vedoucí práce: MgA. Jiřina Marešová, Ph.D.

Studijní program: Specializace v pedagogice

Studijní obor: B ČJ-HV

2022

Odevzdáním této bakalářské práce na téma **Harmonie u klavíru – Funkční harmonie v akordických značkách** potvrzuji, že jsem ji vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze 3. 7. 2022

.....

Ráda bych zde poděkovala mojí vedoucí práce MgA. Jiřině Marešové, PhD. za odborné vedení a za její volný čas, jenž mi věnovala. Ráda bych pak poděkovala Nikol Samkové za pomoc s grafickou stránkou této práce a také Olesii Ochepovské a Máriovi Illěšovi za jejich odborné rady. Velký dík samozřejmě patří i mé rodině.

ABSTRAKT

Bakalářská práce se zaměřuje na osvojování harmonických vztahů. Cílí na pochopení funkčních vztahů mezi akordovými značkami, s nimiž se učitel setkává v rámci své pedagogické praxe. Teoretická část se zabývá správným zápisem jednotlivých akordových značek a zároveň podává stručný výklad o funkčnosti jednotlivých akordů v rámci dané tóniny. Praktická část si pak klade za cíl tyto teoretické znalosti ukázat na konkrétních písních, a tedy nabídnout notový materiál, jenž by byl vhodný pro výklad základních harmonických souvislostí.

KLÍČOVÁ SLOVA

Akordové značky – funkční harmonie – umělé písně – jazzová harmonie

ABSTRACT

This bachelor thesis focuses on the acquisition of harmonious relationships in music. The main aim is to understand the functional relationships between chord symbols which teachers encounter in their pedagogical practice. The theoretical part deals with the correct notation of individual chord symbols and at the same time gives a brief explanation of the functionality of individual chords within the given key. The practical part then aims to demonstrate this theoretical knowledge in specific songs and thus offer musical material that would be suitable for the interpretation of basic harmonic contexts.

KEYWORDS

Chord symbols – functional harmony – artificial songs – jazz harmony

Obsah

Úvod	9
1. Intervaly	13
2. Akordy a jejich zápis v akordických značkách.....	15
2.1 Akord a jeho výstavba.....	15
2.2 Akordické značky	15
2.2.1. Čísla	16
2.2.2. Znaménka a posuvky.....	17
2.2.3. Zkratky	17
2.2.4. Symboly	18
2.2.5. Rozdíly v psaní akordových značek.....	18
2.3. Kvintakordy a jejich zápis v akordových značkách.....	19
2.3.1. Obraty kvintakordu	19
2.4. Septakordy a jejich zápis v akordových značkách.....	20
2.4.1. Obraty septakordů	21
2.5. Tenze	21
2.5.1. Avoid notes	22
3. Funkční harmonie – vymezení pojmů.....	23
3.1. Tónina	23
3.2. Tónina versus stupnice.....	23
3.3. Stupnice.....	23
3.3.1. Durová stupnice	24
3.3.2. Mollová stupnice.....	24
3.2. Harmonické vyjádření tóniky	25
3.2.1. Tónický kvintakord	26
3.2.2. Hlavní a vedlejší kvintakordy.....	26
3.2.3. Hlavní kvintakordy a jejich funkce	26
3.2.4. Harmonická kadence	26
4. Kvintakordy a jejich funkční vztahy	28
4.1. Doškálné kvintakordy v dur	28
4.1.1. Hlavní a vedlejší kvintakordy v dur	28
4.1.2. Zastoupení hlavních funkcí vedlejšími kvintakordy.....	28
4.2. Doškálné kvintakordy v moll.....	29

4.2.1.	Kvintakordy v aiolské moll	29
4.2.2.	Kvintakordy v harmonické moll.....	30
4.2.3.	Kvintakordy v melodické moll.....	30
4.3.	<i>Míšení tónin v rámci kvintakordů</i>	30
4.4.	<i>Akordy chromatické terciové příbuznosti</i>	31
5.	Septakordy a jejich funkční vztahy	33
5.1.	<i>Septakordy v klasické harmonii</i>	33
5.2.	<i>Septakordy v jazzové harmonii</i>	34
5.2.1.	Septakordy v tónině dur	34
5.2.2.	Septakordy v tónině moll	34
5.2.2.1.	Aiolský systém.....	34
5.2.2.2.	Moll harmonický systém	35
5.2.2.3.	Kombinace aiolského a harmonického systému	35
5.2.2.4.	Moll melodický systém.....	36
5.3.	<i>Význam dominanty ve funkční harmonii</i>	36
5.3.1.	Dominantní septakord	36
5.3.1.1.	Rozvody dominantního septakordu	37
5.3.1.2.	Klamné rozvody dominantního septakordu	37
5.3.2.	Septakord na VII. stupni.....	38
5.3.3.	Alterace – zvyšování napětí	38
5.4.	<i>Dominantní jádro</i>	39
6.	Mimotonální akordy	40
6.1	<i>Mimotonální dominanty</i>	40
6.1.1.	Mimotonální dominantní jádra	41
6.2.	<i>Tritónová substitute</i>	41
6.2.1.	Tritónová substitute nahrazující mimotonální dominanty	42
6.3.	<i>Modální záměna</i>	43
6.4.	<i>Dominanty s nedominantní funkcí</i>	44
6.5.	<i>Zmenšené septakordy</i>	46
7.	Modulace	49
7.1.	<i>Vybočení v mollových tóninách do paralelní dur</i>	50
8.	Harmonické vztahy v umělých písničkách	52
8.1.	<i>Harmonické vztahy v umělých písničkách</i>	53

8.1.1.	Harmonická kadence (T, S, D).....	53
8.1.2.	Zastoupení hlavních funkcí vedlejšími kvintakordy.....	55
8.1.3.	Mollová tonalita	56
8.1.5.	Mimotonální dominanty.....	59
8.1.7.	Míšení tónin (modální záměny)	62
8.1.8.	Dominantní akordy.....	63
8.1.9.	Septakordy.....	64
8.1.10.	Dominanty s nedominantním rozvodem.....	66
8.1.11.	Zmenšené septakordy	68
8.2.	<i>Analýza vybraných písní</i>	70
8.2.1.	Don't Know Why.....	70
8.2.2.	Šaškové počmáraní.....	71
8.2.3.	Prstýnek.....	73
8.2.4.	Holubí dům.....	74
8.2.5.	Pramínek vlasů	76
	Závěr	78
	Seznam použitých informačních zdrojů	79
	Seznam příloh	81
	Přílohy	82

Úvod

Ve své bakalářské práci se zaměřuji na vnímání harmonických vztahů při hře z akordových značek, a to výhradně ve funkční harmonii. Akordové značky se využívají primárně v jazzu a nonartificiální hudbě, proto se zde budu opírat především o učebnici *Jazzová praktická harmonie*¹ od Milana Svobody, v níž se autor zabývá harmonickými vztahy v jazzových standardech. Já se je pak následně pokusím aplikovat na umělé populární písně, s nimiž se setkáváme ve zpěvnících. Harmonické vztahy však fungují obdobně i v hudbě artificiální, proto se zároveň pokusím tyto dva přístupy prolnout a vytvořit tak kompilát jazzové a klasické harmonie, ačkoli praktické příklady budu uvádět pouze ze sféry hudby nonartificiální. V první polovině své práce budu vycházet spíše z harmonie klasické, která považuje za základní harmonický prvek kvintakord.² Jazz pak vychází primárně ze zvuku septakordu.³ Pro pochopení septakordů je však nezbytné porozumět nejprve kvintakordům.

Mým cílem je sumarizovat látku na malé ploše a poskytnout tak stručný, ale zároveň odborný vhled do studia harmonie budoucím pedagogům hudební výchovy, kteří se budou v rámci své praxe setkávat velmi často s hrou z akordových značek. V první části tedy shrnu základní principy zápisu jednotlivých značek a následně se budu zabývat jejich harmonickými souvislostmi v umělých písních, které by mohly být vhodné při výuce hudební výchovy, a to jak na základních i středních školách, tak i při výuce hudební nauky či klavíru na ZUŠ. Ačkoli neočekávám, že by učitel na ZŠ vysvětloval žákům harmonické vztahy, považuji za důležité, aby je chápal on sám. Jsem přesvědčena, že pochopení harmonických souvislostí mu poskytne nadhled nad probíranou látkou a zároveň mu otevře nové možnosti ve výuce tohoto předmětu. Tato práce tedy cílí na myšlení v akordových značkách, které nám může být nápomocné v hraní jakéhokoli hudebního žánru.

Hraní z akordových značek nás vede k pochopení stavby akordu, neboť jej musíme zrealizovat sami a nemůžeme se spoléhat na přečtení jednotlivých not v notovém zápisu, jejichž výsledný souzvuk přijímáme často automaticky, aniž bychom se více zamysleli nad vzájemnými souvislostmi mezi notami. Umíme-li však akord vymyslet a zrealizovat sami,

¹ SVOBODA, Milan. *Praktická jazzová harmonie*. Netolice: Jiří Churáček - Jc-Audio, 2013.

² KOFROŇ, Jaroslav. *Učebnice harmonie*. 3. dopl. a rozš. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963. str. 33.

³ SVOBODA, Milan. *Praktická jazzová harmonie*. Netolice: Jiří Churáček - Jc-Audio, 2013. str. 24.

je pro nás pak mnohem snazší jej pohotově rozpoznat v notovém zápisu a uvědomit si jeho funkci. I na populární, folkové či lidové písni, jež bude zaznamenána ve značkách, lze tedy vysvětlovat harmonické souvislosti mezi akordy, které následně můžeme propojovat s hudbou artificiální.

Kromě toho jsou akordové značky v určitém ohledu velmi přehledné a jednoznačné. Označení basového, a zároveň ve většině případů základního, tónu velkým písmenem nám umožňuje pohotově vyčíst, na kterém stupni dané tóniny se nacházíme. Budeme-li pak hrát z akordových značek často, brzy se začneme pohotově orientovat v různých tóninách a lehce si je osvojíme. Známe-li bezpečně jejich tvar i obraty, mohou nám být nápomocny jak ve čtení not, tak i k pochopení harmonického průběhu skladby.

Dle mého názoru bývá hranice mezi sférou nonartificiální a artificiální hudby někdy nepřesná. Tyto dva světy se proti sobě spíše vymezují, ačkoli se mohou vzájemně obohacovat. Na tytéž harmonické jevy, které jsou obsaženy v umělých či lidových písních, můžeme narazit i v rámci analýzy hudebních děl významných skladatelů. Také ne každá populární píseň má harmonický průběh naprosto jednoznačný a pochopit souvislosti mezi akordy nebývá vždy úplně tak snadné, jak se může na první pohled zdát. Setkáme se v nich s využíváním septakordů na jednotlivých stupních v durových i mollových tóninách, a tím nemyslím tedy pouze dominantní septakord na V. stupni, ale i například tritónové substituce, modální záměny, dominantní akordy, které nebudou plnit dominantní funkci atd.

Dále pak považuji za nezbytné zdůraznit, že se ve své práci primárně zaměřuji na pochopení funkční harmonie prostřednictvím klavíru, nikoli na klavírní hru jako takovou. Nebudu se tedy zabývat stylizací doprovodů, ani nastudováním jednotlivých písní, pouze se zaměřím na vztahy mezi jednotlivými akordy. Klavír nám má pouze sloužit jako prostředek, na němž si můžeme zmíněné harmonické vztahy prakticky vyzkoušet. Práce by ztrácela význam, kdyby čtenář zůstával pouze u teoretických znalostí a nezkusil si probíranou látku zrealizovat v praxi. Samozřejmě lze využít i jiného harmonického nástroje.

Ve své práci tedy budu vycházet z jazzové a populární hudby, která je zaznamenávána především akordickými značkami. V teoretické části obecně uvedu všechny druhy akordických značek, v dalších kapitolách se pak budu věnovat jejich vzájemným vztahům a funkcím v rámci durových a mollových tónin. Zabývat se budu výhradně funkčností akordů, nikoli vedením hlasů. V praktické části pak budu aplikovat teoretické znalosti na konkrétní umělé písni z vybraných zpěvníků. U jednotlivých harmonických

spojů vždy uvedu konkrétní příklad, v němž se bude probíraná látka vyskytovat. Poslední kapitoly pak věnuji podrobné analýze harmonického průběhů jednotlivých písní.

Cílem je tedy seznámit čtenáře se základy funkčních harmonických vztahů a navrhnout notový materiál, v němž si probíranou látku může vyzkoušet v praxi, případně jej pak může využít ve své výuce.

Teoretická část

1. Intervaly

Pro pochopení stavby akordů a harmonických souvislostí je nutné porozumět intervalům, z nichž jsou akordy složeny. Interval je výšková vzdálenost mezi dvěma tóny. Můžeme jej utvořit nahoru i dolů od základního tónu. Zahrajeme-li dva tóny za sebou, jedná se o interval melodický. Zazní-li tóny současně, jedná se o interval harmonický. Intervaly se zapisují pomocí číslovek, které určují přibližnou vzdálenost mezi tóny. Ta je pak upřesněna přídatným jménem, které označuje jeho jakost. Intervaly rozdělujeme na základní a odvozené.⁴

Základní intervaly členíme na čisté (prima, kvarta, kvinta, oktáva) a velké (sekunda, tercie, sexta, septima).

Název intervalu	Jakost intervalu	Označení intervalu
prima	čistá	č. 1
sekunda	velká	v. 2
tercie	velká	v. 3
kvarta	čistá	č. 4
kvinta	čistá	č. 5
sexta	velká	v. 6
septima	velká	v. 7
oktáva	čistá	č. 8

Odvozené intervaly vytváříme zvýšením či snížením intervalů základních o půltón. Všechny základní intervaly mohou být zmenšené, zvětšené, dvojnásobně zvětšené či dvojnásobně zmenšené. Intervaly velké však mohou být na rozdíl od intervalů čistých také malé.

Snížíme-li tedy například o půltón velkou sextu, vznikne nám sexta malá. Pokud bychom chtěli vytvořit sextu zmenšenou, museli bychom ještě malou sextu o půltón snížit. Zatímco snížíme-li čistou kvartu, dostaneme rovnou kvartu zmenšenou.

⁴ ZENKL, Luděk. *ABC hudební nauky*. 7. doplněné a revidované vyd., Praha: Editio Bärenreiter, 2000. str. 79 – 80.

SNIŽOVÁNÍ INTERVALŮ			ZÁKLADNÍ INTERVALY	ZVYŠOVÁNÍ INTERVALŮ	
zmenšené	dvojmnošené		čisté	zvětšené	dvojmnošené
zmenšené	dvojmnošené	malé	velké	zvětšené	dvojmnošené

Intervaly přesahující oktávu se nazývají složené. Skládají se z oktávy a některého intervalu jednoduchého, jenž určuje i jeho jakost.⁵

Název intervalu	Jakost intervalu	Označení jakosti intervalu
nóna	oktáva + sekunda	v. 9
decima	oktáva + tercie	v. 10
undecima	oktáva + kvarta	č. 11
duodecima	oktáva + kvinta	č. 12
terdecima	oktáva + sexta	v. 13
kvartdecima	oktáva + septima	v. 14
kvintdecima	oktáva + oktáva	č. 15

V klasické harmonii čteme intervaly podle názvu, který vidíme v levém sloupečku (např.: m.7 = malá septima, 9 = nóna, 11 = duodecima atd.).⁶

⁵ KOFROŇ, Jaroslav. *Učebnice harmonie*. 3. dopl. a rozš. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963. str. 21.

⁶ V jazzu se však tyto intervaly čtou podle číslovek (např.: 9 = devět/devítka, 11 = jedenáct), případně chceme-li interval zvýšit, zmíníme před daným intervalem příslušnou posuvku (např.: b9 = „bé devět“, #11 = „kříž jedenáct“).

2. Akordy a jejich zápis v akordických značkách

2.1 Akord a jeho výstavba

Akord je souzvuk minimálně tří různých tónů, které jsou uspořádány dle určitého systému. Nejčastěji je užíván systém terciový, což ovšem nemusí být pravidlem (např. u akordů kvartových). Terciový systém je však pro tvorbu akordů nejpřirozenější, protože vychází z alikvótní řady. Z tohoto důvodu si představíme pouze akordy s terciovou výstavbou.⁷

Akordy můžeme hrát buď v základním tvaru, nebo také v obratu. Obraty vytváříme přenesením spodního tónu o oktávu výš, nebo vrchního tónu o oktávu níže. Tóny akordu zůstávají tedy stejné, ale svírají mezi sebou jiné intervaly. S obratem se však nemění jakost ani funkce akordu.⁸

2.2 Akordické značky

Orientaci v akordech nám usnadňují akordické značky. Akordická značka v sobě nese tónový materiál daného akordu, nikoli však jeho přesnou realizaci, jak by tomu bylo v případě notového zápisu.

Základem každé akordové značky je velké písmeno označující základní tón akordu. Samotné písmeno však také současně značí durový kvintakord.⁹ Chceme-li akord zvýšit či snížit o půltón, napíšeme za velké písmeno posuvku (C#/Cb). Emil Hradecký ve své učebnici *Hrajeme na klavír podle akordových značek*¹⁰ uvádí, že se můžeme setkat i s fonetickým zápisem (Cis/Ces), Milan Svoboda toto odmítá.¹¹ Ve zpěvnících se s ním však občas setkáme.

Důležité je zmínit mezinárodní značení akordu H. U nás, v Polsku, Jugoslávii a v Maďarsku vycházíme z německé notace, v níž označujeme sedmý tón základní tónové řady jako h. Toto označení tedy užívají pochopitelně i Němci. Angličané a Američané však využili pro pojmenování základní diatonické řady počáteční písmena abecedy. Sedmý

⁷ SVOBODA, Milan. *Praktická jazzová harmonie*. Netolice: Jiří Churáček - Jc-Audio, 2013. str. 7.

⁸ KOFROŇ, Jaroslav. *Učebnice harmonie*. 3. dopl. a rozš. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963. str. 26 – 17.

⁹ HRADECKÝ, Emil. *Hrajeme na klavír podle akordových značek*. 2. vyd. Petřvald: Blesk Market, 2011. str. 5.

¹⁰ Tamtéž.

¹¹ SVOBODA, Milan. *Praktická jazzová harmonie*. Netolice: Jiří Churáček - Jc-Audio, 2013. str. 8.

diatonický tón je tedy označen jako b, nikoli h. Často se tedy v zápisech zahraničních písní setkáme s akordem B, jenž je totožný s naším akordem H.¹² Chceme-li pak tento akord snížit, přidáme posuvku b (= Bb). To je poněkud matoucí, protože v mnoha českých zpěvnících se setkáme s označením B (=Bb). Já v této práci budu v teoretické části využívat označení B (= H). V praktické části se budeme setkávat ve zpěvnících s oběma variantami.

Struktura (jakost) dalších akordů je pak vyjádřena pomocí číslic, znamének, zkratek, posuvek či symbolů, které se připsují za velké písmeno. Jejich význam uvedu v následujících podkapitolách.

2.2.1. Čísla

Čísla u akordu označují intervaly (velké a čisté), které vyjadřují vzdálenost od základního tónu. Píšeme je vždy za velké písmeno a upřesňují nám jakost akordu.

Výjimkou je septima (číslo 7 označuje totiž septimu **malou**, nikoli velkou).¹³ Označení pro velkou septimu si vysvětlíme v následující kapitole.

2	velká sekunda
4	čistá kvarta
6	velká sexta
7	malá septima
9	velká nóna
11	čistá undecima
13	velká terdecima

Chceme-li zapsat akord, jenž obsahuje více tenzí (viz kapitola Tenze), nemusíme je všechny vypisovat, pokud tedy nejsou alterované. Stačí napsat pouze nejvyšší tenzi, která zahrnuje i všechny tenze pod ní. Značka C13 tedy zahrnuje m.7 i tenze 9 a 11.¹⁴

¹² ŠOLC, Milan. *Tajemství akordových značek*. Praha: Bärenreiter Editio Supraphon, 1987. str. 12.

¹³ SVOBODA, Milan. *Praktická jazzová harmonie*. Netolice: Jirí Churáček - Jc-Audio, 2013. str. 10.

¹⁴ KUHN, Tomáš. *Rytmicke-melodické modely k doprovodu populárních písní podle akordových značek a jejich klavírní stylizace*. Vydání druhé upravené. Plzeň: Fakulta pedagogická, Západočeská univerzita v Plzni, 2015. str. 23.

Kvintu označujeme pouze v případě, je-li alterovaná. V jiných případech ji do značky nezaznamenáváme.

Chceme-li značkou vyjádřit pouze durový kvintakord s určitou tenzí a nechceme, aby zahrnovala i zbylé tóny, použijeme zkratku *add*. Akord C^{add9} bude tedy obsahovat pouze durový kvintakord s přidanou nónou (tóny: c^1, e^1, g^1, d^2).

Chceme-li nějaký tón z akordu vynechat, použijeme zkratku *no*. Akord $F7^{no3}$ značí tedy tvrdě malý septakord bez tercie (tóny: f, c^1, es^1)

Je-li však nějaký z intervalů alterován, je jeho zaznamenání v akordové značce nezbytné. Zápis alterovaných tenzí si vysvětlíme v následující kapitole.

2.2.2. Znaménka a posuvky

Znaménka a posuvky slouží ke zvýšení či snížení určitého intervalu. Používají se v kombinaci s čísly. Posuvky se píšou většinou před číslo a doporučuje se tento útvar opatřit závorkou, například $Cm7(b5)$. Není to však nutností, v praxi se setkáváme i s jinými variantami (např. $C5\sharp$), kdy napíšeme nejdříve číslo a až za něj posuvku.

Posuvky (\sharp, b) lze nahradit znaménkem (+, -), je však výhodnější znaménkem plus (+) označovat výhradně zvětšený kvintakord a znaménkem minus (-) kvintakord mollový.¹⁵

\sharp (+)	zvýšení o půl tónu
b (-)	snížení o půl tónu

2.2.3. Zkratky

Zde je uveden stručný význam zkratek, které se vyskytují v akordických značkách, podrobněji je rozvedu v dalších kapitolách.

Zkratka	Význam
m, mi	malá tercie
maj	velká septima
dim	zmenšený kvintakord/septakord
aug	zvětšený kvintakord

¹⁵ SVOBODA, Milan. *Praktická jazzová harmonie*. Netolice: Jirí Churáček - Jc-Audio, 2013. str. 10.

sus	průtažný tón (např. sus4 = hrajeme místo tercie kvartu)
add	přidání, připojení určitého tónu k akordu (např. add 9 = ke kvintakordu přidáme velkou nónu)
no/omit	vynechání určitého tónu akordu (např. omit3 = hrajeme akord bez tercie)
alt	alterovaný akord

2.2.4. Symboly

Některé zkratky se dají nahradit následujícími symboly:

Symbol	Význam
Δ	maj (velká septima)
o	dim (zmenšený)
ø	zmenšeně malý (polozmenšený, průměr)

2.2.5. Rozdíly v psaní akordových značek

Zápisy akordických značek se mohou lišit. Rozdílu v zápisu akordových značek není málo. Například Milan Svoboda ve své *Praktické jazzové harmonii* píše, že zkratka dim značí zmenšený kvintakord¹⁶, zatímco Emil Hradecký ve své učebnici *Hrajeme podle akordových značek* uvádí, že dim je označení pro zmenšený septakord.¹⁷ Takových rozdílů najdeme mnohem více. Tato práce si však klade za cíl analyzovat funkční vztahy v rámci akordových značek, nikoli obsáhnout všechny tyto nuance. Podrobněji se možnostem zápisu jednotlivých značek věnuje Věra Matulíková ve své bakalářské práci *Výuka klavírních doprovodů písní s akordickými značkami na základních uměleckých školách*,¹⁸ v případě zájmu o toto téma tedy odkazují na tuto práci.

¹⁶ SVOBODA, Milan. *Praktická jazzová harmonie*. Netolice: Jiří Churáček - Jc-Audio, 2013. str. 8.

¹⁷ HRADECKÝ, Emil. *Hrajeme na klavír podle akordových značek*. 2. vyd. Petřvald: Blesk Market, 2011. str.6.

¹⁸ MATULÍKOVÁ, Věra. *Výuka klavírních doprovodů písní s akordickými značkami na základních uměleckých školách*. Praha, 2017. Bakalářská práce. Pedagogická fakulta UK.

2.3. Kvintakordy a jejich zápis v akordových značkách

Akordy obsahující tři tóny v terciových vzdálenostech mají název kvintakordy, neboť krajní tóny svírají interval čisté kvinty. Skládají se obvykle z malých a velkých tercií. Mohou obsahovat i tercii zmenšenou, a to v případě kvintakordu alterovaného. My se však budeme věnovat pouze kvintakordům doškálným, které můžeme vytvořit z příslušných tónů určité durové či mollové stupnice.¹⁹

Máme čtyři druhy doškálných kvintakordů: durový, mollový, zvětšený a zmenšený.²⁰ Níže vložená tabulka nám ukazuje, z jakých intervalů se tyto kvintakordy skládají. Ve třetím sloupci jsou uvedeny možnosti jejich zápisu v akordických značkách. Pro lepší přehlednost uvádím příklady v C dur.

