

Theoreticko-praktická

RUKOVĚŤ

CHORÁLU ŘÍMSKÉHO

pro

bohoslovecké a učitelské ústavy,

pro kněží,

ředitele kůru, varhaníky a přátele církv. zpěvu



Sestavil

Dobroslav Orel,

učitel církevního zpěvu.



V Hradci Králové.

Nákladem politického družstva tiskového. — Tiskem bisk. knihtiskárny.

1899.

Schváleno nejd. bisk. Ordinariatem královéhradackým výnosem ze 4. července 1898 č. 4986. — budějovickým, výnosem ze dne 9. května 1899 čís. 3877. a — Ordinariatem olomouckým v červnu 1899 čís. 10.117.

Schváleno c. k. ministeriem kultu a vyučování výnosem ze dne 20. října 1899 č. 25.743 jako pomocná kniha při vyučování hudbě na ústavech učitelských.

THEORETICKO-PRAKTICKÁ
RUKOVĚŤ CHORÁLU ŘÍMSKÉHO.



Úvod.

§. 1. O druzích zpěvu chrámového.

Zpěv chrámový jest buď rhytmický, plyne-li ve volném rytmu hudebním, aneb mensurální (mensurovaný), je-li složen v rytmu vázaném, v němž délka a krátkost zpívaných slabik určitou má míru (mensuru). Mensurální zpěv zove se též figurálním, poněvadž v době svého vývoje (století XII.) byl psán notami, jež se tehdy zvaly figurae, a poněvadž byl ozdobnějším (cantus figuratus) než prostý chorál (cantus planus).

Rhytmickým zpěvem jest chorál římský.

Mensurální zpěv jest buď jednohlasý, neb vícehlasý. Vícehlasý zpěv může míti formu homofonie anebo polyfonie.

§. 2. O pojmech druhů zpěvu chrámového.

I. Chorál římský jest oficielní zpěv katolické církve, jehož melodie složeny jsou jednohlasně v toninách diatonických bez určitého sice trvání (incerti valoris), ale ve volném rytmu hudebním.

Slovo chorál jest odvozeno od řeckého *χορός*, latinského chorus, jež původně znamenalo místo určené v presbytáři pro zpěváky a přeneseně sbor pěvců postavený na vytčeném místě. Odvozeného slova chorál (cantus choralis) užívá se pro pojmenování zpěvu, který chor přednášel v prvotní církvi.

Chorálu dostalo se časem následujících příjmení:

1.) Nazývá se římský = Romanus, poněvadž kolébka jeho stála v katakombách římských, a protože přijat byl od církve římskokatolické do bohoslužby. Příjmením tímto liší se od chorálu ambrožského (cantus ambrosianus) vypěstěného v Milaně, od francouzského (c. gallicanus), mosarabického ve Španělsku (století VII.), chorálů církví východních a od chorálu protestantského, jenž jest homofonní vícehlas, jehož táhlá melodie jest složena ze stejně dlouhých tónů.

2.) Má též jméno zpěv řehořský = c. gregorianus dle svého oprávněného papeže sv. Řehoře Velikého (590—604). Název c. gregorianus vyskytuje se poprvé v XI. století v traktátu Viléma Hiršavského († 5. července 1091.).

3.) Zván jest i c. planus = zpěv prostý, neozdobný na rozdíl od zpěvu „figuratus“; také může znamenati c. planus zpěv stejnoměrný, v němž naznačena byla při vícehlasém zpracování vůdčí melodie chorální notami téže délky.

4.) Zove se též c. firmus = ustálený zpěv, aby se dalo na jevo, že se liší od hlasů, které v kontrapunktu jej provázely, a jejichž melodie doznávala často mnohých změn, při čemž melodie chorálová zůstávala neporušena.

V definici chorálu se praví:

a) „že jest oficielní zpěv církve římskokatolické“, což znamená, že jest Apoštolskou Stolicí nejen schválen, ale prohlášen za zpěv úřední, v první řadě při bohoslužbě oprávněný, za autentický, který normou má býti zpěvu církevního i ve věcích budoucích;

b) „jehož melodie složeny jsou jednohlasně (unisono).“

Melodie jest dle hudebních zákonů spořádaná řada tonů po sobě následujících; jest buď absolutní čili v užším smyslu, jestliže jest dle hudebních zákonů spořádanou řadou zvěn navzájem srozumitelných, aneb relativní, v širším smyslu, jestliže její postup zvěn sám sebou nejsa samostatný nabývá srozumitelnosti teprve průvodem. (Nauka o skladbě homofonní od Karla Knittla, díl I. str. 28.). Od melodie liší se harmonie, jež jest stejnodobé znění tonů různé výše dle hudebních zákonů spořádaných.