Kvintakord	Intervaly	Zápis akordické značky (in C)
durový	v.3 + m.3	C
mollový	m.3 + v. 3	C-, Cm, Cmi
zvětšený	v. 3 + v. 3	C+, C(#5), Caug
zmenšený	m.3 + m. 3	Cm(b5), Co, Cdim

2.3.1. Obraty kvintakordu

Jak již bylo uvedeno výše, každý akord má svůj obrat. Kvintakord má obraty dva – sextakord a kvartsextakord. Sextakord je postaven od tercie kvintakordu. Název vyplývá z intervalu sexty, kterou svírají krajní tóny. Kvartsextakord je utvořen na kvintě a jeho název opět vyplývá z obsažených intervalů (kvarty a sexty)²¹. Kvalita sexty záleží na druhu kvintakordu, kvarta zůstává v případě obrátů durového a mollového kvintakordu vždy čistá.

Chceme-li vyjádřit obrat kvintakordu akordickou značkou, použijeme lomený akord, který zaznamenává tón v base. Ten se nachází vždy za lomítkem.²²

¹⁹ KOFROŇ, Jaroslav. *Učebnice harmonie*. 3. dopl. a rozš. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963. str. 29.

²⁰ Tamtéž.

²¹ ZENKL, Luděk. *ABC hudební nauky*. 7. doplněné a revidované vyd., Praha: Editio Bärenreiter, 2000. str. 99.

²² KUHN, Tomáš. *Rytmičko-melodické modely k doprovodu populárních písní podle akordových značek a jejich klavírní stylizace*. Vydání druhé upravené. Plzeň: Fakulta pedagogická, Západočeská univerzita v Plzni, 2015. str. 26.

Můžeme si uvést tyto příklady:

Obrat kvintakordu	Intervaly	Zápis v akordické značce
durový sextakord	m.3 + č.4	C/E
durový kvartsextakord	č.4 + v.3	C/G
mollový sextakord	v.3 + č.4	Cm/E \flat
mollový kvartsextakord	č.4 + m.3	Cm/G

Stejným způsobem by se dal teoreticky zaznamenat obrat zmenšeného i zvětšeného kvintakordu. Zvětšený kvintakord je však složen pouze z velkých tercií a jedná se o tzv. akord symetrický. Budeme-li tedy převracet tóny tohoto kvintakordu, stále budou svírat interval velké tercie.

2.4. Septakordy a jejich zápis v akordových značkách

Septakord vytvoříme přidáním septimy ke kvintakordu. Jedná se tedy o souzvuk čtyř tónů obsahující interval septimy, kterou svírají krajní tóny v základním tvaru. Septima může být velká, malá či zmenšená.

V klasické harmonii septakordy dělíme na doškálné a alterované. Doškálných septakordů, které jsou utvořeny pouze z malých a velkých tercií, máme sedm. Alterovaných septakordů je devět a musí obsahovat interval zmenšené tercie.²³

Přístup k septakordům v jazzové harmonii je však poněkud odlišný. Žádné podobné rozdělení zde nemáme, což dost možná souvisí i s tím, že v jazzové harmonii mají alterace zcela jiná pravidla než v harmonii klasické. Nutno podotknout, že na rozdíl od klasické harmonie, která vychází primárně z kvintakordů, je v jazzové harmonii septakord chápán jako základní akordický zvuk.²⁴

²³ KOFROŇ, Jaroslav. *Učebnice harmonie*. 3. dopl. a rozš. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963. str. 30.

²⁴ SVOBODA, Milan. *Praktická jazzová harmonie*. Netolice: Jiří Churáček - Jc-Audio, 2013. str. 24.

V jazzové harmonii se běžně vyskytují tyto septakordy²⁵:

Septakord	Složení	Zápis v akordické značce (in C)
tvrdě velký	dur T5 + v.7	Cmaj7, CΔ, Cma7, CΔ7
tvrdě malý	dur T5 + m.7	C7
měkce velký	moll T5 + v.7	C-maj7, CmΔ, Cmmaj7
měkce malý	moll T5 + m.7	Cm7, Cmi7, Cm7
zvětšeně velký	zvětšený T5 + v.7	C+maj7, C+Δ, Cmaj7(#5)
zmenšeně malý	zmenšený T5 + m.7	C-7 (b5), Cm75b, Cø
zmenšeně zmenšený	zmenšený T5 + zm.7	Cdim7, Co
zvětšeně malý	zvětšený T5 + m.7	C+7, Caug7, C7(#5)
alterovaný dominantní	dur T5 se zm.5 + m.7	C7(b5), C75b
septakord sus4	kvintakord s č. 4 (místo 3) + m.7	C7sus, C7sus4

2.4.1. Obraty septakordů

Septakordy mají tři obraty – kvintsextakord, terckvartakord a sekundakord. Názvy opět vychází z intervalů obsažených v akordu. Vyjádření obratu septakordu v akordické značce je stejné jako u kvintakordů – tj. lomeným akordem.

Např.: sekundakord tvrdě malého kvintakordu od c lze vyjádřit značkou C7/Bb.

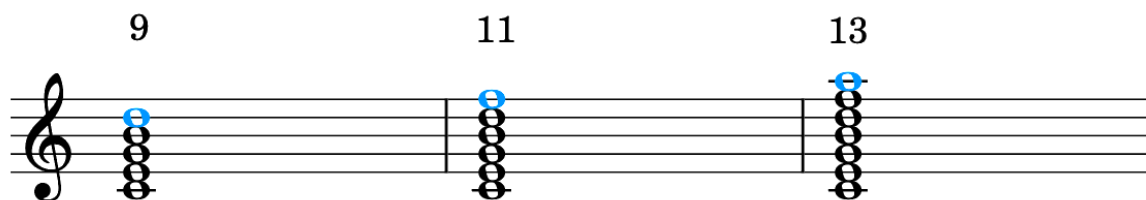
2.5. Tenze

I septakordy můžeme obohacovat o další přidané tercie (tzv. nadstavbové tóny), které jsou již součástí druhé oktávy. Vznikají tak akordy nónové, undecimové, terdecimové a případně alterované. Tóny septakordu (1, 3, 5, 7) nazýváme akordické, přidané tóny (9, 11, 13) pak mají název tenze. Tenze můžeme také alterovat (zvyšovat či snižovat), a to s cílem zvýšit napětí daného akordu. V jazzu máme tyto možnosti – b9, #9, #11, b13.²⁶

²⁵ Možností zápisu máme více, snažila jsem se vybrat ty, s nimiž se nejčastěji setkáváme v praxi. Více možností můžeme dohledat v učebnici Milana Šolce *Tajemství akordových značek* (viz Seznam použitých informačních zdrojů).

²⁶ SVOBODA, Milan. *Praktická jazzová harmonie*. Netolice: Jirí Churáček - Jc-Audio, 2013. str. 13.

Tenze by měly akord pouze obohatit, nikoli měnit charakter ani funkci akordu. Stále musíme rozlišit, zdali je septakord durový, mollový či dominantní.²⁷ Z tohoto důvodu má jazzová harmonie mnoho pravidel pro jejich správné užívání.



2.5.1. Avoid notes

Tenze by zpravidla neměla svírat se spodním akordickým tónem interval malé nóny (b9), který je výrazný pro svoji disonantnost, což není pro každou funkci zcela žádoucí; pokud se tedy nejedná o dominantu. Na dominantě je naopak použití intervalu b9 velmi vhodné, neboť díky němu ještě více zvýšíme zmíněné napětí. V ostatních případech se však intervalu b9 vyhýbáme a vnímáme jej jako nevyhovující tón - tzv. avoid.

Například budeme-li v tónině C dur a postavíme na prvním stupni akord se všemi tenzemi, vznikne nám akord CΔ13. Tenze 9 a 13 jsou vyhovující a můžeme je v akordu použít, neboť se spodními akordickými tóny svírají interval v. 9. Tenze 11 (tón f²) však se spodním akordickým tónem (tónem e¹) svírá interval b9, což je v tomto případě nežádoucí, neboť se nenacházíme na funkci dominantní (viz níže). Tento tón je tedy avoidem a měli bychom se mu vyhnout.

²⁷ SVOBODA, Milan. *Praktická jazzová harmonie*. Netolice: Jirí Churáček - Jc-Audio, 2013. str. 15

3. Funkční harmonie – vymezení pojmů

Funkční harmonie je harmonický systém, v němž má každý akord svoji určitou funkci. Harmonický tok je založen na střídání napětí a uvolnění a směřuje k jednomu cíli – k tónice.²⁸ Ostatní akordy pak vnímáme ve vztahu k tónice, jíž jsou podřízeny. Každý tón či akord má tedy vůči ní jinou funkci. Vnímáním těchto vztahů jsme pak schopni určit tóninu, ve které se nacházíme.

3.1. Tónina

Tónina může být vyjádřena buď melodicky – melodickou linií obsahující některé nebo všechny tóny dané tóniny, nebo také harmonicky, a to sledem několika akordů obsahujících některé nebo všechny tóny dané tóniny. Nejjednodušší a zároveň úplný způsob melodického vyjádření je durová nebo mollová stupnice. Z harmonického hlediska pak hovoříme o tzv. harmonické kadenci (T – S – D).²⁹ V jazzu je subdominanta většinou nahrazena II. stupněm (II – V – I).

3.2. Tónina versus stupnice

Pojmy tónina a stupnice bývají často zaměňovány, případně považovány za synonyma. Není tomu tak, mají pouze společný základní tón (tóniku), podle kterého jsou stejně pojmenovány. V tónině C dur je tónikou tón c, v A dur tón a, v cis – moll tón cis atd. Rozdíl tedy spočívá v tom, že zatímco stupnice má jasně dané uspořádání tónů, které jsou seřazené za sebou podle výšky, tónina pouze využívá tóny příslušné stupnice v libovolném uspořádání. Například v melodii se ani nemusí vyskytovat všechny tóny dané stupnice, ale musí být uspořádány tak, aby tónika vynikla jako hlavní tón. Melodie tónikou často začíná nebo se k ní vrací, nejnápadněji se však tónika uplatňuje v závěru melodie.³⁰

3.3. Stupnice

Stupnice je postupná řada tónů v rozsahu oktávy, uspořádaná dle určitých pravidel. Tato pravidla určují vzdálenosti, tzv. intervaly, mezi jednotlivými jejími stupni.³¹ Stupnic

²⁸ SVOBODA, Milan. *Praktická jazzová harmonie*. Netolice: Jiří Churáček - Jc-Audio, 2013. str. 23.

²⁹ TICHÝ, Vladimír. *Harmonicky myslet a slyšet*. 3. vydání. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2019. str. 36 – 37.

³⁰ ZENKL, Luděk. *ABC hudební nauky*. 7. doplněné a revidované vyd., Praha: Editio Bärenreiter, 2000. str. 55.

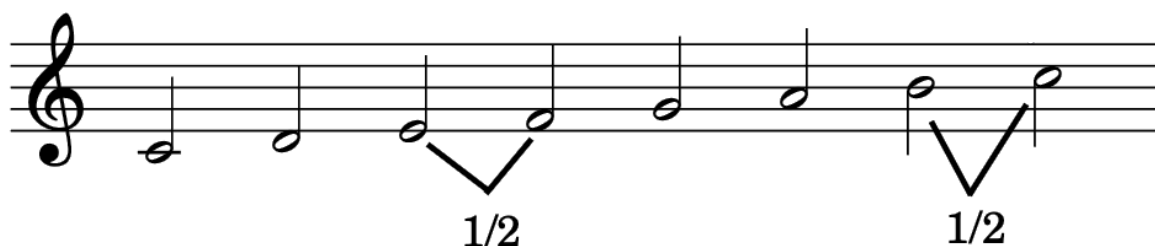
³¹ KOFROŇ, Jaroslav. *Učebnice harmonie*. 3. dopl. a rozš. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963. str. 7.

existuje celá řada, ale ve funkční harmonii vycházíme především z dur-mollové tonality, proto se zde budu věnovat jenom těmto řadám.

3.3.1. Durová stupnice

Durová stupnice má osm stupňů, přičemž poslední stupeň je pouze opakováním stupněm prvního o oktávu výš, z čehož vyplývá, že má sedm různých tónů. Charakteristickým tónem durové stupnice je III. stupeň, který svírá se stupněm I. interval velké tercie. Vzdálenosti mezi jednotlivými stupni v durové stupnici jsou dva celé tóny, půltón, tři celé tóny, půltón (1-1-1/2-1-1-1-1/2). Půltóny se tedy nachází mezi III. – IV. a VII. – VIII. stupněm.³²

Ve výuce hudby je běžné začínat stupnicí C dur, která je chápána jako základní kámen hudebního vzdělávání, protože obsahuje výhradně tóny základní tónové řady (c, d, e, f, g, a, h).³³ I já se tedy ve svých příkladech budu po celou dobu opírat o tuto tónovou řadu.



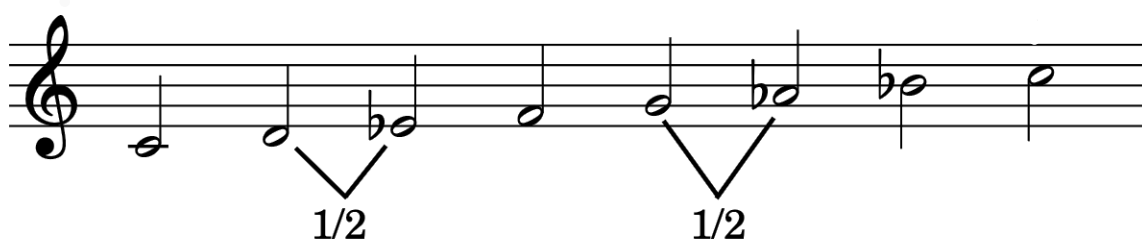
3.3.2. Mollová stupnice

U mollových stupnic rozlišujeme tři druhy: přirozené (aiolské), harmonické a melodické. Aiolská stupnice se vyznačuje malou tercií, která určuje mollový tónorod. Půltóny svírá mezi II. – III. a V. – VI. stupněm. Neobsahuje tedy stoupající citlivý tón na VII. stupni, což není z harmonického hlediska úplně vyhovující, a to z důvodu potřeby stoupat sekundovým postupem do tóniky. S absencí citlivého tónu souvisí i změna funkčnosti dominanty, která tím pádem neobsahuje durovou tercii a nevytváří tak akord napětí.³⁴ Na následující straně naleznete příklad aiolské řady (c – moll).

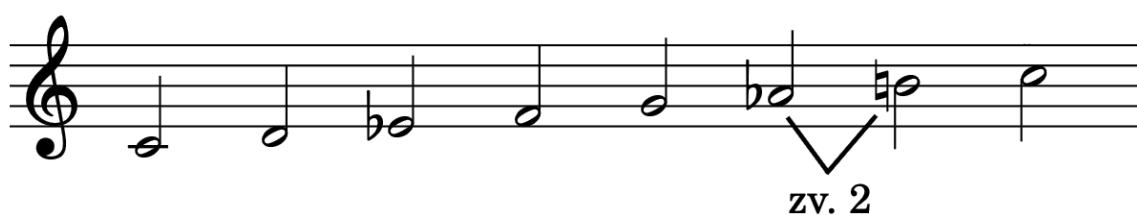
³² KOFROŇ, Jaroslav. *Učebnice harmonie*. 3. dopl. a rozš. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963. str. 9.

³³ ZENKL, Luděk. *ABC hudební nauky*. 7. doplněné a revidované vyd., Praha: Editio Bärenreiter, 2000. str. 11.

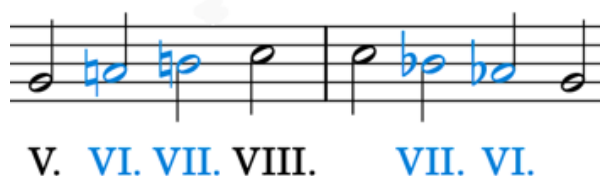
³⁴ KOFROŇ, Jaroslav. *Učebnice harmonie*. 3. dopl. a rozš. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963. str. 13.



Z tohoto důvodu vznikla stupnice harmonická, která zvyšuje VII. stupeň, a tedy vytváří stoupající citlivý tón, ovšem problémem je pro změnu nezpěvný krok zvětšené sekundy (tzv. hiátus) mezi VI. – VII. stupněm.³⁵



Řešení tohoto nevyhovujícího kroku nabízí stupnice melodická, jež zvyšuje směrem nahoru VI. i VII. stupeň, dolů se pak zvýšení těchto stupňů ruší. Výhody a nevýhody těchto třech systémů si více vysvětlíme v kapitole Doškálné kvintakordy v moll.³⁶ Od stupnice aiolské a harmonické se tedy liší svým druhým tetrachordem.



3.2. Harmonické vyjádření tóniky

Jak již bylo uvedeno výše, ve funkční harmonii nemají akordy stejnou důležitost, ale jejich vztah je hierarchický. Akordy vnímáme ve vztahu k tonálnímu centru – v tomto případě k tónickému kvintakordu či septakordu.

Nejdříve se ve stručnosti zaměříme na funkčnost kvintakordů, které jsou v hudbě populární hojně využívány. Jazzová hudba využívá spíše septakordy, neboť čtyřzvuk chápe

³⁵ KOFROŇ, Jaroslav. *Učebnice harmonie*. 3. dopl. a rozš. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963. str. 13 – 14.

³⁶ Tamtéž.

jako základní akordický zvuk.³⁷ I ty nám pak pronikají do jiných hudebních žánrů. Orientace v septakordech předpokládá znalost kvintakordů a jejich vztahů.

3.2.1. Tónický kvintakord

Tónický kvintakord je postaven od základního tónu dané tóniny, a leží tedy na prvním stupni. Sám však k vyjádření tóniny nestačí, protože je víceznačný. To znamená, že pokud bychom ho zahráli samostatně bez jakýchkoli dalších akordů dané tóniny, nerozpoznali bychom, že se jedná o tóniku. Například akord C dur je sice v tónině C dur tónikou, avšak zároveň III. stupněm v tónině a – moll, V. stupněm v F dur či VI. stupněm v e – moll atd.³⁸

3.2.2. Hlavní a vedlejší kvintakordy

Abychom tedy vyjádřili tóninu a uvedli všechny její tóny, potřebujeme minimálně tři různé kvintakordy. K tomu je nejvhodnější využít kromě tónického kvintakordu (T) ještě kvintakord na V. stupni (tzv. dominantu) a kvintakord na stupni IV. (tzv. subdominantu).³⁹ Tyto tři akordy mají stejný tónorod jako daná tónina (v dur – durový, v moll – mollový) a nazýváme je kvintakordy hlavní. Akordy ležící na zbylých stupních (II., III., VI. a VII.) označujeme jako vedlejší.

3.2.3. Hlavní kvintakordy a jejich funkce

Použitím tří hlavních akordů (T – S – D) můžeme tedy nejjednodušším a zároveň úplným způsobem harmonicky vyjádřit tóniku. Každý z těchto akordů má svoji funkci. Tónika je akord klidu, zatímco subdominanta a dominanta jsou akordy pohybu, vytváří napětí a potřebu po dalším postupu. U dominanty (vyjímaje aiolskou – viz níže) dochází k napětí hlavně z důvodu, že tercií tohoto akordu je citlivý tón stoupající, jenž tíhne k rozvodu do tóniky. Subdominanta též směřuje k tónice, ať už přímo nebo přes dominantu.

3.2.4. Harmonická kadence

Sled výše zmíněných tří hlavních akordů nazýváme harmonickou kadencí, kterou lze chápat jako nejstručnější vyjádření harmonické věty. Harmonickou větou pak rozumíme ucelený a plynulý sled akordů, jenž je uspořádaný tak, aby dával smysl jako uzavřený celek.

³⁷ SVOBODA, Milan. *Praktická jazzová harmonie*. Netolice: Jirí Churáček - Jc-Audio, 2013. str. 24.

³⁸ KOFROŇ, Jaroslav. *Učebnice harmonie*. 3. dopl. a rozš. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963. str. 34.

³⁹ Tamtéž.

Vladimír Tichý přirovnává kadenci k „holé větě“ a rozsáhlejší harmonické věty pak k „větám rozvitým.“⁴⁰

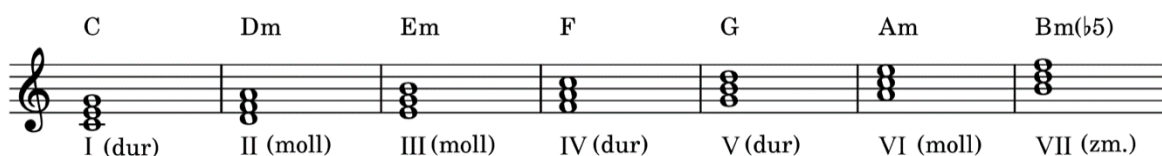
Pochopení harmonické kadence je tedy základem celé tonální harmonie. Porozumění funkčnosti těchto třech hlavních kvintakordů nám poskytne základ, bez něhož se neobejdeme v chápání dalších harmonických souvislostí.

⁴⁰ TICHÝ, Vladimír. *Harmonicky myslet a slyšet*. Třetí vydání. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2019. str. 47.

4. Kvintakordy a jejich funkční vztahy

4.1. Doškálné kvintakordy v dur

Na každém stupni durové stupnice leží kvintakord, jehož jakost vychází z tónů, které jsou ve stupnici obsaženy. Na určitých stupních tedy nalezneme tyto kvintakordy:

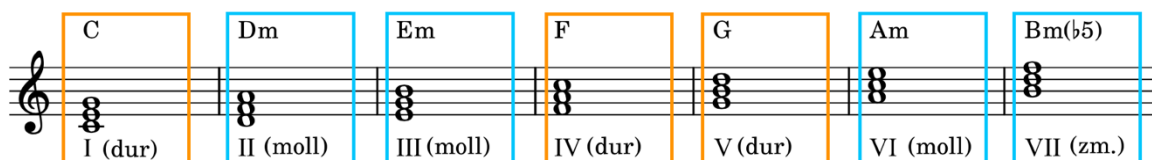


Vyskytují se zde kvintakordy dur (v.3 + m.3) na I., IV. a V. stupni, moll (m.3 + v.3) na II., III., VI. stupni a jeden kvintakord zmenšený (m.3 + m.3) na VII. stupni. Všechny tyto kvintakordy však nemají v tónině stejnou důležitost a každý z nich plní jinou funkci.

4.1.1. Hlavní a vedlejší kvintakordy v dur

Hlavní kvintakordy v dur se tedy nachází na I, IV. a V. stupni a označujeme je jako tóniku, subdominantu a dominantu. Všechny mají durový tónorod.

Vedlejší kvintakordy se nachází na II., III., VI. a VII. stupni. Kromě VII. stupně, který je zmenšený, jsou všechny vedlejší stupně mollové.



- Hlavní kvintakordy
- Vedlejší kvintakordy

4.1.2. Zastoupení hlavních funkcí vedlejšími kvintakordy

Vedlejší kvintakordy mohou nahrazovat kvintakordy hlavní, a to v případě, mají-li dva společné tóny. Vzniknou nám tedy tyto kombinace:

Funkce	Náhrada vedlejšími stupni
tónika	VI., III.
subdominanta	II., VI.
dominanta	III., VII.

V praxi se však nejčastěji setkáme s těmito variantami⁴¹:

Funkce	Náhrada vedlejšími stupni
Tónika	VI., III.
subdominanta	II.

4.2. Doškálné kvintakordy v moll

Mollová tonalita je o mnoho složitější než tonalita durová. V předchozí kapitole o mollových stupnicích jsme si ukázali, že moll využívá třech systémů – aiolského, harmonického a melodického. Ve všech těchto systémech můžeme opět na každém stupni postavit kvintakordy, nejvíce se však ve funkční harmonii uplatňuje systém v moll harmonické, která díky svému zvýšenému VII. stupni obsahuje citlivý tón, a tím pádem i durovou dominantu. Přesto si však vysvětlíme i moll aiolskou, kterou často využíváme v rámci míšení tónin a modálních záměn, ale i moll melodickou, která nám zase nabízí v mollové tónině durovou subdominantu.

4.2.1. Kvintakordy v aiolské moll

Hlavní kvintakordy jsou mollové a nachází se opět na I., IV. a V. stupni. Vedlejší kvintakordy leží na zbylých stupních (II., III., VI. a VII.), přičemž jsou všechny kromě II. stupně durové, ten je jediný zmenšený.

Aiolská stupnice leží na VI. stupni stupnice durové. Dalo by se tedy říci, že aiolská stupnice vznikne, zahrajeme-li durovou stupnici od šestého stupně. Jak již bylo uvedeno výše, aiolská moll není z hlediska funkční harmonie tak výhodná, neboť neobsahuje citlivý tón na VII. stupni, a tudíž nemá durovou dominantu, která je pro funkční harmonii velmi důležitá, neboť vytváří napětí a tíhne k rozvodu do tóniky. Z harmonického hlediska je tedy tato řada nevyhovující, avšak doškálné akordy, které obsahuje, lze využít k míšení tónin a k modálním záměnám.

Cm Dm(b5) Eb Fm Gm Ab Bb
 I (moll) II (zm.) III (dur) IV (moll) V (moll) VI (dur) VII (dur)

⁴¹ PECHÁČEK, Stanislav. *Hra písní na klavír*. Praha: Univerzita Karlova – Pedagogická fakulta, 1999. str. 21.

4.2.2. Kvintakordy v harmonické moll

Harmonická tónina moll odpovídá nejlépe harmonickému cítění, a je proto základem harmonizace v mollových tóninách.⁴² Zvýšený sedmý stupeň nám však změní jakost kvintakordů nejen na dominantě, ale také na VII. a III. stupni. Zvětšená kvinta na III. stupni se však moc nevyužívá, často zde hrajeme durový kvintakord, který vychází z aiolského systému. Málo je využíván i zmenšený kvintakord na VII. stupni, který se hraje buď v obratu (sextakordu), nebo se s ním setkáme spíše v podobě septakordu. Porovnejme tedy harmonický systém s aiolským (zvýrazněné akordy jsou ty, kterými se liší).

Cm Dm(b5) Eb+ Fm G Ab Bm(b5)
I (moll) II (zm.) III (zv.) IV (moll) V (dur) VI (dur) VII (zm.)

4.2.3. Kvintakordy v melodické moll

Melodická moll zvyšuje kromě VII. stupně také stupeň VI., čímž se nám opět mění jakost kvintakordů, a to konkrétně (oproti harmonické) na II., IV. a VI. stupni. Melodická moll tedy obsahuje durovou subdominantu, kterou lze využívat opět v rámci míšení tónin. Zvýrazněné akordy jsou ty, kterými se moll melodická odlišuje od harmonické.

Cm Dm Eb+ F G A(b5) B(b5)
I (moll) II (moll) III (zv.) IV (dur) V (dur) VI (zm.) VII (zm.)

4.3. Míšení tónin v rámci kvintakordů

Míšení tónin je postaveno na principu půjčování akordů ze stejnojmenné stupnice. Hrajeme-li tedy v mollové tónině, lze si vypůjčit akordy ze stejnojmenné dur a naopak. To se samozřejmě netýká tónického kvintakordu, který svojí tercií určuje tónorod, a měnit jej tedy nelze.⁴³

V předchozí kapitole jsme si vysvětlili harmonický systém v harmonické a melodické moll. Harmonická moll obsahuje durovou dominantu, o níž lze říci, že byla vypůjčena z durové tóniny. Melodická moll dokonce obsahuje krom durové dominanty

⁴² KOFROŇ, Jaroslav. *Učebnice harmonie*. 3. dopl. a rozš. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963. str. 53.

⁴³ Tamtéž, str. 55.

i durovou subdominantu, a přibližuje se tedy durové tónině ještě o něco více. V obou případech však zůstává zachován mollový tónický kvintakord, jenž nás uvádí do mollové tonality.⁴⁴

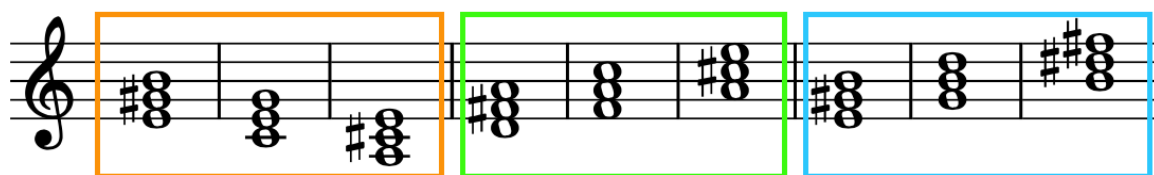
To samé lze aplikovat v tónině durové. Můžeme například využít mollové subdominanty, která je vypůjčena z harmonické/aiolské moll. Mollová subdominanta je v populární hudbě velmi často využívaná, protože obsahuje citlivý tón klesající, a to na bVI. stupni. Díky tomu vzniká napětí, které tíhne k rozvodu do tóniky.

Nemusíme však zaměřovat pouze hlavní funkce, můžeme zaměřovat i funkce vedlejší. Například v populární hudbě a v jazzu je velmi běžné v durové tónině využívat i bVII. stupeň, který vychází z moll aiolské.

4.4. Akordy chromatické terciové příbuznosti

„Akordy chromatické terciové příbuznosti jsou mimotonální akordy, jejichž základní tóny jsou vzdáleny o tercii od základních tónů hlavních kvintakordů a jež se nerozvádějí jako mimotonální dominanty.“⁴⁵

Akordy chromatické terciové příbuznosti mají zpravidla stejný tónorod jako kvintakordy hlavní. Původní tercie tónického kvintakordu tedy zůstává nezměněna. Lze je utvořit od tónického kvintakordu, subdominanty i dominanty. Spojujeme je s akordy doškálnými, a to v poměru terciovém nebo sekundovém.⁴⁶ V tónině C dur budeme mít tedy tyto možnosti (kvintakord uprostřed je vždy jedním z hlavních kvintakordů):



- Tónika
- Subdominanta
- Dominanta

⁴⁴ KOFROŇ, Jaroslav. *Učebnice harmonie*. 3. dopl. a rozš. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963. str. 55.

⁴⁵ Tamtéž, str. 121 – 122.

⁴⁶ Tamtéž.

Milan Svoboda ve své *Jazzové praktické harmonii* s terciovou příbuzností nepracuje. Tyto spoje jsou zde vysvětleny jako dominantní akordy s nedominantním rozvodem, případně jako modální záměny.

5. Septakordy a jejich funkční vztahy

Na každém stupni durové stupnice lze postavit i čtyřzvuk – septakord. Na jednotlivých stupních nám tedy vzniknou tyto septakordy:

Cmaj7 Dm7 Em7 Fmaj7 G7 Am7 Bm7(b5)

I (maj7) II (m7) III (m7) IV (maj7) V (7) VI (m7) VII (7(b5))

Na I. a IV. stupni vznikne septakord tvrdě velký (Xmaj7), na II., III. a VI. stupni měkce malý (Xm7), na V. tvrdě malý (X7) a na stupni VII. zmenšeně malý (Xm7 (b5)).

5.1. Septakordy v klasické harmonii

V klasické harmonii je každý septakord vnímán jako disonance, kterou je třeba rozvést určitým způsobem do tóniky.⁴⁷ Dělíme je na hlavní a vedlejší, přičemž hlavní septakordy nalezneme na II., V. a VII. stupni a septakordy vedlejší na stupni I., III., IV. a VI.

Hlavní septakordy jsou složeny z tónů subdominanty a dominanty a musí obsahovat charakteristický interval zmenšené kvinty, jenž vytváří napětí a žádá si své náležité rozvedení do tóniky. Pro tento charakteristický interval nazýváme hlavní septakordy též charakteristickými disonancemi.⁴⁸

Vedlejší septakordy jsou také disonantní, avšak neobsahují interval zmenšené kvinty a po rozvodu do tóniky netíhnou.

Cmaj7 Dm7 Em7 Fmaj7 G7 Am7 Bm7(b5)

I (maj7) II (m7) III (m7) IV (maj7) V (7) VI (m7) VII (7(b5))

- Hlavní septakordy
- Vedlejší septakordy

⁴⁷ KOFROŇ, Jaroslav. *Učebnice harmonie*. 3. dopl. a rozš. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963. str. 69.

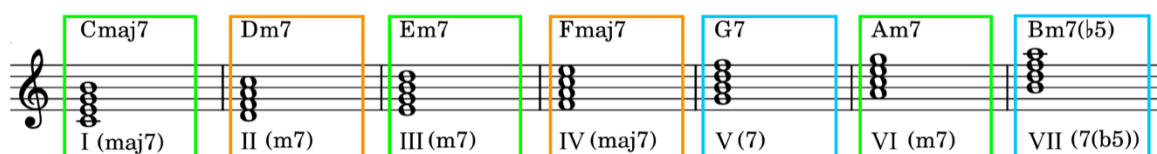
⁴⁸ Tamtéž.

5.2. Septakordy v jazzové harmonii

Jazzová harmonie přistupuje k septakordům poněkud jinak. Rozdělením septakordů se zde přiblížíme spíše dělení kvintakordů, neboť durový systém bude mít septakordy s hlavní funkcí opět na I., IV. a V. stupni, nikoli na II., V. a VII.

5.2.1. Septakordy v tónině dur

V durové tónině mají hlavní funkci opět septakordy ležící na I., IV. a V. stupni, stejně jako tomu bylo u kvintakordů. Septakordy na stupni II., III., VI. a VII. zastávají funkci vedlejší a můžeme jimi opět nahradit septakordy hlavní, a to tímto způsobem:



- Tónická funkce
- Subdominantní funkce
- Dominantní funkce

5.2.2. Septakordy v tónině moll

V kapitole Doškálné kvintakordy v moll jsme si vysvětlili, že mollová tonalita není zdaleka tak jednoznačná jako tonalita durová, neboť obsahuje tři systémy – aiolský, harmonický a melodický. Ani jeden z těchto systémů však není zcela vyhovující, proto jazzová harmonie kombinuje aiolský a harmonický systém a vytváří z nich jeden univerzální.⁴⁹ Z tohoto důvodu se zde budu věnovat především těmto dvěma systémům.

5.2.2.1. Aiolský systém

I v rámci jazzové harmonie samozřejmě platí, že aiolský systém není pro funkční harmonii vyhovující, protože neobsahuje stoupající citlivý tón na VII. stupni, a tudíž ani dominantní funkci. Na V. stupni nám tedy vznikne akord Xm7, který se přibližuje spíše funkci tónické.⁵⁰ Na \flat VII⁵¹ stupni leží sice dominantní septakord (X7), ale ten v tomto případě zastává funkci subdominantní. Tento systém tedy obsahuje pouze tónickou a

⁴⁹ SVOBODA, Milan. *Praktická jazzová harmonie*. Netolice: Jiří Churáček - Jc-Audio, 2013. str. 39.

⁵⁰ Tamtéž, str. 37.

⁵¹ V jazzu značíme snížené stupně v moll posuvkou (\flat) v kombinaci s římskou číslicí. Například malou tercii (třetí stupeň) v aiolské označujeme jako \flat III.

subdominantní funkci a vytváří tzv. modalitu, nikoli tonalitu⁵². Stejně jako tomu bylo u doškálných kvintakordů aiolské stupnice, i septakordy v rámci této řady budeme často využívat v tzv. modálních záměnách, jejichž princip si vysvětlíme později.

- Tónická funkce
- Subdominantní funkce

5.2.2.2. Moll harmonický systém

Moll harmonická stupnice díky svému zvýšenému VII. stupni dominantní septakord s dominantní funkcí obsahuje, takže bude vhodným zástupcem pro vystihnutí mollové tonality. Zvýšený VII. stupeň se však projeví i v septakordech ležících na jiných stupních, a to i v rámci jejich tenzí, kde nebude vždy žádoucí. Ve většině případů se tedy nebude jednat o tenzi, ale o avoid (viz kapitola Avoid notes). Na bIII stupni, který má zastávat tónickou funkci, nám zase kvůli zvýšenému VII. stupni vznikne zvětšeně velký septakord (Xmaj7(#5)), což také není příliš vhodné. Z těchto důvodů se využívá kombinace těchto dvou systémů.⁵³

5.2.2.3. Kombinace aiolského a harmonického systému

Zjednodušeně můžeme tedy říci, že primárně vycházíme z aiolského systému, který má však na V. stupni dominantní septakord (X7) a na stupni VII. zmenšeně zmenšený septakord (Xdim7). Na I. stupni je pak využit X-maj7. Tyto tři akordy vychází z moll harmonické. Lze však také využít bVII. stupně z aiolského systému, na němž leží dominantní septakord (X7).⁵⁴

⁵² SVOBODA, Milan. *Praktická jazzová harmonie*. Netolice: Jirí Churáček - Jc-Audio, 2013. str. 38.

⁵³ Tamtéž, str. 39.

⁵⁴ Tamtéž.

Jakost a funkčnost akordů bude tedy vypadat takto:

C-maj7	Dm7(b5)	Ebmaj7	Fm7	G7	Abmaj7	Bdim7
I (-maj7)	II (ø)	♭III (maj7)	IV (m7)	V (7)	♭VI (maj7)	VII (dim7)

- Tonická funkce
- Subdominantní funkce
- Dominantní funkce

5.2.2.4. Moll melodický systém

Melodický systém je nejméně jednoznačný. Obsahuje mnoho dominantních funkcí, z čehož vyplývá, že nebude schopen nejlépe vystihnout tonalitu, pro kterou je příznačná pouze jedna dominanta v podobě dominantního septakordu na V. stupni. Tento systém však obsahuje hned čtyři dominantní septakordy, a to na II., IV., V. a VII. stupni.⁵⁵ Jeho doškálné septakordy jsou pak spíše v praxi užívány v rámci mimotonálních funkcí.

5.3. Význam dominanty ve funkční harmonii

Milan Svoboda ve své knize *Praktická jazzová harmonie* uvádí: „Zvuk dominanty je pro funkční harmonii naprosto zásadní. Díky své variabilitě a přítomnosti většího či menšího napětí vytváří v harmonických progresích dostatečnou míru plastičnosti. Hudba tak dokáže „dýchat“. Dominantní septakord je nejfrekventovanějším akordem.“⁵⁶

5.3.1. Dominantní septakord

Dominantní septakord je tvrdě malý septakord ležící na V. stupni. Je to většinou první čtyřzvuk, s nímž se při hraní z akordových značek setkáváme. Značku X7, aneb tvrdě malý septakord, běžně najdeme snad v každém zpěvníku, a to právě na V. stupni (na dominantě). Například u harmonizace lidových písní se s dominantním septakordem na V. stupni setkáváme zcela běžně, ačkoli na jiných stupních využíváme primárně kvintakordy.

Jak již zde bylo několikrát zmíněno, dominanta leží na V. stupni a vnímáme ji jako akord napětí. Napětí je vytvořeno durovou tercií, která je zároveň v tónině citlivým tónem

⁵⁵ SVOBODA, Milan. *Praktická jazzová harmonie*. Netolice: Jirí Churáček - Jc-Audio, 2013. str. 41.

⁵⁶ Tamtéž, str. 32.

stoupajícím, jenž tihne po rozvodu do tónické primy. Toto pnutí můžeme zesílit přidáním septimy, která bude s tercií svírat interval zmenšené kvinty, tzv. tritón. Dominantní septakord je tedy pro svoje napětí využíván ve všemožných hudebních žánrech.

V populární hudbě se velmi často setkáme na dominantě s akordem X7sus4, který bývá často rozveden do X7. Jedná se o septakord, v němž je velká terciie nahrazena čistou kvartou. Ta pak někdy bývá následně rozvedena do tónické terciie. V klasické harmonii bychom tento jev nazvali dominantní septakord s průtažnou kvartou⁵⁷.

5.3.1.1. Rozvody dominantního septakordu

Dominantní septakord na V. stupni bývá nejčastěji rozveden do tóniky. Základní tón tedy postupuje o kvintu níže (např.: G7 – Cmaj7). Zmenšená kvinta, která se nachází mezi tercií a septimou, je pak půltónově rozvedena do tónického akordu, přičemž dominantní terciie stoupá do tónické primy a dominantní septima klesá do tónické terciie. Toto pravidlo známe z klasické harmonie pod označením dominantní rozvod.⁵⁸

5.3.1.2. Klamné rozvody dominantního septakordu

Klamný spoj známe z klasické harmonie, kde jej chápeme pouze jako spoj V. – VI. stupně, přičemž VI. stupeň zastupuje funkčně tónický kvintakord.⁵⁹ V jazzové harmonii však využíváme tohoto termínu pro všechny rozvody dominantního septakordu, které se nerozvádí do primární tóniky, tedy o kvintu níž, ale do jiných akordů, které mají tónickou či subdominantní funkci. Spojování dominantního septakordu s akordem subdominantní funkce pak vychází ze spoje V – bVI. stupně, který se vyskytuje v moll.⁶⁰ Na následující straně opět naleznete tabulku, v níž budou klamné rozvody shrnuty.

⁵⁷ SVOBODA, Milan. *Praktická jazzová harmonie*. Netolice: Jiří Churáček - Jc-Audio, 2013. str. 9.

⁵⁸ KOFROŇ, Jaroslav. *Učebnice harmonie*. 3. dopl. a rozš. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963. str. 70.

⁵⁹ TICHÝ, Vladimír. *Harmonicky myslet a slyšet*. Třetí vydání. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2019. str. 81.

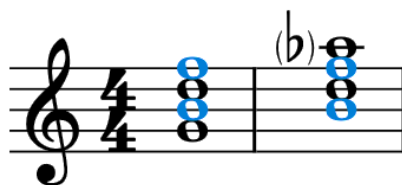
⁶⁰ SVOBODA, Milan. *Praktická jazzová harmonie*. Netolice: Jiří Churáček - Jc-Audio, 2013. str. 92.

Nejčastěji se tedy můžeme setkat s těmito spoji:

Dominantní septakord	Klamný závěr	Příklad in C
V7	VI. stupeň (tónická funkce)	G7 – Am7
V7	III. stupeň (tónická funkce)	G7 – Em7
V7	♭VI. stupeň (subdominantní funkce)	G7 - A♭maj7
V7	♭III. stupeň (tónická funkce)	G7 - E♭maj7

5.3.2. Septakord na VII. stupni

Vzpomeňme si, že v rámci septakordů vycházejících z durového systému můžeme najít dva akordy s dominantní funkcí, a to na V. a VII. stupni. I VII. stupeň tedy může zastoupit dominantu, neboť je v něm také obsažen interval zmenšené kvinty, který tvoří potřebné napětí. Tento tritón (zm. 5) se však nenachází mezi tercií a septimou, jako tomu bylo u dominantního septakordu, ale mezi primou a kvintou. Ve většině případů však nevyužíváme polozmenšeného septakordu (X \emptyset), který leží na VII. stupni v dur, ale spíše si jej vypůjčíme z mollového systému, kde má septakord septimu zmenšenou, a je tedy zmenšeně zmenšený (Xdim7). Přidáním zmenšené septimy vznikne v tomto akordu další tritón, čímž se opět zvýší pnutí do tóniky.



5.3.3. Alterace – zvyšování napětí

Dominanta bývá obohacena o tzv. alterace, které ještě více zesilují pnutí do tóniky. Z akordických tónů můžeme alterovat kvintu (#5, ♭5), v rámci tenzí pak intervaly ♭9, #9, #11 a ♭13, což je uplatňováno primárně v jazzu.

Nutno podotknout, že v klasické harmonii je přístup k alteracím poněkud odlišný. Cíl však zůstává stejný; zvýšit napětí, které bude jevit ještě větší snahu o rozvedení do tóniky. Využívají se tedy v rámci hlavních kvintakordů, které do tóniky směřují. Můžeme zde ovšem alterovat pouze II. a IV. stupeň dané tóniny. V dur můžeme II. stupeň zvýšit i snížit, IV. však

pouze zvýšit. V moll naopak můžeme snížit i zvýšit IV. stupeň, II. však můžeme pouze snížit.⁶¹

5.4. Dominantní jádro

Zatímco v klasické harmonii je harmonická kadence popisována jako sled hlavních funkcí – tóniky, subdominanty a dominanty (T – S – D), v jazzové harmonii je častější spojení akordů ležících na stupni druhém, pátém a prvním (II – V – I). Vzhledem k tomu, že druhý stupeň funkčně zastává subdominantu (viz výše), můžeme říci, že se jedná o reharmonizaci kadence, kterou známe z klasické, lidové či populární hudby. Spoj druhého stupně a dominanty (II – V) označujeme jako dominantní jádro. Budeme-li tedy ve stupnici C dur, dominantní jádro bude tvořit spoj Dm7 – G7. Celá kadence je potom dominantní jádro směřující do tóniky: Dm7 – G7 – Cmaj7(C6).

V tónině c – moll by vypadalo dominantní jádro takto: Dm7(b5) – G7(b9) – CmΔ(Cm6). Všimněme si především rozdílu na II. stupni. Zatímco v dur zde máme měkce malý septakord (Xm7), v moll najdeme septakord polozmenšený Dm7(b5). Mimoto v mollové tónině také využíváme alteraci na dominantě, a to interval b9, který je v moll dokonce žádoucí.

Dominantní jádro v dur	Dominantní jádro v moll
Dm7 – G7 – Cmaj7(C6)	Dm7(b5) – G7(b9) – CmΔ(Cm6, Cmmaj7)

Můžeme se potkat i s tím, že dominantní jádro z moll bude směřovat do dur a naopak. Takový jev označujeme jako interchange⁶².

Interchange v dur	Interchange v moll
Dm7(b5) – G7(b9) – Cmaj7(C6)	Dm7 – G7 – CmΔ(Cm6, Cmmaj7)

⁶¹ Ačkoli v jazzu nejsou pravidla alterací tak pevně stanovená v rámci dané tóniny, i zde se často jedná o alteraci právě II. a IV. stupně.

⁶² Pojem interchange uvádí ve svých nevydaných skriptech pro žáky Konzervatoře a VOŠ Jaroslava Ježka Mário Illés. Milan Svoboda jej pojmenovává čistě pouze jako „mollovou kadenci v dur.“

6. Mimotonální akordy

Doposud jsme se zabývali akordy, které vycházely z durového a mollového systému. Ovšem v této kapitole, jak je již patrné z názvu, se bude jednat o akordy, které se nachází mimo tóninu. Jsou vypůjčeny z jiných tónin a jejich užívání nám rozšiřuje harmonické možnosti. Ve většině případů se bude jednat o septakordy a zde již budeme vycházet pouze z jazzové harmonie. V harmonii klasické se objevují podobné jevy, avšak v této práci se jimi dále nebudu tolik zabývat, jelikož ve spojení s jazzovou harmonií v případě mimotonálních akordů by toto srovnání mohlo být pro čtenáře v některých případech spíše matoucí.

6.1 Mimotonální dominanty

V rámci mimotonálních akordů se nejčastěji setkáme s tzv. mimotonálními dominantami. Mimotonální dominanty jsou nediatonické dominantní akordy, které se rozvádějí dominantně o kvintu níže do akordů doškálných (diatonických).⁶³

Každá tónina má pouze jednu primární tóniku (na I. stupni) a jednu primární dominantu (na V. stupni). Některé ostatní stupně můžeme však vnímat jako tóniky dočasné a ke každé z nich můžeme utvořit dominantní septakord. V dur máme tyto možnosti (in C):

Mimotonální dominanta	Dočasná tónika
A7	Dm7
B7	Em7
C7	Fmaj7
D7	G7
E7	Am7

Výjimkou je zde VII. stupeň, který je kvůli intervalu zmenšené kvinty nestabilní a nelze jej tedy jako dočasnou tóniku vnímat.

⁶³ SVOBODA, Milan. *Praktická jazzová harmonie*. Netolice: Jirí Churáček - Jc-Audio, 2013. str. 64

Také se můžeme setkat s tím, že mimotonální dominanta bude směřovat do jiné mimotonální dominanty a ta poté zase do další atd. Tento jev označujeme jako sled mimotonálních dominant. Například (in C): E7 – A7 – D7 – G7 – (Cmaj7).

6.1.1. Mimotonální dominantní jádra

Dominantní jádro (II – V) lze označit jako jazzovou kadenci. II. stupeň je zde použit místo subdominanty a lze tedy říci, že se jedná o reharmonizaci kadence S – D – T. I celé dominantní jádro, stejně jako tomu bylo u mimotonálních dominant, může být mimotonální a směřovat do dočasné tóniky. Do dočasných tónik lze využít i již zmíněnou interchange, kdy do durového akordu mohu (ale nemusím) zahrát dominantní jádro z moll (X7(b5) – X7(b9)) a naopak. Ukažme si tedy v rámci C dur možné harmonické postupy:

Mimotonální dominantní jádro	Dočasná tónika
Em7 – A7 (Em7(b5) – A7(b9))	Dm7 (II. stupeň)
F#m7 – B7 (F#m7(b5) – B7(b9))	Em7 (III. stupeň)
Gm7 – C7 (Gm7(b5) – C7(b9))	Fmaj7 (IV. stupeň)
Am7 – D7 (Am7(b5) – D7(b9))	G7 (V. stupeň)
Bm7 – E7 (Bm7(b5) – E7(b9))	Am7 (VI. stupeň)

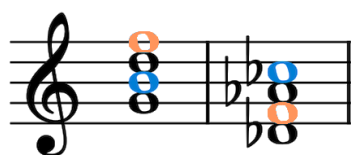
6.2. Tritónová substituce

Tritónovou substitucí rozumíme akord, kterým lze nahradit dominantní septakord. Jedná se o tvrdě malý septakord (X7), který se nachází na sníženém II. stupni dané tóniny a rozvádí se půltónem do tóniky. Od dominantního septakordu je tedy vzdálen o interval zv. 4 (tritón), z čehož plyne i jeho pojmenování.⁶⁴ Tento tvrdě malý septakord stále zastává dominantní funkci. Rozvádíme jej půltónem dolů, což je v jazzu stále vnímáno jako dominantní rozvod.⁶⁵

⁶⁴ SVOBODA, Milan. *Praktická jazzová harmonie*. Netolice: Jiří Churáček - Jc-Audio, 2013. str. 50.