A melodie chorálové jsou absolutní, t. j. ke své srozumitelnosti průvodu nepotřebují; v prvotních dobách církve katolické nebyly nikdy a nikde provázeny hrou na varhany a nejsou dosud v sixtinské kapli v Římě;

c) „jsou složeny ve stupnicích diatonických,“ t. j. řady zvěn ve stupnicích, jež tvoří základ chorálních melodií, jsou sestaveny způsobem, jaký shledáváme u přirozené řady zvěn základních.

Zvěny čili tony základní jsou veliké půltony a celé tony. Stupnicím složeným z řady zvěn základních říkáme diatonické. V diatonických stupnicích, a to zcela absolutních složena jest melodie chorálu římského (Viz. § 27.). Diatonika relativní, chromatika i absolutní i relativní jsou tedy z chorálu vyloučeny;

d) „jsou složeny bez určitého trvání, ale ve volném rytmu hudebním“. Není totiž v chorálu ani mensury, ani moderního taktu, ale délka a krátkost zpívaných slabik řídí se délkou a krátkostí slabik pronášených nevázaným rytmem v řeči. Slova chorálu se zpívají tak, jak se mluví.

II. Zpěv mensurální, jehož tony jsou absolutně odměřeny, čili zpěv figurální = ozdobný jest 1) jednohlasý aneb 2) vícehlasý.

1.) Jednohlasý zpěv mensurální má melodii buď absolutní, nebo relativní.

2.) Vícehlasý zpěv má formu a) homofonie a b) polyfonie. Tato slova jsou složkami řeckých slov „poly — homo — foné“. Luscinius zná slovo polyfonie (concentus polyphonus) již ve století XVI., ale ve všeobecné užívání vešlo teprve ve století předešlém.

a) Homofonií zve se vícehlas, když doprovázejí základní melodii (cantus firmus) ostatní hlasy ton za tonem zcela soudobně, netvoříce samostatné hudební myšlenky, jsou-li samy o sobě zpívány.

b) Polyfonií jest vícehlas, v němž jednotlivé hlasy mají samostatné, od sebe nezávislé melodie, a dohromady jsouce zpívány tvoří krásný melodický i harmonický celek.

Vzorem polyfonie jest sloh Palestrinův, jehož základem jest diatonika chorálu. Moderní homofonie jest chromatickou.

Je-li zpěv bez průvodu varhan neb hudebních nástrojů, říká se mu „a capella“, je-li provázen, zve se zpěvem instrumentálním.¹⁾

Zpěv „a capella“ i zpěv s průvodem hudebních nástrojů má souhrnné jméno hudba vokální, na rozdíl od hudby instrumentální, jež vyluzována jest pouze nástroji bez lidského zpěvu.

§ 3. O oprávněnosti druhů zpěvu v liturgii církve katolické.

1.) Jak již řečeno ve výkladu definice chorálu římského sub. 1., jest v první řadě v liturgii oprávněným zpěvem chorál římský.

2.) Mimo chorál odporoučí církev katol. polyfonii a z ní zvláště sloh Palestrinův, však nezavrhne moderní polyfonie chromatické.

3.) V třetí řadě oprávněna jest homofonie a mensurální jednohlas, pokud nevybočují z ducha církevního.

4.) Průvod varhan, pokud se zachovávají ve hře na varhany speciální předpisy, jest zcela dovolený, ano v našich krajinách někdy nutný; avšak průvod ostatních nástrojů hudebních se pouze trpí, a jen tehdy, nepřehlušují-li zpěvu a neruší-li jeho nádech zbožnosti. Proto, kde průvodu nástrojného se neužívá, ať se nezavádí.

¹⁾ Zpěv instrumentální není tedy totéž jako figurální. Pojem zpěvu figurálního jest širší než instrumentálního.