⁶⁵ V jazzu se jako dominantní rozvod chápe postup basového tónu kvintou (z V. stupně) či půltónem (TS) dolů. Bude-li akord X7 ležet na jiném stupni než V. či bII, bude se jednat o akord s nedominantním rozvodem, který nebude plnit dominantní funkci.

Tyto dva akordy mají společný interval zmenšené kvinty, který vytváří potřebné napětí směřující do tóniky. U obou akordů jej najdeme mezi tercií a septimou, akorát v opačném pořadí. Uvedme si tedy příklad ve stupnici C dur: dominantním septakordem je zde G7, jehož tercií je tón h a septimou tón f. Tyto dva tóny svírají zmíněný interval zm. 5. Tritónovou substitucí pak bude akord Db7, u něhož to bude přesně naopak – tento charakteristický interval sice také bude mezi tercií a septimou, ale tercií bude tón f a septimou tón ces (=h).



Tritónovou substituci lze využít i v rámci dominantního jádra. Buď můžeme v jádru substituovat pouze dominantu (3. sloupec), nebo případně i II. stupeň, což znamená, že ho také snížíme o tritón (4. sloupec).⁶⁶

Dominantní jádra směřující do tóniky in C:

Tónina	II – V	II – TS (V)	TS (II – V)
dur	Dm7 – G7	Dm7 – Db7	Abm7 - Db7
moll	Dm7(b5) – G7	Dm7(b5) – Db7	Abmaj7 - Db7

Důvodem, proč se akordy na II. stupni v tritónové substituci liší (4. sloupec), je snížený šestý stupeň (bVI), který je v mollové tónině na rozdíl od durové obsažen a leží na něm septakord Xmaj7, proto jej necháváme v jeho původní podobě. V durové tónině však bVI. stupeň nemáme, a tak jej musíme vytvořit uměle; ponecháváme jakost akordu z původního dominantního jádra, tedy Xm7, a pouze ho přeneseme o tritón níže.

6.2.1. Tritónová substituce nahrazující mimotonální dominanty

Tritónové substituce mohou zastupovat i mimotonální dominanty a lze jej tedy vytvořit ke všem akordům, které mohou zastávat dočasnou tóniku. Například v C dur by byl akord D7 mimotonální dominantou k primární dominantě G7. Akord D7 však můžeme

⁶⁶ ILLÉŠ, Mário. *Podklady k předmětu Žánrová harmonie na Konzervatoři Jaroslava Ježka*. Praha, 2021/2022, nevydáno.

zastoupit akordem Ab7, a vznikne nám tak tritónová substituce do dominanty v C dur, tedy do G7. Spoj směřující do tóniky by tedy vypadal následovně: Ab7 – G7 – Cmaj7.

6.3. Modální záměna

Modální záměna vzniká na základě vypůjčení akordu ze stejnojmenné stupnice opačného tónorodu. Jedná se o stejný princip, který jsme uplatňovali v rámci kvintakordů (viz kapitola Míšení tónin). Stejnojmenná durová a mollová tónina mají společný cíl, tedy základní tón příslušné tóniny. Díky tomu si tyto stupnice nejsou příliš vzdálené a mohou se vzájemně obohacovat. V jazzové harmonii se tento princip uplatňuje i v rámci modů. Můžeme tedy využít akordy i z lydické, dórské, mixolydické⁶⁷ atd. I v populárních písních můžeme často narazit na akord II7 (in C: D/D7), který však není rozveden kvintou dolů do dočasné tóniky, kterou by v tomto případě byla primární dominanta, ale do I. nebo II. stupně. Nejedná se tedy o mimotonální dominantu, ale o modální záměnu, neboť si tento akord vypůjčujeme z lydického módu. My se však budeme zaměřovat spíše na modální záměny z aiolského systému, protože ty se v populárních písních vyskytují asi nejvíce.

Modální záměna je nejčastěji využívána z důvodů zesílení subdominantní funkce v dur. Mollová tónina totiž na rozdíl od tóniny durové obsahuje citlivý tón klesající, a to na sníženém šestém stupni, který na subdominantě zvyšuje napětí a tíhne po rozvodu do tónické kvinty.⁶⁸ Nejčastěji si tedy durová tónina bude vypůjčovat septakordy z aiolského systému, které mají subdominantní funkci. Pro připomenutí, které to jsou:

Cmi7	Dm7(b5)	Ebmaj7	Fm7	Gm7	Abmaj7	Bb7
I (m7)	II (ø)	♭III (maj7)	IV (m7)	V (m7)	♭VI (maj7)	♭VII (7)

- Tónická funkce
- Subdominantní funkce

V praxi se vyskytují ještě obměny dvou z těchto akordů, tzv. alterované mollové subdominanty. Jedná se o akord na II. stupni, jehož primu můžeme alterovat. Z akordu

⁶⁷ Jedná se o názvy církevních stupnic, kterým v této práci nevěnuji pozornost. Lze si je dohledat jak v *Praktické jazzové harmonii* Milana Svobody, tak v *Učebnici harmonie* od Jaroslava Kofroně.

⁶⁸ SVOBODA, Milan. *Praktická jazzová harmonie*. Netolice: Jiří Churáček - Jc-Audio, 2013. str. 54 – 55.

Dm7(b5) nám tak vznikne akord D \flat maj7.⁶⁹ Tento jev se objevuje v klasické harmonii pod pojmem frygický kvintakord. Avšak jak je již z tohoto pojmenování patrné, nebude se jednat o septakord, ale o kvintakord.⁷⁰

Druhý akord leží na \flat VI. stupni a můžeme alterovat jeho septimu. Z akordu Abmaj7 nám tak vznikne Ab7. Oba tyto akordy mají také subdominantní funkci a lze je v rámci modálních záměn využít.⁷¹

Druhý stupeň Dm7(b5) se vyskytuje často ve spojení s dominantou na V. stupni, která pak směřuje do durové tóniky. Tento jev jsme si již v předchozích kapitolách označili jako interchange.

V rámci jazzové harmonie se můžeme setkat i s využitím mollové tóniky v dur. A to jak se záměnou tónického septakordu, tak i s využitím septakordu ležícím na \flat III. stupni aiolské řady, který má tónickou funkci.⁷²

6.4. Dominanty s nedominantní funkcí

Doposud jsme se zabývali dominantním septakordem tvořeným na V. stupni, jehož basový tón je nejčastěji rozveden kvintou dolů – do tóniky. V kapitole Klamné spoje jsme si vysvětlili, že tento dominantní septakord může být případně rozveden i do jiných stupňů (tzv. klamné závěry). Dále jsme si ukázali tritónovou substituci, která ho může zastoupit. Tu taktéž rozvádíme do tóniky, tedy o půltón níž. Následně se budeme zabývat dominantními septakordy, které se vyznačují tím, že jejich bas nepostupuje o kvintu nebo o půltón níž, nebudou se rozvádět, ale spojuvat s jinými akordy. Ne všechny také mají dominantní funkci.⁷³

Ne každý dominantní akord tedy dominantní funkci zastává. Například v blues zastává X7 jak funkci tónickou, tak subdominantní, ačkoli u těchto dvou funkcí očekáváme spíše akordy Xmaj7 nebo Xm7. Akord X7 se tedy může objevit na I. stupni, v takovém případě jej budeme označovat jako bluesovou tóniku, nebo na stupni IV. – to je pak

⁶⁹ Tamtéž, str. 55.

⁷⁰ KOFROŇ, Jaroslav. Učebnice harmonie. 3. dopl. a rozš. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963. str. 123.

⁷¹ SVOBODA, Milan. *Praktická jazzová harmonie*. Netolice: Jirí Churáček - Jc-Audio, 2013. str. 55.

⁷² Tamtéž, 62.

⁷³ Tamtéž, str. 113.

tzv. bluesová subdominanta. Akord IV7 se dominantně nerozvádí a většinou postupuje plagálně kvartovým krokem do tóniky.⁷⁴

Dalším příkladem je pak i dominantní septakord na \flat VII. stupni, jenž je rozveden do tóniky, což lze chápat jako reharmonizaci plagálního závěru (S – T). Funkčně tedy bude v tomto případě zastupovat mollovou subdominantu. V C dur by se jednalo o spoj $B\flat 7 - Cmaj 7$.⁷⁵

Dále se pak můžeme setkat s dominantním septakordem rozvedeným o půltón výš, a to do všech $Xmaj 7$ akordů, které nalezneme na těchto stupních: I., \flat III., IV. a \flat VII. Tento spoj si lze vysvětlit dvěma způsoby. Je-li tento akord na lehké době ve spojení se střídavou dominantou, což znamená, že je součástí dominantního jádra směřujícího do tóniky, bude zastávat funkci dominantní. Tento princip je odvozen z již zmíněného klamného závěru v moll ($V 7 - \flat VI maj 7$).⁷⁶

Akord VII7 může ovšem zastávat i funkci nedominantní, a to objeví-li se na těžké době bez střídavé dominanty, čímž získá významnější pozici a nebude tolik tíhnout k rozvodu. V klasické harmonii se tento akord vyskytuje v podobě trojzvuku a označujeme ho jako lydický kvintakord. Milan Svoboda funkci tohoto akordu označuje jako kadenční.⁷⁷ Kromě toho, zde také uvádí příklady častého postupu, kdy akord VII7 postupuje do dominantního jádra ($IIIm 7 - V 7$).⁷⁸ Tento spoj se bude vyskytovat v analýzách písní, které budu rozebírat v praktické části. Příklady dominantních septakordů s nedominantní funkcí rozvádějících se do $Xmaj 7$ akordů: (příklad in C)

X7	Xmaj7
B7	Cmaj7
D7	E \flat maj7
E7	Fmaj7
A7	B \flat maj7

⁷⁴ SVOBODA, Milan. *Praktická jazzová harmonie*. Netolice: Jiří Churáček - Jc-Audio, 2013. str. 114.

⁷⁵ Tamtéž, str. 115.

⁷⁶ Tamtéž, str. 116.

⁷⁷ Tamtéž, str. 116 – 117.

⁷⁸ Tamtéž, str. 118.

Mezi další se pak řadí dominantní septakord na II. stupni, který je rozveden do tóniky a zastává subdominantní funkci, konkrétně se jedná o alterovanou S. Dále pak bývá občas rozveden do doškálného II. stupně (př. in C: D7 – Dm7), což ve své učebnici Milan Svoboda neuvádí. V tomto případě vycházím ze skript⁷⁹ Mária Illéše, který působí jako pedagog jazzové a žánrové harmonie na Konzervatoři a VOŠ Jaroslava Ježka. V praxi se totiž s tímto spojením setkáváme, a proto mi přijde namísto ho uvést. V těchto případech se bude jednat o modální záměnu z lydického modu.

Dále pak již zmíněnou alterovanou subdominantu na bVI. stupni, kterou jsme uváděli v modálních záměnách (in C: Ab7 – Cmaj7).

Shrnutí dominant s nedominantní funkcí:

Rozvod	Funkce	Příklad in C
o 1 tón výše do T	Subdominantní (alterovaná moll S)	Bb7 – Cmaj7
o ½ tón výše do všech Xmaj7	kadenční/dominantní	E7 – Fmaj7
do diatonického II. stupně do tóniky	Subdominantní (alterovaná S)	D7 – Dm7 – (G7) D7 – Cmaj7

6.5. Zmenšené septakordy

Zmenšené septakordy se skládají ze čtyř malých tercií. Jedná se o akordy symetrické, což znamená, že vzdálenost mezi jejich tóny je stále stejná, a to i v obratech. Lze tedy říci, že máme pouze tři varianty zmenšených septakordů, neboť čtyři z nich budou mít vždy stejnou stavbu. V tabulce na následující stránce si ukážeme, které zmenšené septakordy se skládají ze stejných tónů (lze jej však samozřejmě i enharmonicky zaměnit).

⁷⁹ ILLÉŠ, Mária. *Podklady k předmětu Žánrová harmonie na Konzervatoři Jaroslava Ježka*. Praha, 2021/2022, nevydáno.

1. varianta	2. varianta	3. varianta
Cdim7	Dbdim7	Ddim7
Ebdim7	Edim7	Fdim7
F#dim7	Gdim7	Abdim7
Adim7	Bbdim7	Bdim7

Hlavní využití zmenšených septakordů spočívá v zastupování akordů X7, a to i dominant s nedominantním rozvedem. Také se často využívají jako průchodné akordy mezi jednotlivými stupni diatoniky.⁸⁰

Často se vyskytuje zmenšený septakord na VII. stupni, který nahrazuje dominantní septakord na V. stupni a s nímž jsme se již setkali v předchozí kapitole. Přesněji řečeno bude zastupovat V7(b9), v němž je kompletně obsažen. Tercie V7(b9) bude tedy primou Xdim7. Bude rozveden o půltón nahoru, a to do tóniky. Opět může být mimotonální, a může tedy směřovat do jakéhokoli akordu, který může být dočasnou tónikou.

Dále pak máme dva zmenšené septakordy, které zastupují dominantní akord s nedominantním rozvedem na II. stupni (II7(b9)). Oba dva tedy budou rozvedeny do II. stupně (viz předchozí kapitola).

Prvním z nich je bIIIdim7, který rozvádíme půltónem dolů.⁸¹ Druhým pak bude IIdim7 stojící za tónikou a budeme jej rozvádět tónem nahoru, tedy opět do II. stupně. Uvědomme si, že oba tyto zmenšené septakordy obsahují stejné tóny, tudíž je můžeme vnímat jako jeden tentýž akord pouze v jiném obratu. Na následující straně naleznete obrázky těchto dvou zmenšených septakordů. Některé tóny jsou v tomto příkladu záměrně enharmonicky zaměněny, a to pro lepší pochopení souvislostí mezi akordy. Správný zápis těchto vybraných zmenšených septakordů by musel z teoretického hlediska obsahovat dvojbéčka.

⁸⁰ SVOBODA, Milan. *Praktická jazzová harmonie*. Netolice: Jirí Churáček - Jc-Audio, 2013. str. 99.

⁸¹ Tamtéž, 101.

Příklad in C:

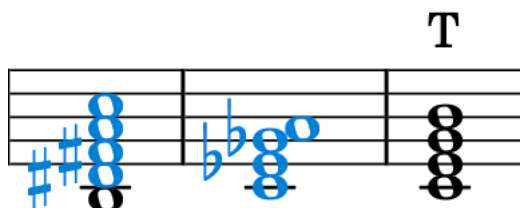
A) E^bdim7 = D7(b9)



B) Cmaj7 – Cdim7 (= D7(b9))



Poslední zmenšený septakord, který si zde uvedeme, nahrazuje dominantní akord s nedominantním rozvodem na VII. stupni směřující do Imaj7 (do tóniky). Tento Xdim7 se tedy bude nacházet před tónikou a jeho tóny budou opět obsaženy v akordu VII7.



Pojďme si tedy shrnout, které dominantní akordy mohou zmenšené septakordy nahrazovat:⁸²

Rozvod	Příklad in C	Náhrada	Příklad in C
o ½ nahoru	Bdim7 – Cmaj7	V7(b9)	Bdim7 = G7(b9)
o ½ dolů	E ^b dim7 – Dm7	II7(b9)	E ^b dim7 = D7(b9)
za tónikou	Cmaj7 – Cdim7 – (Dm7)	II7(b9)	Cdim7 = D7(b9)
před tónikou	Cdim7 – Cmaj7	VII7(b9)	Cdim7 = B7(b9)

⁸² ILLÉŠ, Mária. *Podklady k předmětu Žánrová harmonie na Konzervatoři Jaroslava Ježka*. Praha, 2021/2022, nevydáno.

7. Modulace

Tato práce je primárně zaměřena na chápání funkcí jednotlivých akordů v rámci jedné tóniny, proto se této kapitole nebudu věnovat příliš podrobně. Považuji však za nezbytné alespoň ve stručnosti vysvětlit i pojem modulace, tedy přechod z tóniny do tóniny. S modulacemi se totiž v umělých písních setkáváme poměrně často.

Doposud jsme tedy pracovali s diatonickými a mimotonálními akordy pouze jako s prostředky, jimiž lze obohatit harmonii v rámci jedné tóniny, kde plní svoji určitou funkci. Tónina však může být během skladby jednou i několikrát změněna. Takovou změnu označujeme jako modulaci.

Modulace jest hudebně správný a přesvědčivý přechod z tóniny výchozí do tóniny cílové. Má zpravidla tři části: část ve výchozí tónině, část modulační a kadenci v tónině cílové.⁸³ V první části charakterizujeme tóninu, v níž se nacházíme, v části druhé dojde k přehodnocení a v části třetí je pak nezbytné novou tóninu potvrdit.

V modulacích můžeme využívat jak doškálných akordů a diatonických spojů, tak i mimotonálních akordů. Modulovat můžeme i skokem bez jakékoli přípravy.

Pro modulaci je naprosto zásadní potvrdit novou tóninu kadencí, díky níž budeme teprve schopni přehodnotit vnímání tóniky. Neučiníme-li tak, bude se jednat pouze o mimotonální akord.

Modulovat můžeme například přes společný akord obou tónin. Jedná se o tzv. přehodnocení, kdy tento společný akord zastává ve výchozí tónině jinou funkci nebo bude minimálně ležet na jiném stupni než v tónině cílové.

Čím blíže si tóniny v rámci kvintového a kvartového kruhu budou, tím více společných akordů u nich najdeme. Například stupnice C dur bude mít mnoho společných akordů se stupnicí G dur, neboť se liší pouze jedním předznamenáním. Naopak se stupnicí E dur už bude mít společný pouze jeden akord – Am(7), který je v C dur VI. stupněm a v E dur pak mollovou subdominantou. Po zahrání tohoto akordu je samozřejmě nutné potvrdit novou tóninu kadencí, jinak by k modulaci nedošlo.

⁸³ KOFROŇ, Jaroslav. Učebnice harmonie. 3. dopl. a rozš. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963. str. 104.

Jazzová harmonie využívá i modulace přes společný tón dané tóniny. Jedná se o ten samý princip, ovšem v tomto případě přehodnocujeme pouze interval ve vztahu k nové tónice. Například budeme-li v C dur a skončíme určitou frází na tónu c, tedy na č. 1, lze jej podložit akordem Abmaj7, kde bude tón c vnímán jako v. 3. Opět bychom však museli novou tóninu potvrdit kadencí, jinak by se jednalo pouze o modální záměnu.

Dále se můžeme běžně setkat s modulacemi přes mimotonální dominantu, mimotonální dominantní jádro či mimotonální VII. stupeň, u nichž je opět naprosto zásadní potvrzení cílové tóniny kadencí. Jinak by se jednalo pouze o akordy vypůjčené z jiných tónin v rámci výchozí tóniny.

Typů modulací je samozřejmě mnohem více, lze využívat diatonických spojů, enharmonických záměn atd. Další možnosti lze nalézt například v učebnici Jaroslava Kofroně *Učebnice harmonie*⁸⁴ nebo v *Jazzové praktické harmonii* od Milana Svobody⁸⁵.

7.1. Vybočení v mollových tóninách do paralelní dur

Jediné, co považuji za důležité rozvést, je vybočení v mollové tónině do paralelní dur. Využití vedlejších kvintakordů na bIII., bVI., bVII stupni v moll zní totiž mnohdy jako vybočení, neboť tyto zmíněné akordy tvoří zároveň základní harmonickou kadenci v paralelní dur. Z tohoto důvodu vnímáme využití těchto vedlejších akordů jako vybočení či modulaci, a ne vždy je chápeme pouze jako zástupce hlavních funkcí, ačkoli se stále jedná o doškálné akordy v rámci moll systému. Zatímco tedy v durovém systému chápeme vedlejší akordy výhradně jako zástupce hlavních funkcí, v mollovém systému to není tak jednoznačné.

⁸⁴ KOFROŇ, Jaroslav. *Učebnice harmonie*. 3. dopl. a rozš. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963.

⁸⁵ SVOBODA, Milan. *Praktická jazzová harmonie*. Netolice: Jiří Churáček - Jc-Audio, 2013. str. 104 – 115, 139 - 144.

Praktická část

8. Harmonické vztahy v umělých písních

Harmonický rozbor skladby je často prováděn až při studiu hudební konzervatoře, a to především pouze v rámci analýzy umělé hudby. Ovšem i při hraní lidové nebo populární písně, která je zapsána v akordových značkách, můžeme dbát na pochopení funkčnosti akordů a seznamovat žáka s harmonickými souvislostmi.

V jazzu je taková praxe běžná, protože jsou jazzové standardy zaznamenávány primárně ve značkách. V teoretické části jsme si z jazzové harmonie vysvětlili pouze úplné základy, s nimiž bychom se mohli setkat i v hraní populárních či folkových písní, které nalezneme ve zpěvnících. Celá jazzová harmonie je samozřejmě podstatně obsáhlejší a složitější. Mým cílem však není ji celou obsáhnout, ale vybraný základ aplikovat na písně, které mohou využít učitelé v rámci své pedagogické praxe.

Vybraný repertoár může být také inspirací pro hodiny klavíru nebo hodiny hudební nauky, a to zejména první kapitoly, které jsou zaměřeny na základní harmonické vztahy, tudíž by měly být pochopitelné i pro mladší žáky. Druhá polovina pak bude zaměřena na komplikovanější harmonické souvislosti, které jsou už spíše určeny pokročilejším hudebníkům, kteří mají zájem o vhléd do (nejen) jazzové harmonie skrze populární hudbu. Chápání harmonických vztahů v rámci akordových značek nám totiž pomůže i v analýze hudby umělé.

Harmonické vztahy můžeme vysvětlovat jak na písních lidových, tak i na písních umělých. Umělé písně jsou pro výuku dětí v současnosti mnohdy atraktivnější než písně lidové, přestože princip harmonických vztahů zůstává stále stejný. Děti rády hrají a zpívají písně z pohádek, starší žáci jsou pak často motivováni písněmi, které znají od svých oblíbených českých či zahraničních interpretů. Ať už budeme se žákem provádět harmonickou či sluchovou analýzu akordových značek, nebo si danou píseň bude žák interpretovat sám, přijde mi výhodné, pokud je to možné, začít repertoárem, k němuž má on sám blízko a poté se teprve snažit jeho zájem rozšířit i o jiné hudební žánry.

Ve své práci jsem se snažila přistoupit k harmonickým souvislostem co nejvíce systematicky. Vycházela jsem převážně ze struktury příručky *Hra písní na klavír*⁸⁶ od Stanislava Pecháčka. Přesněji řečeno vycházím z kapitol, které se týkají výhradně harmonizace písní. Tato učebnice je totiž kromě harmonizace zaměřena i na stylizaci

⁸⁶ PECHÁČEK, Stanislav. *Hra písní na klavír*. Praha: Univerzita Karlova – Pedagogická fakulta, 1999.

doprovodů. Jimi se já ve své práci zaobírat nebudu, neboť se primárně zaměřuji na chápání harmonických vztahů, nikoli na klavírní hru jako takovou. Mimo jiné je tato příručka zaměřena na písně lidové, což byl další důvod, proč jsem je už ve své práci neuváděla. Výběrem lidových písní, v nichž se objevují probírané harmonické vztahy, se tedy můžeme inspirovat v této publikaci.

V následujících kapitolách navrhu, jak systematicky postupovat v osvojování harmonických vztahů. Také vždy uvedu příklady především umělých, folkových či populárních písní, v nichž se bude probíraná látka vyskytovat. Vybraný repertoár jsem vyhledávala v mnoha zpěvnících, které budou uvedeny v seznamu literatury. Písně, v nichž se budou konkrétní probírané harmonické spoje vyskytovat, budou opatřeny citacemi pod čarou, neboť se zápis jedné písně může v různých zpěvnících lišit. Tyto odchylky mohou být někdy pouze otázkou osobního vkusu, ale vzhledem k tomu, že mluvíme o písních umělých, které mají harmonii jasně danou, lze říci, že se jedná o chyby. Někdy jsou akordové značky ve zpěvnících i špatně zapsány. Pokusím se těmto nedostatkům vyhnout nebo na ně upozornit. I přesto mi však přijde výhodné opírat se o zpěvníky, s nimiž můžeme pracovat na základních či středních školách, případně na ZUŠ. V rámci jedné kapitoly pak vyberu vždy minimálně jednu píseň, jejíž noty naleznete v příloze, a rozeberu celý její harmonický průběh.

8.1. Harmonické vztahy v umělých písních

8.1.1. Harmonická kadence (T, S, D)

Jak jsme si již vysvětlili v teoretické části této práce, harmonická kadence je základem pro pochopení funkční harmonie. U doprovodu písní tedy začneme pouze těmito základními vztahy. Můžeme začít pouze vztahem tóniky (I. stupeň) a dominanty (V. stupeň) a následně přidat subdominantu (IV. stupeň).

V teoretické části jsme si také vysvětlili důležitost a význam dominantního akordu v rámci funkční harmonie. Není tedy od věci začít právě tímto základním spojením – dominantou a tónikou. Na těchto dvou funkcích je postavena například dětská píseň *Maškarní plesy*⁸⁷ od Jaroslava Uhlíře a Zdeňka Svěráka nebo pro starší žáky lze využít píseň

⁸⁷ UHLÍŘ, Jaroslav a Zdeněk SVĚRÁK. *Zpěvník. Největší hity*. 1. vyd. Praha: Fragment, 2008. str. 14.

Tomáše Kluse *Pánubohudooken*⁸⁸. Tato píseň každou sloku moduluje, buď o tón nebo o půltón, což je dobré pro procvičení vztahu D – T ve vícero tóninách.

Ve zpěvnících se často setkáme s tím, že budeme mít na V. stupni X7, a to z důvodu zvýšení napětí na dominantě. Budeme-li tyto písničky využívat pouze jako ukázky harmonických vztahů, tak značky samozřejmě dodržíme. Ovšem chceme-li, aby si je na klavír zahrál sám začínající žák, pro něhož by bylo utvoření septakordu obtížné, může hrát akord i bez septimy. I kvintakord na V. stupni bude plnit dominantní funkci.

Zvládne-li žák odlišit dominantu od tóniky, můžeme připojit subdominantu. S tónikou, dominantou a subdominantou si vystačíme opět v mnoha dětských písních od Jaroslava Uhlíře a Zdeňka Svěráka. Pomocí harmonické kadence můžeme doprovodit například *Krávy, krásy*⁸⁹ (viz příloha 1).

Tato píseň je, vyjímaje poslední sloku, v tónině C dur. Budeme zde tedy využívat akordy C (tónika), F (subdominanta) a G/G7 (dominanta). V poslední sloce píseň moduluje skokem o tón výš – do tóniny D dur. Harmonický průběh je pak stejný jako v předchozích slokách. Za účelem pochopení funkčnosti hlavních kvintakordů můžeme hrát celou píseň pouze v tónině C dur a modulovat nemusíme. Avšak pro pochopení harmonické kadence, jakožto sledu akordů, díky němuž jsme schopni určit tóniku – tedy centrum, od kterého se bude vše odvíjet – je dobré modulaci dodržet a ukázat, že jsou tyto vztahy platné ve všech tóninách.

Ve zpěvníku *Nejkrásnější pohádkové písničky*⁹⁰ nalezneme první část známé pohádkové písničky *Rozvíjej se poupátko* od Dalibora C. Vačkáře, jejíž harmonizace je také postavena pouze na hlavních kvintakordech. Stejnou píseň nalezneme i ve zpěvníku *České a slovenské hity 20. století 4*⁹¹, kde je však použit místo subdominanty II. stupeň. Toho lze využít při vysvětlování funkčnosti vedlejších stupňů; můžeme obě verze porovnat a na základě toho demonstrovat subdominantní funkci mollového II. stupně. Kromě toho je v této verzi zapsána i druhá, méně známá, část této písně, jež je harmonicky už podstatně složitější. Jelikož zde tuto verzi uvádím pouze kvůli porovnání harmonie v první části, nebudu v této kapitole tuto část více rozebírat. Stejným způsobem můžeme pracovat například s písničkou

⁸⁸ KLUS, Tomáš. *Já, písničkář II.* 1. vyd. Praha: CoBoo, 2014. str. 50 – 52.

⁸⁹ UHLÍŘ, Jaroslav a Zdeněk SVĚRÁK. *Zpěvník. Největší hity.* 1. vyd. Praha: Fragment, 2008. str. 62.

⁹⁰ ŠTASTNÁ, Viki. *Nejkrásnější pohádkové písničky.* 1. vyd. Praha: Albatros, 2006. str. 6.

⁹¹ DVORNÍK, Petr a Jiří BRABEC. *České a slovenské hity 20. století 4.* Cheb: G + W, 2001. str. 14.

*Já bych se ženíl jako d'as*⁹² z pohádky Tři bratři, která je u dětí velmi oblíbená; lze ji doprovodit pouze T, S, D a postupně pak přidávat akordy, které zaznívají v originální verzi.

Jako další příklad mohu uvést píseň *Když je hokej*⁹³ od Pokáče, který je v současnosti velmi populární. I zde si vystačíme pouze s hlavními kvintakordy. Dále pak píseň *Popelky*⁹⁴ od Karla Černocho a Pavla Žáka, kterou najdeme v pátém dílu zpěvníku *Já & písnička*. Ze světové tvorby nám poslouží jako příklad skladba *I have a Dream*⁹⁵ od kapely Abba. Ačkoli se nám v této verzi objevuje občas na prvním stupni akord Bbsus4, není nutné ho dodržet. Kvarta je do akordové značky zahrnuta, neboť se objevuje v melodii intra, lze ji tedy chápat jako melodický tón. Navíc akord Xsus4 na tónice často nevyužíváme, protože kvarta vytváří napětí, které tíhne po rozvodu do tercie, což je pro tóniku nežádoucí. Akord Bbsus4 je v tomto případě tedy vždy rozveden do Bb.

8.1.2. Zastoupení hlavních funkcí vedlejšími kvintakordy

Dalším krokem v osvojování harmonických vztahů je využívání vedlejších stupňů, které mohou zastupovat kvintakordy hlavní. I k tomu je dobré přistoupit systematicky; nejdříve tedy přidat k hlavním funkcím vedlejší stupeň VI., jenž zastupuje tóniku nebo subdominantu.

Mezi písně, v nichž se objeví VI. stupeň nahrazující tóniku, patří například *Každý den*⁹⁶ (Jaroslav Uhlíř), *Anděl*⁹⁷ (Karel Kryl), *Nina*⁹⁸ (Tomáš Klus) nebo také slavný hit britské kapely The Beatles – *Let it Be*⁹⁹.

Mollový kvintakord na VI. stupni může však zastupovat i subdominantu. To můžeme slyšet například v písních *Pocity*¹⁰⁰ (Tomáš Klus), *Voda živa*¹⁰¹ (Aneta Langerová) nebo *Královské reggae*¹⁰² (Zdeněk Rytíř).

⁹² UHLÍŘ, Jaroslav a Zdeněk SVĚRÁK. *Zpěvník ke knize Tři bratři*. Praha: Fragment, 2015. str.37.

⁹³ POKÁČ. *Pokáčovo zpěvník I*. 1. vyd. Praha: Presco Group, 2020. str. 45.

⁹⁴ KOZÁKOVÁ, Soňa, Jiří ZIMA a Jiří MACEK. *Já & písnička 5*. 1. vyd. Cheb: G & W, 2013. str. 174.

⁹⁵ ABBA: *Gold – Greatest Hits*. EU: Wise Publications, 2005. 272 str. 35 – 41.

⁹⁶ UHLÍŘ, Jaroslav a Zdeněk SVĚRÁK. *Zpěvník. Největší hity*. 1. vyd. Praha: Fragment, 2008. str. 98.

⁹⁷ JÁNSKÝ, Petr. *Já, písnička 2: Zpěvník pro žáky základních škol pro 5. - 9. třídu*. Dotisk 1. vyd. Cheb: Music Cheb, 2004. str. 34.

⁹⁸ KLUS, Tomáš. *Já, písničkář II*. 1. vyd. Praha: Cooboo, 2014. str. 74 – 76.

⁹⁹ KOZÁKOVÁ, Soňa, Jiří ZIMA a Jiří MACEK. *Já & písnička 5*. 1. vyd. Cheb: G & W, 2013. str. 158.

¹⁰⁰ KLUS, Tomáš. *Já, písničkář*. 1. vyd. Praha: Cooboo, 2009. str. 30.

¹⁰¹ KOZÁKOVÁ, Soňa, Jiří ZIMA a Jiří MACEK. *Já & písnička 4*. 1. vyd. Cheb: G & W, 2008. str. 190.

¹⁰² ŠTASTNÁ, Viki. *Nejkrásnější pohádkové písničky*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2006. str. 42.

Posléze můžeme přidat mollový II. stupeň, který nejčastěji zastupuje subdominantu. Obvykle po něm následuje dominanta.¹⁰³ Můžeme využít například tento repertoár: *Tři citrónky*¹⁰⁴ (autor neznámý), pohádkovou píseň *Já ti prstýnek dám*¹⁰⁵ (Angelo Michajlov) nebo *Rád chodím na poštu*¹⁰⁶ (Pokáč). Ze světových hitů pak například *Knocking on Heavens Door*¹⁰⁷ (Bob Dylan). Od Boba Dylena lze použít i píseň *Times They Are A-Changin'*, kterou známe i v českém překladu od Zdeňka Rytíře pod názvem *Časy se mění*¹⁰⁸ v podání Golden Kids.

Nakonec přidáme stupeň III., který může zastoupit tóniku, případně dominantu. Pro III. stupeň nám jako příklad poslouží píseň *Povídej*¹⁰⁹ od Petra Nováka nebo opět pohádkové píseň z pera Jaroslava Uhlíře – *Nám se stalo něco překrásného*¹¹⁰ či *Putování*¹¹¹, kde narazíme na všechny zmíněné vedlejší stupně (viz příloha 2).

Píseň *Putování* z pohádky Lotrando a Zubejda je v tónině A dur. Začínáme akordem A (tónika – T), který je hned v druhém taktu vystřídán kvintakordem F♯m (VI. stupeň). Ve třetím taktu pak zaznívá akord D (subdominanta – S). Tyto akordy se zde střídají až do taktu sedmnáct. V osmnáctém taktu pak nastupuje C♯m (III. stupeň), jenž zastupuje akord A (T). O dva takty později je zde kvintakord Hm (II. stupeň), který zastupuje akord D (S). V písničce zazní pouze jednou dominantní akord E7, a to konkrétně v taktu 25.

Tímto jsme tedy obsáhli vztahy kvintakordů v durovém systému vyjímaje kvintakord na VII. stupni, který se však vyskytuje většinou v podobě septakordu, proto ho v této kapitole rozebírat nebudeme.

8.1.3. Mollová tonalita

Obsáhne-li žák kvintakordy v durové tónině, lze přistoupit k vysvětlování akordických vztahů v moll. V mollové tónině můžeme začít aiolským systémem, vyzkoušet si, jak zní kadence s mollovou dominantou, a posléze ji porovnat s kadencí v harmonickém

¹⁰³ PECHÁČEK, Stanislav. *Hra písní na klavír*. Praha: Univerzita Karlova, 1999. str. 21.

¹⁰⁴ JÁNSKÝ, Petr. *Já, písnička 1: Zpěvník pro žáky základních škol pro 1. - 4. třídu*. 3. vyd. Cheb: Music Cheb, 2002. str. 103.

¹⁰⁵ SUCHÝ, Ondřej. *Písničky z pohádek a dětských filmů 3. díl*. Dotisk 1. vyd. Cheb: G & W, 2000. str. 131.

¹⁰⁶ POKÁČ. *Pokáčovo zpěvník I*. 1. vyd. Praha: Presco Group, 2020. str. 87.

¹⁰⁷ Wise Publications, *The Little Black Songbook: Acoustic Hit Songs*, EU, 2005. str. 272.

¹⁰⁸ KOZÁKOVÁ, Soňa, Jiří ZIMA a Jiří MACEK. *Já & písnička 5*. 1. vyd. Cheb: G & W, 2013. str. 126.

¹⁰⁹ JÁNSKÝ, Petr. *Já, písnička 2: Zpěvník pro žáky základních škol pro 5. - 9. třídu*. Dotisk 1. vyd. Cheb: Music Cheb, 2004. str. 109.

¹¹⁰ ŠTASTNÁ, Viki. *Nejkrásnější pohádkové písničky*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2006. str. 44.

¹¹¹ Tamtéž, str. 26.

systemu. Z tohoto porovnání dobře vyplyne význam durové dominanty, která více tíhne po rozvodu do tóniky.

Jak již bylo v teoretické části této práce několikrát zmíněno, mollová tónina je o dost komplikovanější než tónina durová a není funkčně tak jednoznačná. Je tedy dobré nezatěžovat žáky podrobným vysvětlováním funkčností akordů ve všech třech systémech, pouze je zmínit a pak rovnou přejít k univerzálnímu systému.

Hlavní kvintakordy tvořící kadenci vezmeme z harmonického systému, tedy tónika a subdominanta budou akordy mollovými, dominanta bude durová. S mollovou kadencí vycházející z harmonického systému si víceméně vystačíme v písni *Slavíci z Madridu*¹¹², kterou známe v podání Waldemara Matušky. Nutno však dodat, že takt před refrémem zaznívá mimotonální dominanta do subdominanty. Pro náš účel, a to seznámení žáka s kadencí v moll, lze však tento akord vynechat a pracovat pouze s T, S a D.

8.1.4. Vedlejší kvintakordy v moll

Vedlejší kvintakordy využíváme spíše z moll aiolského systému. V harmonické moll nám totiž zvýšený VII. stupeň změní jakost kvintakordů i na III. a VII. stupni, přičemž ani jeden z těchto utvořených akordů v praxi moc nevyužijeme. Zmenšený kvintakord na VII. stupni se totiž používá v praxi minimálně, naopak v podobě septakordu se s ním setkáme pak velmi často. Avšak kvintakord na stupni bVII. vycházející z moll aiolské využíváme v populárních písních naopak poměrně hojně, a to především v rámci míšení tónin, což si ukážeme v následující kapitole.

Využívání vedlejších kvintakordů v moll funguje poněkud odlišně než v dur. V durovém systému totiž vedlejší kvintakordy využíváme v podstatě k reharmonizaci hlavních funkcí, které mohou zastupovat.

V mollovém systému má sice každý akord také svoji určitou funkci, tudíž by mělo nahrazování hlavních kvintakordů vedlejšími fungovat obdobně, ovšem připomeňme si, že aiolská moll je v podstatě durová stupnice od VI. stupně, tudíž její vedlejší kvintakordy ležící na bIII., bVI., bVII. stupni tvoří kadenci v durové paralelní tónině. Z tohoto důvodu vnímáme využití vedlejších kvintakordů v moll často jako vybočení do paralelní durové tóniny, a ne vždy je tedy chápeme jako zástupce hlavních funkcí. Tuto příbuznost můžeme vysvětlit

¹¹² JÁNSKÝ, Petr. *Já, písnička 2: Zpěvník pro žáky základních škol pro 5. - 9. třídu*. Dotisk 1. vyd. Cheb: Music Cheb, 2004. str. 129.

pokročilejším žákům, ale méně pokročilé tím zatěžovat nemusíme a můžeme je pouze seznámit s jejich barvou. U těch nejmenších dětí lze použít příměr, že jimi „rozveselíme“ mollovou tóninu.

Některé písně do paralelní tóniny vyloženě modulují. Tak tomu je například v pohádkové písničce *Pod dubem za dubem*.¹¹³ V tomto případě přecházíme do paralelní durové tóniny v refrénu.

Jako příklad písně, v níž využíváme především vedlejší stupně z aiolského systému, můžeme uvést *Nes mě, lod'ko*¹¹⁴ od Angela Michajlova z pohádky Zlatovláska (viz příloha 3). Píseň je v tónině d – moll. Můžeme si všimnout, že se zde vůbec neopíráme o kadenci z harmonického systému. Durová dominanta se tu objeví jenom jednou, a to konkrétně ve třináctém taktu, subdominantu zde není vůbec. V prvních osmi taktech se nám střídají akordy Dm (T), C (bVII), Bb (bVI), v sedmém taktu se nám objeví Am, tedy mollová dominanta. V refrénu pak nastoupí akord F (bIII), jenž je dvakrát vystřídán s akordem C (bVII). Následuje opět Dm (T), po níž přichází akord A (D). Ta však není rozvedena do Dm (T), jak bychom očekávali, ale do akordu Bb, což lze podle Jazzové praktické harmonie¹¹⁵ označit jako klamný závěr, ačkoli v tomto případě leží na bVI. stupni pouze kvintakord, nikoli septakord. Následně se doslovně zopakuje předvětí refrénu a v závěti opět zazní bVI., bVII. stupeň a tónika.

Abych zde neuváděla pouze pohádkové písně, můžeme si ukázat harmonický rozbor chansonu Čerešně¹¹⁶, který známe v podání Hany Hegerové (viz příloha 4). Chanson je zkomponovaný v tónině e – moll. V této písni na rozdíl od předchozí pohádkové písně *Nes mě, lod'ko* využíváme kadenci z harmonického moll systému, tedy mollovou subdominantu (Am/Am7) a durovou dominantu (H/H7). Pro lepší orientaci v rozboru písně na následující stranu vložím tabulku, v níž jedno pole označuje jeden takt. V závorce je vždy uvedena funkce akordu.

¹¹³ SUCHÝ, Ondřej. *Písničky z pohádek a dětských filmů 3. díl*. Dotisk 1. vyd. Cheb: G & W, 2000. str. 72 – 73.

¹¹⁴ Tamtéž, str. 133.

¹¹⁵ SVOBODA, Milan. *Praktická jazzová harmonie*. Netolice: Jiří Churáček - Jc-Audio, 2013. str. 92 – 93.

¹¹⁶ KOZÁKOVÁ, Soňa, Jiří ZIMA a Jiří MACEK. *Já & písnička 5*. 1. vyd. Cheb: G & W, 2013. str. 128.

Em (T) <i>Ako mladé</i>	Am7 (S) <i>dievča</i>	C (bVI) H (D) <i>už je to za ná -</i>	Em (T) <i>mi</i>
Em (T) <i>po stromoch som</i>	Am7 (S) <i>liezla</i>	C (bVI) H (D) <i>s našimi chlapca -</i>	Em (T) <i>mi</i>
G (bIII) <i>A vždy keď na strome</i>	D (bVII) <i>zlomili halúzku</i>	H7 (D) <i>hádzali mi chlapci</i>	C (bVI) D (bVII) <i>čerešně za blúz -</i>
Em (T) <i>ku</i>	G (bIII) <i>keď boli zvedaví</i>	D (bVII) <i>čo to mám pod blúzkou</i>	H7 (D) <i>odháňala som ich</i>
C (bVI) D (bVII) <i>zelenou halúz -</i>	Em (T) <i>kou</i>		

Všimněme si, že se nám v druhé půlce písni vystřídá akord G s akordem D. Oba jsou vedlejšími stupni v tónině e – moll, akord D je však zároveň dominantou k akordu G. Můžeme mít tedy chvíli pocit, že se ocitáme v paralelní tónině G dur a jedná se se tedy o vybočení, ovšem hned za akordem D se objevuje H7, tedy dominanta k akordu Em, která nás vrací zpět do původní mollové tóniny. Za zmínku stojí rozvod dominantního septakordu H7, který opět není rozveden to tóniky, ale tentokrát do akordu C, tedy do bVI. stupně. Toto lze opět označit za druh klamného závěru.¹¹⁷

8.1.5. Mimitonální dominanty

V lidových i umělých písni se často setkáme s mimitonálními dominantami. Jak již bylo uvedeno v teoretické části, v dané tónině můžeme vytvořit dominantní akord k většině dalších stupňů, a ty pak lze tedy vnímat jako tzv. dočasné tóniky.

Ačkoli se nám může tvrdě malý septakord (X7) vyskytnout i v jiné funkci než v dominantní (např. v blues jej užíváme jako tóniku), ve většině případů se bude jednat o akord dominantní, jenž bude rozveden o kvintu níž, tedy do primární nebo dočasné tóniky.

¹¹⁷ SVOBODA, Milan. *Praktická jazzová harmonie*. Netolice: Jiří Churáček - Jc-Audio, 2013. str. 92 – 93.

Dle mého názoru je tedy výhodné žáka na tuto souvislost upozornit, aby si automaticky X7 s dominantní funkcí spojil, neboť díky tomu pak dokáže předjímat následující akord. Samozřejmě je ideální se tyto spoje naučit analyzovat sluchem, abychom je byli schopni využívat v praxi.

Začněme tedy písněmi, kde se objevuje mimotonální dominanta k primární dominantě. Tento spoj nalezneme například v písničce *Tak už to v našem zámku chodí*¹¹⁸ z pohádky Zlatovláska, a to konkrétně v pátém taktu dílu B. Píseň je v tónině C dur, jedná se tedy o spoj D7 – G. Zůstaneme-li u pohádkových písní, lze zmínit i píseň *Řízni, řízni*¹¹⁹ z pohádky Lotrando a Zubejda (viz příloha 5). Zde najdeme mimotonální dominantu v šestém taktu dílu B („*Řízni, řízni, řízni, ať to krásně vyzní..*“). Nacházíme se v tónině D dur, bude se tedy jednat o spoj E7 – A. Kromě toho je zde před akordem E7 akord Hm, který lze vnímat jako VI. stupeň tóniny D dur, ale lze jej chápat v souvislosti právě s akordem E7. V tomto případě bychom akord Hm vnímali jako mimotonální II. stupeň k akordu A, tedy k primární dominantě, a E7 pak samozřejmě jako mimotonální dominantu. Spoj akordů Hm – E7 bychom pak označili jako mimotonální dominantní jádro.

Velmi často se setkáme s mimotonální dominantou do subdominanty. V tomto případě názorně vidíme, přesněji řečeno slyšíme, jak nás změna jakosti akordu navede k přehodnocení jeho funkce. Uvědomme si, že dominantní kvintakord k IV. stupni je shodný s tónikou. Mimotonální dominantu k subdominantě v podstatě tedy utvoříme přidáním malé septimy k tónickému kvintakordu. V tónině C dur by se tedy jednalo o spoj C7 – F.

I v této kapitole mohou uplatnit písně z pera Jaroslava Uhlíře a Zdeňka Svěráka, v tomto případě to bude velmi známá pohádková písnička *Hlupáku, najdu tě*,¹²⁰ kde uslyšíme mimotonální dominantu do subdominanty v refrénu (takt 26 a 42), nebo jej také můžeme slyšet v jejich písni *Když se zamiluje kůň*,¹²¹ a to ve sloce v taktu 10. Abych neuváděla jenom písně v durové tónině, lze uvést i zmíněné *Slavíky z Madridu*¹²², kde se nám mimotonální dominanta objevuje před zazněním refrénu. Mimo jiné tento spoj uslyšíme i v naší státní hymně *Kde domov můj*,¹²³ kde se s ní setkáme již ve třetím taktu (před frází „*Voda hučí po*

¹¹⁸ SUCHÝ, Ondřej. *Písničky z pohádek a dětských filmů 3. díl*. Dotisk 1. vyd. Cheb: G & W, 2000. str. 130.

¹¹⁹ Tamtéž, str. 74.

¹²⁰ ŠTASTNÁ, Viki. *Nejkrásnější pohádkové písničky*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2006. str. 48.

¹²¹ UHLÍŘ, Jaroslav a Zdeněk SVĚRÁK. *Zpěvník. Největší hity*. 1. vyd. Praha: Fragment, 2008. str. 49.

¹²² JÁNSKÝ, Petr. *Já, písnička 2: Zpěvník pro žáky základních škol pro 5. - 9. třídu*. Dotisk 1. vyd. Cheb: Music Cheb, 2004. str. 129.

¹²³ Tamtéž, str. 172.

lučinách“). Zde můžeme slyšet i mimotonální dominantu do VI. stupně, a to konkrétně ve frázi „*A to je ta krásná země.*“

Mimotonální dominantu do VI. stupně můžeme slyšet i například v písni *Hallelujah*¹²⁴ od Leonarda Cohena, kterou můžeme najít v pátém dílu zpěvníku *Já & písnička*. Píseň je zde zaznamenaná v tónině G dur. VI. stupeň v tónině G dur je akord Em, jehož dominantní akord bude H7. Tento spoj také zazní před začátkem refrénu. Mimotonální dominantu do VI. stupně můžeme dále slyšet v písních *Nešahej na mě*¹²⁵ nebo *26*¹²⁶ od zmíněného folkového zpěváka Pokáče. Dominantní septakord můžeme vytvořit i do II. stupně, což můžeme slyšet například v refrénu písničky *Máme tu další dobrý den*¹²⁷ z pohádky *Co takhle svatba, princí* (8. takt v refrénu).