5.) H u d b a instrumentální místo zpěvu s předepsaným textem jest zakázána. Místo zpěvu Offertoria, Graduale při zpívání mši sv. hráti na nějaký nástroj „píseň beze slov“ není tedy dovoleno.

§ 4. O předmětu knihy a rozdělení látky.

Poněvadž oficielním zpěvem církve katol. jest chorál římský, a poněvadž v koncilu pražském z r. 1860 se nařizuje, aby aspoň v jednotlivých seminářích kněžských (in singulis autem saltem Clericorum seminariis) a v ústavech pro vzdělání učitelů hudby (et ludimagistrorum paedagogiis) nikdy nescházelo příležitosti k nejdůkladnějšímu theoretickému poznání (solidissimae informationis) a k praktickému výcviku (et exercitationis) v tomto zpěvu, jest předmětem této knihy „chorál římský“.

A poněvadž koncil pražský mluví o theoretickém a praktickém výcviku v chorálu, jest rozdělena kniha zcela přirozeně na I. část theoretickou (škola zpěvu chorálního) a II. praktickou (liturgické formy chorálu, předpisy církevní a státní o zpěvu chrámovém).

I.

Část theoretická.

A. Škola zpěvu chorálního.

§ 5. O tonu čili zvěně a její vlastnostech.

Zvěna = ton, dle Guida Arentinského sonus = vox, jest zvuk způsobený určitým počtem periodických kmitů tělesa znějícího.

Jsou-li kmity tělesa znějícího nepravidelný a měnivy, jsou nepravidelný i vlny vzduchové, čímž povstává šramot, šum, zvuk nehudební. Jsou-li však kmity tělesa znějícího pravidelný čili periodické, a opakují-li se za vteřinu náležitou rychlostí, povstává zvuk hudební, ton čili zvěna.

Vlastnosti zvěny jsou: 1. výška, 2. síla, 3. barva.

1.) Výška zvěny závisí na počtu kmitů, jež těleso znějící vykoná za vteřinu. Čím větší jest počet kmitů, tím jest zvěna vyšší, čím kmitů za vteřinu méně, tím zvěna jest hlubší. Výška zvěny jest tedy v témže poměru k počtu kmitů (ke kmitočtu).¹⁾

¹⁾ Nejhlubší zvěna sluchem lidským postižitelná má 15.375 kmitů za vteřinu; mezi nejvyšší rozeznatelné zvěny stanovil na 36.864 kmitů malými ladičkami francouz Césaire Mansuète Despretz (Dépre) (1792—1863), professor fysiky na Sorboně. — (Ottův slovník D 389.) — Dle jiných nejvyšší postiži-

Ale kmitočet jest závislý i na délce a tloušťce tělesa znějícího. Čím těleso kratší, tím větší má počet kmitů; kmitočet tedy s délkou tělesa znějícího jest v poměru převráceném. Je-li však kmitočet s délkou tělesa v poměru opácném, jest s délkou tělesa v poměru opácném i výška zvěny, poněvadž výška zvěny s kmitočtem jsou v poměru témž. Čím tedy na př. struna na *monochordu* delší, tím zvěna hlubší, čím struna kratší, tím zvěna vyšší.¹⁾

Nejpřirozenější krácení struny jest na polovinu; také zvěna tím povstala jest nejpříbuznější zvěně základní, a dle obvyklého čítání tonů jest osmým tonem, čili oktávou tonu základního.

Rozdělíme-li délku struny na 3 díly a $\frac{2}{3}$ uvedeme ve chvění, uslyšíme pátý ton zvěny základní, čili kvintu; dělíme-li strunu na 5 dílů, z nichž $\frac{4}{5}$ se chvějí, uslyšíme tercii velkou, kmitá-li $\frac{5}{6}$, tercii malou; při kmitu $\frac{3}{4}$ struny uslyšíme kvartu, při $\frac{2}{5}$ sextu, $\frac{2}{9}$ sekundu velkou, $\frac{8}{15}$ septimu, $\frac{16}{16}$ sekundu malou.

Srovnáme-li tyto výpočty dle pořadu tonů a zkoumáme-li, v jakém poměru jsou kmitočty tonů vytvořených krácením struny ke kmitočtu tonu vytvořeného celou strunou, obdržíme tento vzorec.