Lze jistě vytvořit i mimotonální dominantu do III. stupně. S tímto spojením se však nesetkáme tak často jako s předchozími. Příklad k tomuto harmonickému spojení jsem bohužel nedohledala.

8.1.6. Sled mimotonálních dominant

Objeví-li se za sebou více tvrdě malých septakordů (X7), které mezi sebou mají vzdálenost č.5, bude se jednat o tzv. sled mimotonálních dominant. Píseň, na níž si můžeme příkladně ukázat sled mimotonálních dominant, je *Linda*¹²⁸ od Ivana Mládka (viz příloha 6).

Píseň je v tónině D dur. Je vystavěna především na sledu těchto akordů: D – F#7 – H7 – E7 – A7 – D. Všimněme si, že se jedná o tvrdě malé septakordy (vyjímaje tóniku), přičemž jediný septakord, který patří do tóniny D dur, je akord A7. Ten je v této tónině primární dominantou. Zbylé septakordy jsou mimotonální, přesněji řečeno jedná se pouze o mimotonální dominanty. Akord F#7 je dominantou k akordu H7, H7 pak dominantou k E7, E7 dominantou k akordu A7, ten už pak vede do tóniky, tedy kvintakordu D. Mimo tento harmonický postup, se nám zde objevuje v předposledním taktu akord G (subdominanta) a v prima voltě se nám vyskytuje zmenšený septakord Ddim7, jenž je rozveden do Em (II. stupeň), a tedy nahrazuje dominantní akord s nedominantním rozvedem – E7(b9). Zmenšeným akordům se však budeme podrobněji věnovat později.

¹²⁴ KOZÁKOVÁ, Soňa, Jiří ZIMA a Jiří MACEK. *Já & písnička 5*. 1. vyd. Cheb: G & W, 2013. str. 92.

¹²⁵ POKÁČ. *Pokáčovo zpěvník I*. 1. vyd. Praha: Presco Group, 2020. str. 73 – 74.

¹²⁶ Tamtéž, str. 5 – 6.

¹²⁷ SUCHÝ, Ondřej. *Písničky z pohádek a dětských filmů 3. díl*. Dotisk 1. vyd. Cheb: G & W, 2000. str. 12 – 13.

¹²⁸ KOZÁKOVÁ, Soňa, Jiří ZIMA a Jiří MACEK. *Já & písnička 4*. 1. vyd. Cheb: G & W, 2008. str. 117.

8.1.7. Míšení tónin (modální záměny)

V prvních třech kapitolách praktické části jsme si představili repertoár, kde se v doprovodu setkáváme s akordy, které jsou obsaženy v durových či mollových tóninách. Tóniny se pak mohou vzájemně obohacovat. Lze si vypůjčit akord z mollové tóniny do durové a naopak. V jazzu si můžeme akordy půjčovat i z církevních modů.

Velmi často se setkáme s mollovou subdominantou v dur. Jako příklad si můžeme uvést píseň *Stánky*¹²⁹ od Jana Nedvěda (viz příloha 7), kde se nám mollová subdominanta vyskytuje jak ve sloce, tak v refrénu, a to vždy ve čtvrtém taktu každého osmitaktí (respektive jedné fráze). Vzhledem k tomu, že je zde píseň uvedena v tónině D dur, bude se jednat o akord Gm.

Dále pak můžeme uvést píseň *Měkké dárky*¹³⁰ od Pokáče, kde se nám mollová S objevuje v refrénu (takt 7 a 15) a také v jeho závěru (předposlední takt), což je pro využití moll S typické, neboť vytváří citlivý tón klesající, který vytváří napětí a tíhne po rozvodu do tónické kvinty. Ze světových hitů lze uvést píseň *Creep*¹³¹ od kapely Radiohead.

Méně časté je užívání mollové dominanty v dur, ale i na ni můžeme v rámci míšení tónin narazit. Jako příklad nám poslouží opět píseň od Jaroslava Uhlíře, tentokrát *Ani k staru*¹³². Píseň je v tónině C dur, bude se tedy jednat o akord Gm, jenž se vyskytuje v refrénu.

V durové tónině bývají také často využity akordy ležící na bVI. a bVII. stupni v aiolském systému. Příkladem pro bVII. stupeň nám může být píseň *Jaroslava*¹³³ od Tomáše Kluse, ale také světový hit *Hey, Jude*¹³⁴ od skupiny The Beatles, kde se nám bVII. stupeň objeví na konci písně.

Budeme-li mluvit o vypůjčování akordů z durové tóniny do moll, mohli bychom uvést opět *Slavíky z Madridu*¹³⁵, neboť durová dominanta, jež vychází z harmonického

¹²⁹ JÁNSKÝ, Petr. *Já, písnička 2: Zpěvník pro žáky základních škol pro 5. - 9. třídu*. Dotisk 1. vyd. Cheb: Music Cheb, 2004. str. 132.

¹³⁰ POKÁČ. *Pokáčovo zpěvník I*. 1, vyd. Praha: Presco Group, 2020. str. 65 – 66.

¹³¹ Wise Publications, *The Little Black Songbook: Acoustic Hit Songs*, E.U., 2005. str. 46 – 47.

¹³² UHLÍŘ, Jaroslav a Zdeněk SVĚRÁK. *Zpěvník. Největší hity*. 1. vyd. Praha: Fragment, 2008. str. 92.

¹³³ KLUS, Tomáš. *Já, písničkář*. 1. vyd. Praha: CooBoo, 2009. str. 20.

¹³⁴ Hal Leonard Corporation, *The Little Black Songbook: The Beatles*, E.U., 2017. str. 130 – 131.

¹³⁵ JÁNSKÝ, Petr. *Já, písnička 2: Zpěvník pro žáky základních škol pro 5. - 9. třídu*. Dotisk 1. vyd. Cheb: Music Cheb, 2004. str. 129.

systemu, je v podstatě původně vypůjčená z durové tóniny¹³⁶. Zatímco s durovou dominantou se v mollových tóninách setkáme poměrně často, durová subdominanta se vyskytuje o něco méně. I na ni však můžeme narazit, a to například v písni od Petra Hapky a Michala Horáčka *Se třemi slepci v bufetu*.¹³⁷

8.1.8. Dominantní akordy

Dříve než se budeme zabývat využíváním septakordů v durovém a mollovém systému, ráda bych ještě věnovala pozornost dominantním akordům. Význam dominanty v rámci funkční harmonie byl zde již několikrát vysvětlen, také zde bylo uvedeno, že se dominanta nejčastěji objevuje v podobě tvrdě malého septakordu (X7). To však není zcela pravidlem.

Na V. stupni se také můžeme setkat s kvintakordem, jenž bude obsahovat zv. 5. Akordovou značkou ho můžeme označit těmito způsoby: X+/Xaug/X(#5). Někdy bývá k akordu přidaná septima. Se zvětšeným dominantním akordem se můžeme setkat například v písni od Jaroslava Ježka *Život je jen náhoda*¹³⁸ (takt 24). Opět lze zmínit píseň z pohádky Lotrando a Zubejda – tentokrát *Mniši, jsou tiši*,¹³⁹ kde zvětšený dominantní kvintakord můžeme slyšet například hned v předtaktí.

V populárních písních se také často dominanta vyskytuje v podobě akordu X7sus4, který bývá někdy rozveden to akordu X7, což si můžeme vyložit z hlediska klasické harmonie jako průtažný melodický tón. Akord X7sus4 však rozveden být nemusí a může stát sám o sobě jako dominantní akord, jako je tomu v písni *Don't Know Why*¹⁴⁰ od amerického kytaristy Jesse Harrise, jenž spolupracuje se zpěvačkou Norah Jones, která tuto píseň proslavila. Akord X7sus4, přesněji řečeno X9sus4, využívá často ve své tvorbě písničkář Michal Horák, který sice zatím zpěvník nevydal, ale zapisuje akordy pod svá oficiálně zveřejněná videa. Uvádím ho zde z důvodu, že je v dnešní době velmi populárním interpretem a mnoho mých žáků mělo zájem o jeho písně. Jednou z nich je například píseň *Vpoho*¹⁴¹ (tónina G dur). Horák zde tento akord zapisuje buď jako D7sus4 nebo jako C/D.

¹³⁶ KOFROŇ, Jaroslav. *Učebnice harmonie*. 3. dopl. a rozš. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963. str. 55.

¹³⁷ HAPKA, Petr a Michal HORÁČEK. *Zpěvník. Největší hity*. 1. vyd. Praha: Fragment, 2010. str. 76.

¹³⁸ JÁNSKÝ, Petr. *Já, písnička 2: Zpěvník pro žáky základních škol pro 5. - 9. třídu*. Dotisk 1. vyd. Cheb: Music Cheb, 2004. str. 158 – 159.

¹³⁹ SUCHÝ, Ondřej. *Písničky z pohádek a dětských filmů 3. díl*. Dotisk 1. vyd. Cheb: G & W, 2000. str. 76.

¹⁴⁰ Wise Publications, *The Little Black Songbook: Acoustic Hit Songs*, E.U., 2005. str. 52 – 53.

¹⁴¹ HORÁK, Michal. *Vpoho*. YouTube [online]. Liberec: Resound studio, 2020. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=83zFoRohZ5U>

Vzpomeňme si na teoretickou část, kde jsme si vysvětlili, že písmeno za lomítkem označuje basový tón. Základem je tedy tón *d*, nad nímž hrajeme tóny *c*, *e*, *g*. Tón *c* je v tomto případě m.7, *e* je pak v.9 a tón *g* právě č.4, která bývá ve značce zachycena zkratkou sus4. Tento samý obrat využil i v písni *Jen tak*¹⁴², která je u dětí, i mnohých dospělých, velmi oblíbená.

Napětí na dominantě můžeme zvýšit i využitím tenzí, které lze alterovat. Někdy se můžeme setkat například s akordem X7(b9). Tato alterace na dominantě se v jazzu vyskytuje v mollových tóninách, ale lze je použít i v dur. Příkladem nám může být píseň *Rozeznávám*¹⁴³ opět z pera Petra Hapky a Michala Horáčka. Dominantní septakord obohacen o tuto alterovanou tenzi najdeme na předposledním řádku.

V teoretické části jsme si vysvětlovali i tritónovou substituci, která vytváří stejné napětí jako dominantní septakord, a to díky intervalu zv. 4. Nemusí nahrazovat pouze primární dominantu, ale může zastoupit i dominantu mimotonální. Častým postupem například bývá tento harmonický postup (in C): Ab7 – G7 – C, přičemž akord Ab7 je tritónovou substitucí akordu D7, tedy mimotonální dominantny do G7. Tercií akordu D7 je tón **fis**, septimou pak tón **c**. V akordu Ab7 je to opačně: tercií je tón **c** a septimou tón **ges** (=fis). Tento postup můžeme vidět například v písni Jaroslava Ježka *Ezop a Brabeneč*¹⁴⁴ (viz příloha 8 – takt 22 a 40) nebo v písni od stejného autora *Když jsem kytici vázala*.¹⁴⁵ Ta je však v tónině D dur, takže se bude jednat o spoj akordů Bb7 – A7 – D (takt 40).

8.1.9. Septakordy

V následujících kapitolách se budeme věnovat využívání septakordů vycházejících z durového i mollového systému v populárních písních. Harmonické vztahy budou stále komplikovanější a látka se bude více prolínat. Z tohoto důvodu zde uvedu vždy jen příklad probíraného harmonického spoje v určité písni, stejně jako doposud ho označím pouze číslem taktu a píseň opatřím citací. Nebudu tedy v jednotlivých kapitolách provádět rozbor celého harmonického průběhu dané skladby, avšak poslední část této práce věnuji výhradně analýzám vybraných písní, kde se všechny zmíněné harmonické vztahy budou objevovat.

¹⁴² HORÁK, Michal. *Jen tak*. YouTube [online]. Praha: Supraphon, 2019.

Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=83zFoRohZ5U>

¹⁴³ HAPKA, Petr a Michal HORÁČEK. *Zpěvník. Největší hity*. 1. vyd. Praha: Fragment, 2010. str. 69.

¹⁴⁴ JÁNSKÝ, Petr. *Já, písnička 2: Zpěvník pro žáky základních škol pro 5. - 9. třídu*. Dotisk 1. vyd. Cheb: Music Cheb, 2004. str. 60 – 61.

¹⁴⁵ Tamtéž, str. 84 – 85.

Jak již bylo několikrát zmíněno, ve zpěvnících pro základní a střední školy se nejčastěji vyskytuje dominantní septakord na V. stupni, tedy akordová značka X7. Ovšem i ve zpěvnících jako je například Já&Písnička se občas setkáme i s doškálnými septakordy vycházejícími z durového systému.

Výraznou a specifickou barvu má akord Xmaj7. V durovém systému se s akordem Xmaj7 setkáme na I. stupni, kde zastává funkci tónickou, a na stupni IV. stupni, kde zastává funkci subdominantní. Tvrdě velký septakord ležící na tónice i subdominantě můžeme slyšet například v písni Tomáše Kluse *Jsousedky*¹⁴⁶ nebo v hlavním motivu písně *Snadné je žít*¹⁴⁷ od hudební skupiny Mig21. Tuto píseň nalezneme ve zpěvníku *Hity přelomu tisíciletí 5*, kde jsou tyto tvrdě velké septakordy zaznamenány jako Xj7. V praxi jsem se s tímto zápisem tvrdě velkého septakordu nesečkala, Milan Svoboda¹⁴⁸ i Milan Šolc ho však ve svých učebnicích uvádí. V Šolcově příručce *Tajemství akordových značek*¹⁴⁹ se dočteme, že písmeno j označuje jónskou stupnici, číslo 7 pak tedy velkou septimu, kterou jónská stupnice obsahuje.

Na II. stupni v dur se můžeme setkat s měkce malým septakordem (Xm7), po němž často následuje dominanta. V teoretické části jsme si vysvětlili, že se jedná v podstatě o reharmonizaci durové kadence. Akord Xm7 ležící na II. stupni durového systému tedy zastává subdominantní funkci. V jazzové harmonii tento spoj označujeme jako dominantní jádro. Můžeme jej nalézt například v písni *Pohoda*¹⁵⁰ (spoj Dm7 – G7) od Jaroslava Samsona Lenka. Ze světových hitů můžeme uvést píseň od C. Carsona Parkse *Something ' Stupid*.¹⁵¹ Zde se dominantní jádro objevuje například hned na začátku písně, která je v tomto zpěvníku zaznamenána v tónině G dur, bude se tedy jednat o spoj Am7 – D7. Kromě toho je zde využit opět septakord na tónice, a to konkrétně akord Gmaj7.

V rámci dominantního jádra jsme si nejprve uváděli měkce malý septakord v dur ležící na II. stupni. Ovšem akord Xm7 také leží v durovém systému i na stupni III. a VI. Oba tyto septakordy však zastávají funkci tónickou. Můžeme je slyšet například v písni

¹⁴⁶ KLUS, Tomáš. *Já, písničkář*. 1. vyd. Praha: Cooboo, 2009. str. 28.

¹⁴⁷ DŘEVÍKOVSKÝ, František. *Hity přelomu tisíciletí 5*. 1. vyd. České Budějovice: František Dřevíkovský, 2002. str. 4 – 5.

¹⁴⁸ SVOBODA, Milan. *Praktická jazzová harmonie*. Netolice: Jiří Churáček - Jc-Audio, 2013.

¹⁴⁹ ŠOLC, Milan. *Tajemství akordových značek*. Praha: Bärenreiter Editio Supraphon, 1987. str. 70.

¹⁵⁰ JÁNSKÝ, Petr. *Já, písnička 2: Zpěvník pro žáky základních škol pro 5. - 9. třídu*. Dotisk 1. vyd. Cheb: Music Cheb, 2004. str. 110.

¹⁵¹ Wise Publications, *The Little Black Songbook: Acoustic Hit Songs*, E.U., 2005. str. 192 – 193.

*If You Leave Me Now*¹⁵² od kapely Chicago. Píseň je v tónině H dur, a bude se tedy jednat o akordy G#m7 (VI. stupeň) a D#m7 (III. stupeň). Mimo jiné si zde můžeme všimnout rozdílu v zápisu akordu H dur, jenž je zde zaznamenán jako B, neboť se jedná o americkou umělou píseň.

Na VII. stupni v durovém systému máme zmenšeně malý septakord, jenž zastává funkci dominantní. Častěji se však na VII. stupni setkáme se septakordem zmenšeně zmenšeným (Xdim7), jenž je vypůjčen z harmonického systému a jemuž se budeme věnovat v kapitole Zmenšené septakordy.

Ve zpěvnících, které jsem k této práci využívala, jsem zřídka narazila na mollové písně, které by využívaly septakordy ležící na jednotlivých stupních mollového systému. Nemohla jsem dohledat využití akordu Xm7 nebo Xm6 na tónice, ačkoli v jazzových standardech se s ním setkáme velmi často. Občas zde byly využity akordy Xmaj7 ležící na bVI. a bVII. stupni. Příkladem nám může být píseň *Láska moja*¹⁵³ od skupiny Elán. Píseň je v tónině Am a je zde využit akord Fmaj7, tedy septakord ležící na bVI. stupni v aiolském systému. Mimo jiné zde máme i septakord na subdominantě, konkrétně tedy akord Dm7.

S využíváním septakordů se často setkáme například v tvorbě Zuzany Navarové či Karla Plíhala. Jejich známé písně, jako například *Andělská*, *Naruby*, *Já s tebou žít nebudu* nebo *Nebe počká*, jsou po harmonické stránce velmi bohaté a bylo by velmi zajímavé je rozebrat, bohužel se mi však od žádného z těchto interpretů nepodařilo dohledat zpěvník.

8.1.10. Dominanty s nedominantním rozvodem

V teoretické části jsme si uváděli i dominanty s nedominantní funkcí. Akord X7 nemusí vždy ležet na V. stupni a ne vždy také musí zastávat dominantní funkci. Například v blues či rock and rollu jej využíváme i na I. a IV. stupni. Příkladem nám může být píseň od Ivana Hlase *Jednou mi fotr povídá*¹⁵⁴ z filmu *Šakalí léta*, kde využíváme akord X7 na tónice i subdominantě.

¹⁵² Tamtéž, str. 94 – 95.

¹⁵³ KOZÁKOVÁ, Soňa, Jiří ZIMA a Jiří MACEK. *Já & písnička 4*. 1. vyd. Cheb: G & W, 2008. str. 154 – 155.

¹⁵⁴ DVORNÍK, Petr a Jiří BRABEC. *České a slovenské hity 20. století 3*. Cheb: G & W, 2000. str. 99.

Jako další jsme si uváděli akord $bVII7$ rozvádějící se tónem nahoru – do tóniky. Tento akord chápeme jako reharmonizaci plagálního závěru, a tedy zastává subdominantní funkci. Jako příklad lze uvést píseň *Pramínek vlasů*¹⁵⁵ (takt 11) od Jiřího Suchého a Jiřího Šlitra.

Další dominantní akord, jenž nezastává dominantní funkci, rozvádíme $\frac{1}{2}$ nahoru, a to konkrétně do všech $Xmaj7$ akordů. Toto pravidlo můžeme chápat tak, že tento akord lze rozvést do I, $bIII$, IV. a $bVII$. stupně, kde nalezneme $Xmaj7$ akordy vycházející z tónů durové či mollové stupnice. Tento harmonický spoj by však fungoval, i kdyby byl rozveden pouze do kvintakordu. Jako příklad si můžeme uvést píseň *Nebe na zemi*¹⁵⁶, jejímž autorem je Jaroslav Ježek. V tomto zpěvníku můžeme vidět tento spoj na začátku pátého řádku. Píseň je zde v tónině G dur, a bude se tedy jednat o akord $F\#7$, jenž je rozvedený do G.

Jako další příklad si dovolím opět uvést píseň od současného písničkáře Michala Horáka, a to konkrétně *Až mi bude pětadesát*¹⁵⁷. Píseň je v tónině C dur, bude se tedy jednat o spoj $E+ - Fmaj7$. Ačkoli zde nemáme výhradně akord $E7$, ale pouze zvětšený kvintakord, tento spoj funguje obdobně. Stejně by znělo využití durového kvintakordu, což bychom mohli označit podle Jaroslava Kofroně jako terciovou příbuznost¹⁵⁸. To můžeme například slyšet v písni *Marie*¹⁵⁹ od Tomáše Kluse. Zůstaneme-li na současné české hudební scéně, můžeme uvést i píseň od písničkáře Pokáče, a to konkrétně píseň *Čína z Vršovic*¹⁶⁰ (takt 3 a 11).

Posledním akordem s nedominantním rozvodem, jenž jsme si uváděli, bude septakord $X7$ na II. stupni, který směřuje buď do tóniky nebo do II. stupně v dur ($Xm7$). Lze říci, že se jedná o modální záměnu, a to konkrétně z lydického modu. Tento harmonický postup můžeme zaznamenat například v písni *Ach, ta láska nebeská*¹⁶¹ (takt 14 – 15) od Jiřího Suchého a Jiřího Šlitra. Píseň je v tónině G dur, spoj tedy bude vypadat následovně: $A7 - Am - (D7)$.

¹⁵⁵ JÁNSKÝ, Petr. *Já, písnička 2: Zpěvník pro žáky základních škol pro 5. - 9. třídu*. Dotisk 1. vyd. Cheb: Music Cheb, 2004. str. 112.

¹⁵⁶ DVORNÍK, Petr a Jiří BRABEC. *České a slovenské hity 20. století 4*. Cheb: G + W, 2001. str. 8.

¹⁵⁷ HORÁK, Michal. *Až mi bude pětadesát*. In: YouTube [online]. Supraphon, 2019.

Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=LFxQ2Ehpmms>

¹⁵⁸ KOFROŇ, Jaroslav. *Učebnice harmonie*. 3. dopl. a rozš. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963. str. 121 – 122.

¹⁵⁹ KLUS, Tomáš. *Já, písničkář*. 1. vyd. Praha: Cooboo, 2009. str. 14 – 15.

¹⁶⁰ POKÁČ. *Pokáčovo zpěvník I*. 1. vyd. Praha: Presco Group, 2020. str. 17 – 18.

¹⁶¹ KOZÁKOVÁ, Soňa, Jiří ZIMA a Jiří MACEK. *Já & písnička 4*. 1. vyd. Cheb: G & W, 2008. str. 132 - 133.

Nápadně se tento harmonický spoj objevuje v písni *When I Was Your Man*¹⁶² od Bruna Marse, kterou jsem však bohužel nedohledala zapsanou ve zpěvníku. I přes to bych ji zde ráda uvedla, neboť zde tímto spojením, tedy dominantou s nedominantní funkcí rozvedenou do II^m7, začínáme. Kromě toho je Bruno Mars v dnešní době jedním z nejpoblárnějších svétových interpretů a jeho tvorba oslovuje širokou veřejnost. I to je důvod, proč zde tuto píseň uvádím.

8.1.11. Zmenšené septakordy

V poslední kapitole se zaměříme na zmenšené septakordy. Zmenšené septakordy zastupují akordy X7. Začneme tedy těmi, které budou nahrazovat dominantní septakord ležící na V. stupni. Opět se může jednat o dominantu primární i mimotonální. Zmenšený septakord ležící na VII. stupni, jenž bude rozveden do tóniky, nahrazuje tedy akord V7(b9). To můžeme vidět například v druhé části zmíněné písně *Rozvíjej se poupátko*.¹⁶³ Píseň je zde v tónině G dur, tato část pak moduluje do paralelní tóniny Em, v níž je primární dominantou akord H7. Místo tohoto dominantního septakordu je v tomto případě využit akord D#dim7, který vede do tóniky, akordu Em.

Stejným způsobem může však nahradit i mimotonální dominantu, jako je tomu například v již zmíněné písni *Když jsem kytici vázala*.¹⁶⁴ I zde se bude jednat o akord D#dim7, jenž je rozveden do akordu Em, ovšem v tomto případě se nacházíme v tónině D dur. Akord D#dim7 zde nahrazuje mimotonální dominantu – H7, a bude se jednat o mimotonální zmenšený septakord do II. stupně. Tento harmonický postup se zde vyskytuje několikrát, poprvé se objevuje v taktu 37.

Zmenšený septakord dále pak může nahrazovat dominantní akord s nedominantním rozvedem na II. stupni (II7(b9)), který postupuje do tóniky nebo do II. stupně v dur (II^m7). Tento zmenšený septakord se může nacházet na bIII. stupni, jenž je rozveden o půltón níž, nebo pak může být postaven přímo za tónikou a bude rozveden o tón výš. Tak je tomu například v písni *Linda*¹⁶⁵, kterou jsme si uváděli v kapitole Sled mimotonálních dominant. Připomeňme si, že je tato píseň v tónině D dur, a bude se tedy jednat o spoj D – Ddim7 – Em

¹⁶² MARS, Bruno. *When I Was Your Man*. YouTube [online].

Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=ekzHIouo8Q4>

¹⁶³ DVORNÍK, Petr a Jiří BRABEC. *České a slovenské hity 20. století 4*. Cheb: G + W, 2001. str. 14.

¹⁶⁴ JÁNSKÝ, Petr. *Já, písnička 2: Zpěvník pro žáky základních škol pro 5. - 9. třídu*. Dotisk 1. vyd. Cheb: Music Cheb, 2004. str. 84 – 85.

¹⁶⁵ KOZÁKOVÁ, Soňa, Jiří ZIMA a Jiří MACEK. *Já & písnička 4*. 1. vyd. Cheb: G & W, 2008. str. 117.

(takt 7 – 8). Zde je nutné zdůraznit, že tento septakord nahrazuje akord II7(b9) pouze v případě, je-li rozveden do II. stupně dané tóniny či do tóniky. Ne každý Xdim7 ležící za tónikou tuto podmínku splňuje. Například ve zmíněné písni *Ach, ta láska nebeská*¹⁶⁶ (tónina G dur) můžeme sice vidět akord Gdim7 stojící za tónikou (G), avšak tento zmenšený septakord nevede do akordu Am7, ale do dominantního septakordu D7. Připomeňme si, že zmenšené septakordy máme ve své podstatě pouze tři, neboť se jedná o akordy symetrické. Akord Gdim7 obsahuje totožné tóny jako akord C#dim7, jenž v tomto případě nahrazuje mimotonální dominantu – akord A7.

Zůstaňme ale u této písni, na níž si můžeme ukázat i zmenšený septakord nahrazující VII7(b9). Tento akord je rozveden nejčastěji do tóniky. V této písni tento spoj, konkrétně tedy Gdim7 – G, můžeme zaznamenat v taktech 12 – 13. Tento postup lze slyšet i v písni od Ivana Mládka *Medvědi, nevědí*¹⁶⁷ (takt 118). Ačkoli píseň začíná v tónině a – moll, v půlce zmoduluje do paralelní tóniny C dur. Jedná se tedy o akordy Cdim7 – C. Akord Cdim7 zde nahrazuje akord H7(b9). Ve stejném zpěvníku, *Já & písnička 4*, můžeme na straně 212 nalistovat píseň z muzikálu *Starci na chmelu – Život je bílý dům*.¹⁶⁸ I zde je tento spoj využit (in G: Gdim7 – G).

¹⁶⁶ KOZÁKOVÁ, Soňa, Jiří ZIMA a Jiří MACEK. *Já & písnička 4*. 1. vyd. Cheb: G & W, 2008. str. 132 - 133.

¹⁶⁷ Tamtéž, str. 118.

¹⁶⁸ Tamtéž, str. 212.

8.2. Analýza vybraných písní

Pro analýzu písní, v nichž se objevují septakordy, složitější akordové značky a harmonické souvislosti, které jsme probírali v předchozích kapitolách, jsem se snažila zvolit různorodé hudební žánry. Příklady jsem vybírala ze zpěvníků, které již byly v práci několikrát uvedeny. Nakonec jsem zvolila tyto písně: Don't Know Why (Jesse Harris/Norah Jones), Pramínek Vlasů (Jiří Suchý/Jiří Šlitr), Šaškové počmáraní (Petr Hapka/Michal Horáček), Holubí dům (Uhlíř/Svěrák) a Prstýnek (Bohuslav Sedláček/K. M. Walló). Ačkoli noty naleznete v přílohách, pro každou píseň jsem vytvořila tabulku, v níž jsou zaznamenány akordy písně, v závorce jsou pak vždy jejich funkce. Pro funkce jsem využívala tyto zkratky: tónika (T), subdominanta (S), dominanta (D), mimotonální domiananta (MD), dominantní jádro (DJ), mimotonální dominantní jádro (MDJ), modální záměna (MZ), tritónová substituce (TS), mimotonální tritónová substituce (MTS), dominantní akord s nedominantní funkcí (D s ned.fc.). Stupně jsou pak označeny římskými čísly, jako tomu bylo doposud.

8.2.1. Don't Know Why

Jako první budeme rozebírat píseň Don't Know Why¹⁶⁹, kterou známe v podání Nory Jones. Harmonický průběh přede hry, všech slok i mezihry je takřka stejný. Liší se pouze v posledním taktu, neboť někde zůstáváme na dominantě a někdy směřujeme do tóniky. Z tohoto důvodu jsem nevypisovala jednotlivé části zvlášť (viz příloha 9).

SLOKA (Verse 1, 2, 3, 4)/INTRO/MEZIHRA	
Bbmaj7 (T) Bb7 (MD)	Ebmaj7 (S) D7 (MD)
Gm7 – C7 (D) (MDJ do D)	F9sus4 (D) Bb (T)
REFRÉN (Chorus 1, 2)	
Gm7 – C7 (D) (MDJ do D)	F7 (D)
Gm7 – C7 (D) (MDJ do D)	F7 (D) F6 (D)

¹⁶⁹ Wise Publications, *The Little Black Songbook: Acoustic Hit Songs*, E.U., 2005. str. 52 – 53.

Píseň je v tónině B \flat dur. Využíváme zde septakordy z durového systému. Na tónice tedy leží akord B \flat maj7, jenž je zároveň prvním akordem celé písně. Vzápětí je však jeho v.7 vystřídána m.7, čímž vzniká akord B \flat 7, který je mimotonální dominantou k následujícímu akordu E \flat maj7, tedy k subdominantě. Následuje akord D7, jenž opět do tóniny B \flat dur nepatří, a bude se tedy znovu jednat o mimotonální domianantu, a to tentokrát k VI. stupni (akordu Gm7) . Ovšem za akordem Gm7 vidíme akord C7, který pak směřuje do F9sus4. Spoj Gm7 – C7 tedy lze označit jako mimotonální dominantní jádro do primární dominanty a akord Gm7 nemusíme vnímat jako VI. stupeň. Mimo jiné se v akordu F9sus4 setkáváme s tenzí, konkrétně s 9. Ta značí velkou nónu, v tomto případě tón g. Tento dominantní akord pak směřuje do tóniky, kvintakordu B \flat .

V refrénu se pouze opakuje mimotonální dominantní jádro do dominanty, které jsme si vysvětlili v rámci sloky. Za zmínku stojí akord F6, který má dle značky obsahovat v. 6 (tón d). S akordem X6 se na V. stupni často neseťkáme. V tomto případě je ve značce zachycen tón, který zaznívá v melodii.

8.2.2. Šaškové počmáraní

Autorem hudby další písně, kterou si spojujeme především s Manéží Bolka Polívky, je Petr Hapka, autorem textu pak Michal Horáček. Zápis této písně najdete buď opět v příloze (viz příloha 10) nebo přímo v jejich zpěvníku.¹⁷⁰

Píseň je v tónině C dur. Můžeme si tedy všimnout, že v intru začínáme subdominantou, akordem F. Následuje dominanta, tónika a opět dominantní kvintakord se zv. 5, která zvyšuje napětí tíhnoucí po rozvodu do tóniky.

Sloku otvírá tónický kvintakord, po němž následuje akord H7, tedy dominantní akord s nedominantní funkcí.¹⁷¹ V tomto případě nesměřuje přímo do tóniky, ale do II. stupně (IIm7), po němž následuje dominantní septakord. Společně tento spoj tedy označíme jako dominantní jádro.

Dominantní jádro otvírá i následující čtyřtaktí. Za ním následuje harmonická kadence – subdominanta, dominanta, tónika. Tato fráze je opět poprvé ukončena zvětšeným

¹⁷⁰ HAPKA, Petr a Michal HORÁČEK. *Zpěvník. Největší hity*. 1. vyd. Praha: Fragment, 2010. str. 100 .

¹⁷¹ SVOBODA, Milan. *Praktická jazzová harmonie*. Netolice: Jiří Churáček - Jc-Audio, 2013. str. 118.

kvintakordem na dominantě. Ačkoli zde nemáme repetici, celý díl se opakuje. Pouze v posledním taktu bude místo zmíněného akordu G+, tedy dominanty, akord C7. Ten označíme za mimotonální dominantu do subdominanty, jež otvírá následující část písně.

V dílu B tedy začínáme subdominantou, z níž se vzápětí stane subdominanta mollová. Jedná se tedy o akord vypůjčený z mollového systému a můžeme jej tedy chápat jako modální záměnu. V následujícím taktu vidíme tónický kvintakord, k němuž je v dalším taktu přidána m.7, a stává se z něj tedy mimotonální dominantna směřující do subdominanty, akordu F.

Předvětí posledního čtyřtaktí je totožné s předvětím předchozí fráze. Liší se poslední dva taky, kde můžeme vidět III. stupeň (Em), za nímž následuje zmenšený septakord Ebdim7. Ten v tomto případě nahrazuje akord D7(b9), tedy dominantu s nedominantní funkcí. Ten je následně rozveden do II. stupně a do dominantního septakordu. Díl B tedy končí dominantním jádrem.

Pojďme si tuto analýzu opět shrnout do tabulky pro lepší přehlednost:

INTRO			
F (S)	G7 (D)	C (T)	G+ (D)
DÍL A + A'			
C (T)	H7 (D s ned. fc.)	Dm7 (II)	G (D) <i>(Dm – G = DJ)</i>
Dm7 (II)	G (D) <i>(Dm – G = DJ)</i>	F (S) G7 (D)	1. C (T) G+ (D) 2. C7 (MD do S)
DÍL B			
F (S)	Fm (moll S – MZ)	C (T)	C7 (MD do S)
F (S)	Fm (moll S – MZ)	Em(III) Ebdim7 <i>(Xdim7 nahrazující II7(b9))</i>	Dm7 (II) G7 (D) <i>Dm – G7 = DJ</i>

8.2.3. Prstýnek

V této práci jsem se často opírala o písně z pohádek, proto jsem jednu pohádkovou píseň zvolila i pro tuto podrobnější analýzu, tentokrát z filmu Princezna se zlatou hvězdou na čele (viz příloha 11). Hudbu složil Bohuslav Sedláček a autorem textu je scénárista K. M. Walló. Zápis písně pak najdeme ve zpěvníku Nejkrásnější pohádkové písničky.¹⁷²

C (T) G+ (D)	C (T) A7 (MD do II)	Dm (II) – G7 (V) (Dm – G7 = DJ)	C (T)
Am (VI)	H7 (D s ned. fc.)	Dm (II)	G7 (D) G+ (D) (Dm – G7 = DJ)
C9 (MD do IV)	Fmaj7 (S)	Fm6 (moll S = MZ)	C (T)
F(S) F#dim7 (Xdim7 nahrazující VII7(b9))	C (T) Am (VI)	Dm – G7 (DJ)	C (T) Ab7 (MZ)
D9 (D s ned. fc/MZ.)	C (T)	Dm – G7 (DJ)	C (T)

Píseň je v tónině C dur. První čtyřtaktí je poměrně jednoznačné – tónika je proložena dominantou v podobě zvětšeného kvintakordu, následuje mimotonální dominantanta (A7) do akordu Dm, který s dominantním septakordem G7 tvoří dominantní jádro. První čtyřtaktí končí opět na tónice.

Druhý řádek je již o něco komplikovanější, a to kvůli akordu H7, jenž bych označila za dominantní akord s nedominantním rozvodem, který je rozveden do IIm7.¹⁷³ Následuje opět dominantní jádro. Napětí na dominantě je v posledním taktu tohoto řádku zesíleno opět zv. 5.

Následující čtyřtaktí není funkčně nikterak komplikované, zajímavé jsou spíše samotné akordové značky. V prvním taktu je na I. stupni akord obohacen o tenzi 9, tedy o tón d. Připomeňme si však, že je-li u akordu zapsáno pouze číslo 9, obsahuje tento akord automaticky i **m. 7**,¹⁷⁴ čímž se nám z tohoto akordu stává mimotonální dominantanta do S. Otázkou je, zdali se nejedná o chybu a zdali autor tohoto zápisu nechtěl pouze obohatit

¹⁷² ŠŤASTNÁ, Viki. *Nejkrásnější pohádkové písničky*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2006. str. 18.

¹⁷³ SVOBODA, Milan. *Praktická jazzová harmonie*. Netolice: Jiří Churáček - Je-Audio, 2013. str. 118.

¹⁷⁴ ŠOLC, Milan. *Tajemství akordových značek*. Praha: Bärenreiter Editio Supraphon, 1987. str. 58.

tóniku o přidanou tenzi. V tomto případě by musel být akord zapsán jako Cmaj7(9). Dle mého názoru by zde měla být funkce tónická. Následuje subdominanta, která je v dalším taktu vystřídána mollovou S obohacenou o velkou sextu. Tento vypůjčený akord z mollového systému lze označit jako modální záměnu. Čtyřtaktí je ukončeno tónikou.

Čtvrtý řádek začíná na subdominantě. Ta je vzápětí vystřídána akordem F#dim7, který zde funguje jako substituce k akordu H7, tedy k dominantě s nedominantním rozvedem (VII7). Akord F#dim7 totiž obsahuje tytéž tóny jako Cdim7, a z teoretického hlediska by se tedy jednalo o zmenšený septakord nacházející se před tónikou (Cdim7 – Cmaj7). I v tomto případě je totiž akord rozveden do tónického kvintakordu, což mě přivádí právě k této úvaze.¹⁷⁵ Dále pak vidíme VI. stupeň a dominantní jádro vedoucí do tóniky. Toto čtyřtaktí uzavírá akord Ab7, jenž není rozveden ani kvintovým, ani půltónovým krokem. Tento akord neplní dominantní funkci, a dle mého názoru se tedy jedná o modální záměnu, konkrétně o alterovanou subdominantu.¹⁷⁶

Na tu navazuje v posledním čtyřtaktí akord D9, který také zastává subdominantní funkci, neboť se jedná o dominantní akord s nedominantní funkcí na II. stupni, jenž je rozveden do tóniky. Tento akord lze chápat jako modální záměnu z lydického modu. Píseň je zakončena dominantním jádrem směřujícím do tónického kvintakordu.¹⁷⁷

8.2.4. Holubí dům

Abych neuváděla pouze písně v durových tóninách, následující píseň *Holubí dům*¹⁷⁸ od Jaroslava Uhlíře a Zdeňka Svěráka bude v tónině e – moll (viz příloha 12).

Ve sloce vycházíme z aiolského systému, a to včetně využití mollové dominanty. Převažují zde vedlejší stupně v moll, konkrétně bIII., bVI. a bVII. V notách si můžeme všimnout, že v 5. – 7. taktu (v tabulce konec prvního a začátek druhého řádku) se nám vystřídají dvakrát za sebou akordy G a D. Oba tyto akordy lze označit jako kvintakordy vycházející z aiolského systému. Akord D je však zároveň dominantou k akordu G, a tedy

¹⁷⁵ Zároveň bych ráda zdůraznila, že zmenšený septakord často funguje jako průchodný akord mezi dvěma diatonickými stupni. Přijde mi tedy vhodné následující akord rozvést do kvartsextakordu (C/G), aby basový tón postupoval chromaticky.

¹⁷⁶ SVOBODA, Milan. *Praktická jazzová harmonie*. Netolice: Jiří Churáček - Jc-Audio, 2013. str. 55.

¹⁷⁷ Tamtéž, str. 120 – 121.

¹⁷⁸ JÁNSKÝ, Petr. *Já, písnička 2: Zpěvník pro žáky základních škol pro 5. - 9. třídu*. Dotisk 1. vyd. Cheb: Music Cheb, 2004. str. 67.

můžeme říci, že se jedná o vybočení do paralelní dur. Píseň využívá spíše kvintakordy, kromě septakordů na dominantě (Hm7) a na bVI. stupni (Cmaj7).

Refrén pak začíná dominantním jádrem do akordu G. Lze tedy říci, že se jedná o harmonickou kadenci do paralelní durové tóniny. Tento spoj je zde ještě několikrát zopakován, což by nás mělo v nové tónině utvrdit. Refrén lze tedy opět vnímat jako vybočení do tóniny G dur, neboť zde máme několikrát dominantní jádro. V tomto případě by zde byl akord Em VI. stupněm, nikoli tónikou. Do tóniny e – moll se pak navracíme přes akord Am7, jenž je subdominantou cílové tóniny, přes níž modulujeme v rámci paralelních tónin.¹⁷⁹ Akord Hm7 už tedy budeme opět vnímat jako V. stupeň tóniny e – moll. Zároveň jsou však všechny použité akordy součástí aiolského systému, takže je lze vnímat pouze jako vedlejší stupně v moll.

SLOKY			
Předtaktí: Em (T) D (bVII)			
Cmaj7(bVI)Hm7(D)	Em(T) Em (T) D (bVII)	Cmaj7(bVI)Hm7(D)	Em(T)G(bIII)D(bVII)
G (bIII) D (bVII)	G(bIII) Em(T)D(bVII)	Cmaj7(bVI)Hm7(D)	1. Em (T) D (bVII) 2. Em (T)
REFRÉN (G dur)			
Am7 (II)	D7 (D) <i>(Am7 – D7 = DJ)</i>	G (T)	Em (VI)
Am7 (II)	D7 (D) <i>(Am7 – D7 = DJ)</i>	G (T)	G (T)
Am7 (II)	D7 (D) <i>(Am7 – D7 = DJ)</i>	G (T)	Em (VI)
Am7 <i>(II v G + S v e - moll)</i>	Hm7 (D)	Em (T) D (bVII)	Em (T) D (bVII)

¹⁷⁹ KOFROŇ, Jaroslav. *Učebnice harmonie*. 3. dopl. a rozš. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963. str. 112.

8.2.5. Pramínek vlasů

K poslední analýze nám poslouží píseň od Jiřího Šlitra a Jiřího Suchého – Pramínek vlasů (viz příloha 13).¹⁸⁰

Díl A (2. – 10. takt)			
1. (A7) <i>Když měsíc rozlije světlo své po kraji...</i>			
2. <i>Pramínek vlasů jí ustříhnu potají...</i>			
D (T) Hm (VI)	Em – A7 (DJ)	D (T) Hm (VI)	Em – A7 (DJ)
D (T) Hm (VI)	Em – A7 (DJ)	D(T)G7(D s ned.fc.)	1. D (T) A7 (D) 2. D (T)
Díl B (11. – 18.takt)			
<i>O sny mě připraví...</i>			
C7 (D s ned.fc.)	D (T)	C7 (D s ned.fc.)	D (T)
G7 (D s ned.fc.)	D (T)	B7 (MTS)	A7 (D)
Díl A' (totožný s dílem A)			
<i>Na bílém polštáři...</i>			

Pramínek vlasů začíná předtaktím, kde zaznívá akord A7. Vzhledem k tomu, že se nacházíme v tónině D dur, bude se jednat o dominantní septakord. Díl A je postaven na akordech D – Hm – Em – A7. Střídají se zde tedy stupně I – VI – II – V. Spoj těchto akordů nalezneme v mnoha umělých i lidových písních. Kromě tohoto harmonického postupu, je zde i akord G7 směřující do tóniky. Nebude se tedy jednat o mimotonální dominantu či tritónovou substituci, ale opět o dominantní akord s nedominantní funkcí. V tomto případě půjde o tzv. bluesovou subdominantu, neboť je dominantní septakord utvořen na IV. stupni a je rozveden do tónického kvintakordu.

¹⁸⁰ JÁNSKÝ, Petr. *Já, písnička 2: Zpěvník pro žáky základních škol pro 5. - 9. třídu*. Dotisk 1. vyd. Cheb: Music Cheb, 2004. str. 112.

Na dominantní septakord s nedominantním rozvedem narazíme i v dílu B, a to konkrétně na akord C7. Jedná se o septakord na \flat VII. stupni, jenž je rozveden do tóniky. Akord C7 tedy zastává funkci subdominantní. Toto dvojtaktí je následně zopakováno.

V posledním čtyřtaktí vidíme opět bluesovou subdominantu rozvedenou do tóniky. Poslední dva takty tohoto dílu tvoří spoj akordů B7 – A7. Akord B7 je v tomto případě tritónovou substitucí, neboť zastupuje mimotonální dominantu E7. Akord E7 je složen z tónů e – **gis** – h – **d**, akord B7 pak z tónů b – **d** – f – **as**. Všimněme si, že tercii a septimu těchto akordů tvoří stejné tóny. Samozřejmě pokud tón gis enharmonicky zaměníme (= as). Následně je tento septakord rozveden o půltón níž – do dočasné tóniky (A7).

Další část této písně je z hlediska harmonie totožná s dílem A, proto jsem ji zde již nerozebírala.

Závěr

Ve své bakalářské práci jsem se zabývala harmonickými souvislostmi mezi akordy, které jsou zaznamenávány v akordových značkách. Jednalo se výhradně o funkční harmonii. V teoretické části jsem nejprve popsala možnosti zápisu jednotlivých akordů do akordové značky. Následně jsem se věnovala funkčnosti kvintakordů i septakordů v durovém a mollovém systému. Důraz jsem kladla na vztah dominanty a tóniky, jenž je pro funkční harmonii naprosto zásadní. Posléze jsem se zabývala mimotonálními akordy a ve stručnosti zmínila i modulace.

V praktické části jsem se snažila postupovat maximálně systematicky. Od základní harmonické kadence v durovém systému jsem se postupně dostala až k dominantním akordům s nedominantní funkcí či ke zmenšeným septakordům. K jednotlivým harmonickým vztahům jsem uváděla konkrétní příklady umělých písní, které byly buď opatřeny citací nebo byl jejich zápis přidán do přílohy. Písně vycházely převážně ze zpěvníků, s nimiž můžeme pracovat i při výuce hudební výchovy.

Poslední kapitoly pak byly věnovány podrobnější analýze pěti vybraných písní, v nichž se vysvětlené harmonické vztahy vyskytovaly. Zde jsme si mohli všimnout, že jazzová harmonie proniká i do různých zpěvníků pro základní či střední školy. I zde se můžeme setkat s tritónovou substitucí, s tenzemi či s dominantními septakordy s nedominantní funkcí. Například píseň Prstýnek pro mě nebyla vůbec snadná harmonicky zanalyzovat, ačkoli se jedná o píseň z pohádky. Překvapující pro mě bylo, jak obtížně se dají dohledat písně v mollových tóninách, které by obsahovaly septakordy vycházející z moll systémů. Mnohem snazší bylo dohledat písně, v nichž se objevují tenze nebo zmenšené septakordy nahrazující dominanty s nedominantní funkcí, což jsem neočekávala.

Zmíněné písně mohou sloužit pouze jako praktické příklady, na nichž si vyzkoušíme své teoretické znalosti, zároveň je však můžeme využít ve výuce na ZUŠ, budeme-li chtít žáka postupně seznamovat s harmonickými souvislostmi. Z tohoto důvodu jsem se opírala i o písně z pohádek, neboť ze své, ačkoli nikterak dlouhé, praxe vím, že je mají děti rády.

Považovala bych za užitečné, kdyby tato práce oslovila pedagogy hudební výchovy, rozšířila jejich orientaci v akordických značkách a zároveň v nich probudila zájem o pochopení harmonických souvislostí v jakémkoli hudebním žánru.

Seznam použitých informačních zdrojů

HRADECKÝ, Emil. *Hrajeme na klavír podle akordových značek*. 2. vyd. Petřvald: Blesk Market, 2011.

ILLÉŠ, Mário. *Podklady k předmětu Žánrová harmonie na Konzervatoři Jaroslava Ježka*. Praha, 2021/2022, nevydáno.

KOFROŇ, Jaroslav. *Učebnice harmonie*. 3. dopl. a rozš. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963.

KUHN, Tomáš. *Rytmico-melodické modely k doprovodům populárních písní podle akordových značek a jejich klavírní stylizace*. Vydání druhé upravené. Plzeň: Fakulta pedagogická, Západočeská univerzita v Plzni, 2015.

MATULÍKOVÁ, Věra. *Výuka klavírních doprovodů písní s akordickými značkami na základních uměleckých školách*. Praha, 2017. Bakalářská práce. Pedagogická fakulta UK.

PECHÁČEK, Stanislav. *Hra písní na klavír*. Praha: Univerzita Karlova – Pedagogická fakulta, 1999.

SVOBODA, Milan. *Praktická jazzová harmonie*. Netolice: Jiří Churáček - Jc-Audio, 2013.

ŠOLC, Milan. *Tajemství akordových značek*. Praha: Bärenreiter Editio Supraphon, 1987.

TICHÝ, Vladimír. *Harmonicky myslet a slyšet*. Třetí vydání. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2019.

ZENKL, Luděk. *ABC hudební nauky*. 7. doplněné a revidované vyd., Praha: Editio Bärenreiter, 2000.

Použité zpěvníky

ABBA: *Gold – Greatest Hits*. EU: Wise Publications, 2005.

DŘEVIKOVSKÝ, František. *Hity přelomu tisíciletí 5*. 1. vyd. České Budějovice: František Dřevíkovský, 2002.

DVORNÍK, Petr a Jiří BRABEC. *České a slovenské hity 20. století 3*. Cheb: G & W, 2000.

DVORNÍK, Petr a Jiří BRABEC. *České a slovenské hity 20. století 4*. Cheb: G + W, 2001.

Hal Leonard Corporation, *The Little Black Songbook: The Beatles*, E.U., 2017.

- HAPKA, Petr a Michal HORÁČEK. *Zpěvník. Největší hity*. 1. vyd. Praha: Fragment, 2010.
- JÁNSKÝ, Petr. *Já, písnička 1: Zpěvník pro žáky základních škol pro 1. - 4. třídu*. 3. vyd. Cheb: Music Cheb, 2002.
- JÁNSKÝ, Petr. *Já, písnička 2: Zpěvník pro žáky základních škol pro 5. - 9. třídu*. Dotisk 1. vyd. Cheb: Music Cheb, 2004.
- KLUS, Tomáš. *Já, písničkář II*. 1. vyd. Praha: Coobook, 2014.
- KLUS, Tomáš. *Já, písničkář*. 1. vyd. Praha: Coobook, 2009.
- KOZÁKOVÁ, Soňa, Jiří ZIMA a Jiří MACEK. *Já & písnička 4*. 1. vyd. Cheb: G & W, 2008.
- KOZÁKOVÁ, Soňa, Jiří ZIMA a Jiří MACEK. *Já & písnička 5*. 1. vyd. Cheb: G & W, 2013.
- POKÁČ. *Pokáčovo zpěvník I.*, 1. vyd. Praha: Presco Group, 2020.
- SUCHÝ, Ondřej. *Písničky z pohádek a dětských filmů 3. díl*. Dotisk 1. vyd. Cheb: G & W, 2000.
- ŠTASTNÁ, Viki. *Nejkrásnější pohádkové písničky*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2006.
- UHLÍŘ, Jaroslav a Zdeněk SVĚRÁK. *Zpěvník ke knize Tři bratři*. Praha: Fragment, 2015.
- UHLÍŘ, Jaroslav a Zdeněk SVĚRÁK. *Zpěvník. Největší hity*. 1. vyd. Praha: Fragment, 2008.
- Wise Publications, *The Little Black Songbook: Acoustic Hit Songs*, EU, 2005.

Použité nahrávky:

- HORÁK, Michal. *Až mi bude pětasedesát*. In: YouTube [online]. Supraphon, 2019. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=LFxQ2Ehpmms>
- HORÁK, Michal. *Jen tak*. YouTube [online]. Praha: Supraphon, 2019. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=83zFoRohZ5U>
- HORÁK, Michal. *Vpoho*. YouTube [online]. Liberec: Resound studio, 2020. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=83zFoRohZ5U>
- MARS, Bruno. *When I Was Your Man*. YouTube [online]. 2012. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=ekzHIouo8Q4>

Seznam příloh

Příloha 1: Krávy, krávy.....	82
Příloha 2: Putování.....	84
Příloha 3: Nes mě, loďko.....	85
Příloha 4: Čerešně.....	86
Příloha 5: Řízni, řízni.....	87
Příloha 6: Linda.....	89
Příloha 7: Stánky.....	90
Příloha 8: Ezop a brabenec.....	91
Příloha 9: Don't Know Why.....	93
Příloha 10: Šaškové počmáraní.....	94
Příloha 11: Prstýnek.....	95
Příloha 12: Holubí dům.....	96
Příloha 13: Pramínek vlasů.....	97

Přílohy

KRÁVY, KRÁVY

Hudba Jaroslav Uhlíř / Text Zdeněk Svěrák

Středně
4x C

1. Krá - vy, krá - vy, jak si vlast - ně po - ví - dá - te?
2. Pejs - ci, pejs - ci, jak si vlast - ně po - ví - dá - te?
3. Koč - ky, koč - ky, jak si vlast - ně po - ví - dá - te?
4. Ha - di, ha - di, jak si vlast - ně po - ví - dá - te?

C F C G C

Krá - vy, krá - vy, ja - kou má - te řeč?
Pejs - ci, pejs - ci, ja - kou má - te řeč?
Koč - ky, koč - ky, ja - kou má - te řeč?
Ha - di, ha - di, ja - kou má - te řeč?

Živě

1. Bú, bú, bú, bú, bú, bú, bú, bú,
2. Haf, haf, haf, haf, haf, haf, haf, haf,
3. Mňau, mňau, mňau, mňau, mňau, mňau, mňau, mňau,
4. Sss, sss, sss, sss, sss, sss, sss, sss,

G⁷ C G⁷ C

bú, bú, bú, bú, bú, bú, bú, bú,
haf, haf, haf, haf, haf, haf, haf, haf,
mňau, mňau, mňau, mňau, mňau, mňau, mňau, mňau,
sss, sss, sss, sss, sss, sss, sss, sss,

C G⁷ C G⁷ C

bú, bú, bú, bú, bú, bú, bú, bú,
haf, haf, haf, haf, haf, haf, haf, haf,
mňau, mňau, mňau, mňau, mňau, mňau, mňau, mňau,
sss, sss, sss, sss, sss, sss, sss, sss,

Příloha 1: Krávy, krávy

Da Capo 4x
(G)

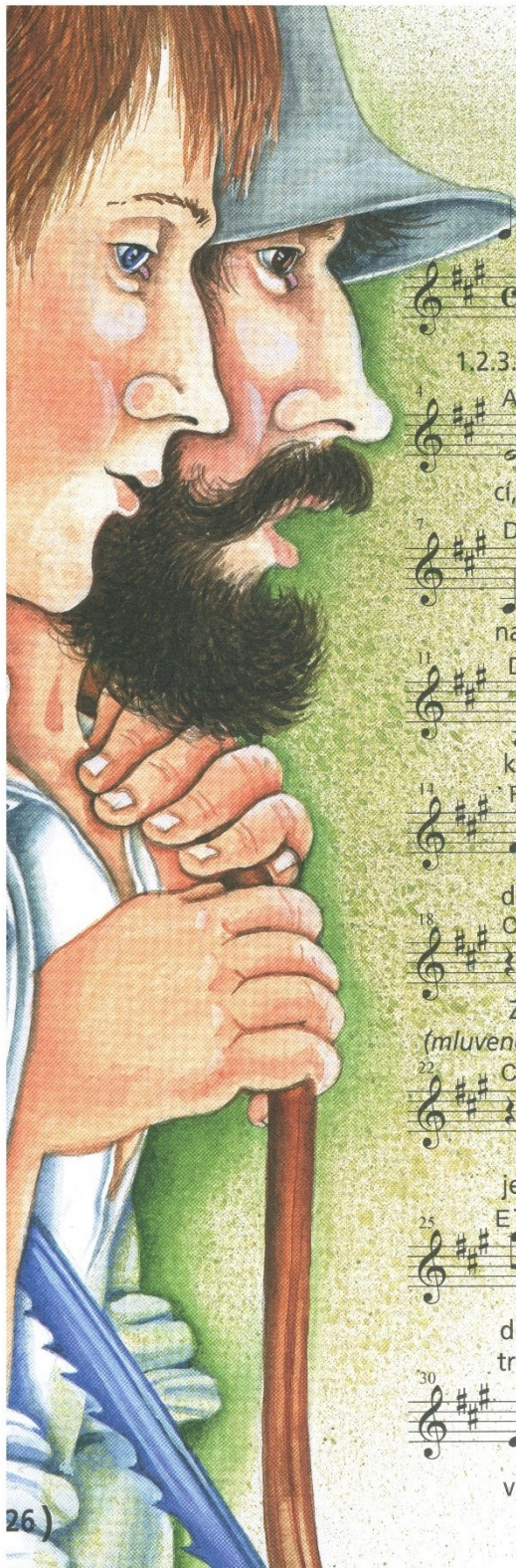
bú, bú, bú, bú, bú, bú, bú, bú, bú.
 haf, haf, haf, haf, haf, haf, haf, haf, haf.
 mňau, mňau, mňau, mňau, mňau, mňau, mňau, mňau, mňau.
 sss, sss, sss, sss, sss, sss, sss, sss, sss.

2. C (A) **dále** **Středně** **D** **G** **D** **A**
 sss, sss, sss. 5. Ně - mé tvá - ře, jak si vlast - ně po - ví - dá - te,

Živě **D**
 ně - mé tvá - ře, ja - kou má - te řeč? Bú, bú, bú, ... haf, haf,

D **A⁷** **A⁷** **A⁷** **D**
 ... mňau, mňau, ... sss, sss, ...

D **A⁷** **A⁷** **D**



Putování

hudba: Jaroslav Uhlíř
text: Zdeněk Svěrák

♩ = 114

1.2.3. Pu-to - vá - ní, pu-to - vá - ní, pu-to - vá - ní za pra-
 1. A F#m D
 cí, před slun-cem nás klo-bouk chrá-ní, mech je
 7. A F#m
 7. D 1.2. A F#m
 na-ší mat-ra-cí. Ci-zí li-dé v ci-zím kra-ji, ci-zí
 11. D A
 kraj a o-by-čej, tro-chu vo-dy vždyc-ky
 14. F#m D A
 da-jí, o-plách-nem si ob-li - čej
 18. C#m Hm
 Ze-mě-kou-le, jak jsi hez-ká, ta-dy ces-ta, ta-dy stez-ka,
 (mluvené): Máte to daleko? Máme to daleko. Máme to daleko
 22. C#m D
 ta-dy po-le, ta-dy les, stou-pá-me až
 ještě. Jak asi daleko? Nesmírně daleko, tam, kde jsou
 25. E7 3. A
 do ne-bes. Pu-to - cí. Pu-to - vá - ní, pu-to-
 tropické deště.
 30.
 vá - ní, pu-to - vá - ní, pu-to - vá - ní, pu-to - vá - ní.

26.)

Nes mě, loďko

hudba: Angelo Michajlov text: Eduard Krečmar
zpíval: Petr Štěpánek

♩ = 108

The musical score is written on a single treble clef staff in 2/4 time. It consists of four lines of music. The first line has a tempo marking of ♩ = 108. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. Chord symbols are placed above the staff at various points: Dm, C, Bb, C, Dm, C, Bb, Am, Dm, F, C, F, C, Dm, A, Bb, F, C, F, C, Bb, C, Dm.

Nes mě, loď-ko, ke bře-hu,
Je - du, je-du pro krá-su, pro

je - du, je - du pro ně-hu.
dív-ku s vla-sy do pa-su.

Zla - to - vlás - ko, krás - ko, kdo ví, co bude dál.

Zla-to-vlás - ko, krás - ko, chce tě bohatý král.

Jedu, jedu pro pannu, jakpak se k ní dostanu?
Když ji najdu, vyhraji, můj pan král tak získá ji.
Zlatovlásko, krásko, ...

ČEREŠNE

Jaroslav Filip; Milan Lasica (zpívala Hana Hegerová)



Em Am⁷ C H Em

1. A - ko mla-dé dievča už je to za na - mi

Am⁷ C H Em

po stromoch som liez - la s na - ši - mi chlapca - mi

G D H⁷

a vždy keď na strome zlo - mi - li ha - lúz - ku hádza - li mi chlap - ci

C D Em G D

čerešne za blúz - ku keď bo - li zveda - ví čo to mám pod blúzkou

H⁷ C D Em

od - há - ňa - la som ich ze - le - nou ha - lúz - kou

2.
Ubránila som sa viac menej úspešne
nikto nesmel siahnúť na moje čerešne
neverte mládencom keď sa vám zapáčia
vyjedia vám všetky čerešne z koláča
chlapci neublížia kým hľadia zo stromu
keď zoskočia dolu čakajte pohromu

3.
Keď sa na vás chlapec zadíva uprene
ako tie čerešne budete červené
keď sa na vás šuhaj usmeje pod fúzky
rýchlo vyberajte čerešne zpod blúzky
čerešne sú zrelé a blúzka príúzka
nič vám nepomôže zelená halúzka

Řízní, řízní

hudba: Jaroslav Uhlíř text: Zdeněk Svěrák

Musical score for the song "Řízní, řízní" in G major, 3/4 time. The score consists of seven staves of music with lyrics in Czech. The lyrics are: "Lep-ší, než al-muž-na, lep-ší, než lup je pi-la dvoj-muž-ná, ost-rý má zub. Jdi na to s for-te-lem, ne-dři se moc, ať se s tím po-pe-rem, než bu-de noc. Ať se s tím po-pe-rem, než bu-de noc. 1. Říz - ni, říz - ni, říz-ni, ať to krás - ně klid - ně si nás vy - zní. Říz - ni, říz - ni, říz - ni, S hos - tin - ským jsmev příz-ni, ať to má - nachys - tá -"

D G D G $\text{\textcircled{D}}$

Lep-ší, než al-muž-na,

G D Em

lep-ší, než lup je pi-la dvoj-muž-ná, ost-rý má

A D G D

zub. Jdi na to s for-te-lem, ne-dři se moc,

G D A D G

ať se s tím po-pe-rem, než bu-de noc. Ať se s tím

D A $\text{\textcircled{D}}$ A

po-pe-rem, než bu-de noc.

D G A Hm E⁷

1. Říz - ni, říz - ni, říz-ni, ať to krás - ně
2. Žíz - ni, žíz - ni, žíz-ni, klid - ně si nás

A G/H A/C[#] D

vy - zní. Říz - ni, říz - ni, říz - ni,
trýz-ni. S hos - tin - ským jsmev příz-ni,

G D G D G A

ať to má -
nachys - tá -

Příloha 5: Řízní, řízní

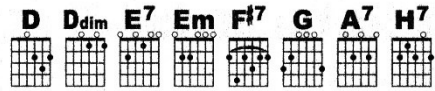
- á ten švuňk. D. S. al CODA
 - á nám truňk.

CODA
 noc. riten.



LINDA

Ivan Mládek



Chord progression: **D F#7 H7**

Lin-da Lin-da Lin-da nej-rad-ši
Lin-da Lin-da Lin-da za sou-dek

Chord progression: **E7 A7 D Ddim Em A7**

1. mar-me-lá-du ze všech jí-del má ta-hle-ta
mar-me-lá-dy

2. **A7 F#7**

co-ko-liv dá Ří-kám jí Lin-do ty

Chord progression: **H7 E7**

mo-je hol-ka u-pat-la-ná proč tvá pu-sa

Chord progression: **A7**

ne-ní as-poň jed-nou sla-ná Má mi-lá

Chord progression: **D F#7 H7**

Lin-da Lin-da Lin-da co dě-lat

Chord progression: **E7 A7 D G D**

mar-me-lá-du pros-tě rá-da má

Příloha 6: Linda

STÁNKY

Hudba i text Jan Nedvěd

(Doprovod: 6)

Moderato

1. U stánků _ na levnou krá - su po - stá - vaj a smě - jou se ča - su,
5 s ci - ga - re - tou a hol - kou, co ne - má kam jít. —
9 Skleniček pár a pár ta - hů z trávy, uteče den, jak večerní zprávy,
13 ne - u - měj žít a bou - řej se a ne - po - slou - chaj. — R. Jen
17 zahlídli svět, maj' na duši vrásky, tak má - lo je, má lo je lás - ky,
21 ztra - ce - ná ví - ra hroz - ny z vi - nic ne - po - sbí - rá. —

2. U stánků na levnou krásu
postávaj a ze slov a hlasů poznávám,
jak málo jsme jim stačili dát.

R.

R.

EZOP A BRABENEC

Hudba J. Ježek, text J. Voskovec a J. Werich

(Doprovod: 11)

Moderato

C Em Am Am⁷ F G⁷ C

Jed-nou z le - sa do - mů se ne - sa mou - drý E - zop;

Em Am Am⁷ F G⁷ A⁷

pot - kal brab - ce, kte - rý bra - ben - ce má - lem se - zob.

Dm E Dm D⁷ G⁷

Bra - be - nec se chech - tá, — E - zop se ho hned ptá, —

C Em Am Am⁷ F G Dm G⁷

če - mu že se na trá - vě v le - se prá - vě řeh - tá?









C G⁷ C B

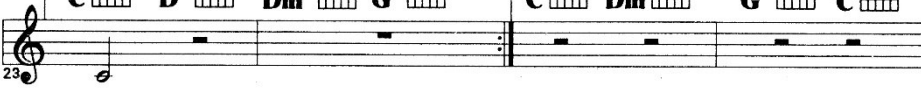
Já, po - ví - dá bra - be - nec, se ta - ky rád hla - si - tě
Vím, to - tiž ten bra - be - nec, mra - ve - neč - ník, že se mě

A⁷ D⁷ A⁷ 4fr. G⁷

chechtám, chech - tám, když pu - pe - nec ky - se - li - nou / lep -
ne - ptá, ne - ptá, poz - ře mne ať se chechtám, ne - chech -

Příloha 8: Ezop a brabeneč

1.     2.    



tám.
tám.



Kam-pak by to do - šlo tře-ba s pou-hou ponra - vou,



kdy-by měla pla-kat, že je pta - čí potra - vou.



Ty, ač nej-si bra - be - nec, se ta-ky rád hla-si - tě

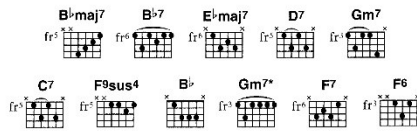
    



chechtej, chech - tej a na svou bí-du si ne-za-rep - tej!

Don't Know Why

Words & Music by Jesse Harris



Intro | B^bmaj7 B^b7 | E^bmaj7 D7 | Gm7 C7 | F⁹sus4 |

Verse 1
 B^bmaj7 B^b7 E^bmaj7 D7
 I waited 'til I saw the sun
 Gm7 C7 F⁹sus4 B^b
 I don't know why I didn't come
 B^bmaj7 B^b7 E^bmaj7 D7
 I left you by the house of fun
 Gm7 C7 F⁹sus4 B^b
 I don't know why I didn't come
 Gm7 C7 F⁹sus4 B^b
 I don't know why I didn't come.

Verse 2
 B^bmaj7 B^b7 E^bmaj7 D7
 When I saw the break of day
 Gm7 C7 F⁹sus4 B^b
 I wished that I could fly away.
 B^bmaj7 B^b7 E^bmaj7 D7
 Instead of kneeling in the sand
 Gm7 C7 F⁹sus4 B^b
 Catching teardrops in my hand.

Chorus 1
 Gm7 C7 F7
 My heart is drenched in wine,
 Gm7* C7 F7 F6
 But you'll be on my mind forever.

Verse 3
 B^bmaj7 B^b7 E^bmaj7 D7
 Out across the endless sea
 Gm7 C7 F⁹sus4 B^b
 I would die in ecstasy
 B^bmaj7 B^b7 E^bmaj7 D7
 But I'll be a bag of bones
 Gm7 C7 F⁹sus4 B^b
 Driving down the road alone.

Chorus 2
 Gm7 C7 F7
 My heart is drenched in wine,
 Gm7* C7 F7 F6
 But you'll be on my mind forever.

Instrumental | B^bmaj7 B^b7 | E^bmaj7 D7 | Gm7 C7 | F⁹sus4 :|

Verse 4
 B^bmaj7 B^b7 E^bmaj7 D7
 Something has to make you run
 Gm7 C7 F⁹sus4 B^b
 I don't know why I didn't come.
 B^bmaj7 B^b7 E^bmaj7 D7
 I feel as empty as a drum,
 Gm7 C7 F⁹sus4 B^b
 I don't know why I didn't come,
 Gm7 C7 F⁹sus4 B^b
 I don't know why I didn't come,
 Gm7 C7 F⁹sus4 B^b
 I don't know why I didn't come.

ŠAŠKOVÉ POČMÁRANÍ

Hudba Petr Hapka / Text Michal Horáček

$\text{♩} = 120$

The musical score is written in treble clef with a common time signature (C). It consists of seven staves of music. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = 120. The melody is primarily composed of eighth and quarter notes, with some triplet markings. Chord symbols are placed above the staff lines. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Kou - kně - te na to - ho
fin - ti - la, pod kr - kem žlu - té - ho mo - tý - la, ze - le - ný klo - bou - ček
do tý - la, šoup - ne si na bí - lou pleš. I když ten tra - la - lák
pa - dá mi, hlav - ně že vy - hrá - vám bar - va - mi, hlav - ně že vy - hrá - vám
bar - va - mi, za - se jsem šťast - nej jak veš. Co po mně chceš? Prav - du či
lež? Zkus ty dvě ro - ze - znat a pak se směj. Ba - rev - ný
svět lá - me mi hřbet, přes - to chci být ša - šek po - čmá - ra - nej.

Příloha 10: Šaškové počmáraní

Prstýnek

Moderato $\text{♩} = 78$

hudba: Bohuslav Sedláček
text: K. M. Walló

The musical score is written in treble clef with a common time signature (C). It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a common time signature, and a tempo marking of 'Moderato' with a quarter note equal to 78 beats per minute. The melody is written in a single line with various note values and rests. Chord symbols are placed above the staff: C, G+, C, A7, Dm, G7, C, and Am. The second staff continues the melody, with a measure rest at the beginning. Chord symbols include H7, Dm, G7, G+, C9, and FMaj. The third staff continues the melody, with a measure rest at the beginning. Chord symbols include Fm6, C, F, F#dim, C, Am, Dm, and G7. The fourth staff continues the melody, with a measure rest at the beginning. Chord symbols include C, Ab7, D9, C, Dm, G7, and C. The lyrics are written below the notes, with some words hyphenated across lines.

Prs-tý-nek něž-ný da-la mi, teď le-ží na mé dla-ni. Krát-ké to by-lo
set-ká - ní, na-vždy-c-ky o-de-šla mi. Jsme pro-ti lás - ce bez-bran-ní,
když pod hvěz-da-mi ra-ní. Prs-tý-nek něž-ný da-la mi, teď le-ží na mé
dla-ni. Prs-tý-nek něž-ný da-la mi, teď le-ží na mé dla-ni.

Příloha 11: Prstýnek

HOLUBÍ DŮM

Hudba J. Uhlíř, slova E. Synek

(Doprovod: sloka ad libitum, refrén 4)

Rubato

Em D Cmaj Hm7 Em D Cmaj Hm7

1. Zpí-vám ptá-kům a zvlášť ho-lu - bům, stá-val v ú-do-lí mém sta-rý
dív-ka jim há - ze-la hrách, má-vá - ní pe-ru - tí ví-ří

Em G D G D G Em D Cmaj Hm7

Fine
dům, ptá - ků houf za-lé-tal ke kro - vům, měl jsem rád ho-lu-bích kří-del
prach, ptá - ci krou-ží a ne-zna-jí strach, měl jsem rád sta-rý dům, je - ho

1. *Moderato*

Em D Em Am7 D7 G

šum. Vlídna práh. — R. Hledám dům ho-lu - bí, kdopak z vás cestu

Em Am7 D7 G Am7 D7

vi? Míval stáj roube-nou, bí-lý štít. — Kde je dům ho-lu - bí a ta

Tempo I

G Em Am7 Hm7 Em D Em D

dív-ka, kde spí, vždyť to ví, že jsem chtěl pro ni žít. — 2. Sdílný

2. Sdílný déšť vypráví okapům, bláhový, kdo hledá tenhle dům.
Odrůstáš chlapeckým střevícům, neslyšíš holubích křídel šum.
Nabízej úplatou cokoli, nepojíš cukrových homolí,
můžeš mít třeba zrak sokolí, nespátríš ztracené údolí.
R.

Zpívám ptákům a zvlášť holubům, stával v údolí mém starý dům.

PRAMÍNEK VLASŮ

Hudba Jiří Šlitř, text Jiří Suchý

(Doprovod: 9)

Moderato

Když měsíc roz-li-je světlo své po kraji a hvězdy řek-nou, že čas je jít
vla-sů jí u-stříh-nu po-ta-jí, já blá-zen pod pol-šťárchcisi ho
spát, pramínek vla-sů jí u-stříhnu po-ta-jí. Komu? No pře-ce té, kterou mám
dát, ač-ko-liv sny se mi zásad-ně nezda-jí, vě-řím, že dnes v noci budou se
1. rád. Pramínek zdát. O sny mě přípra-ví te-pr-ve svítání, zpěv ptáků
2. v oblacích a modré nebe, od vlasů, jichž jsem se dotýkal ve spaní, nový den
nůžkama odstříhne tebe. Na bílém polštáři do kroužku stočený, zbude tu
po tobě pramínek vlasů, já ne-bu-du vstávat, dál chci ležet zasněný, je totiž
neděle a mám dost času, je to-ťiž ne-dě-le a mám dost času.

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a series of guitar chords: A7, D, Hm, Em, A7, D, Hm, Em, A7, D, G7, D, C7, D, C7, D, G7, D, B7, A7, D, Hm, Em, A7, D, Hm, Em, A7, D, G7, D, Hm, Em, A7, D. The melody is in the treble clef and includes triplet markings. The lyrics are in Czech and describe a man's desire to cut his hair.