K m i t o č e t

sekundy malé	má se ke kmitočtu tonu základního jako	16 : 15
sekundy velké	" " " " " "	9 : 8
tercie malé	" " " " " "	6 : 5
tercie velké	" " " " " "	5 : 4
kvarty	" " " " " "	4 : 3
kvinty	" " " " " "	3 : 2
sexty	" " " " " "	5 : 3
septimy	" " " " " "	15 : 8
oktávy	" " " " " "	2 : 1

A zvěny tyto, vytvořené na základě přirozeného poměru kmitočtů ke kmitočtu tonu základního, tvoří látku k diatonickým melodiím chorálovým.

2.) Na zvěně pozorujeme i sílu, jež závisí na větší nebo menší šířce vln, čili na *rozkmitu* (*amplitudo*) tělesa znějícího.

telná zvěna obsahuje 40.000 kmitů. — V hudbě se však užívá zvěn v mezích od 16—4224 kmitů. Základní zvěna, dle níž se určuje relativně výška a hloubka ostatních zvěn, obsahuje dle úrady učiněné na vídeňském hudebním sjezdu r. 1885 (16.—19. listopadu) nyní pro celý hudební svět 435 kmitů za vteřinu a sluje *normální* a.

¹⁾ *Monochord* (řec. *monos* = jediný; *chordé* = struna) jest jednostrunný nástroj, skládající se z resonanční skříně a struny, jež jest natažena přes pohyblivou kobytku; kobytkou lze strunu krátiti a tím vytvořiti tony vyšší.

Rozkmit tělesa jest v témže poměru se silou uvádějící těleso do kmitů.

3.) Každá zvěna má též svoji barvu (zabarvení = timbre). Barva zvěn jest vlastnost, kterou se liší zvěna na př. vylouzena na klavíru od zvěny téže výše a síly pronesené na př. hlasem lidským.

Barva zvěn závisí:

- a) na tvaru vln tělesa znějícího,
- b) na látce tělesa a jeho podobě,
- c) na způsobu, jakým se těleso uvádí ve kmity (smýkáním na houslích, foukáním na nástrojích dechových a p.)
- d) na různé síle a počtu tonů současně se základním tonem znějících. S každým totiž tonem zní řada vyšších tonů, jež se nazývají vrchní = harmonické = alikvotní = souzvěnné. S každým základním tonem se ozve jeho vyšší oktáva, kvinta této oktavy, druhá vyšší oktáva, její tercie, kvinta, malá septima. A na tom, jak který alikvotní ton účastní se na spoluznění s tonem základním, závisí různé zabarvení jeho.

Tak dle K. Knittla zvuky bez alikvotních zvěn a neb zvěny s velmi slabými tony jsou temné.

Zvěny, ve kterých některé alikvotní tony jsou v mírné síle, jsou plnější a příjemnější.

Zvěny, v nichž silou převládá ton základní nad alikvotními tony, znějí plně; převládají-li silou tony alikvotní, jest zvěna prázdnou; zní-li mnoho alikvotních tonů, zvěna základní jest ostrá.¹⁾

Mimo sílu, výšku a barvu má ton tak říkajíc duševní vlastnosti, jež se zakládají na citu a nadšení. Mluvíme o tonu vřelém, chladném, dojímavém, ušlechtilém, tklivém.²⁾

§ 6. O intervalech (diastema).

Interval jest poměr, vzdálenost dvou zvěn; jest buď melodický, jedná-li se o poměru zvěn po sobě znějících, aneb harmonický, jedná-li se o poměru zvěn soudobně znějících. Melodické intervaly jsou buď zpěvné aneb nezpěvné.³⁾

Při melodii chorálové lze mluvit jen o intervalech melodických zpěvných.

¹⁾ K vykládání alikvotních tonů sestavil prof. Mach zvláštní klávesnici, o níž viz v Knittlově nauce o skl. hom. str. 9.

²⁾ V přeneseném smyslu „ton“ znamená a) interval veliké sekundy, aneb b) tolik jako modus = tropus = tonina.

³⁾ K. Knittl: Nauka o skladbě homofonní str. 27.

Prima, poměr mezi zvěny téže výše, není vlastně interval, poněvadž není mezi nimi žádné vzdálenosti.¹⁾

Sekunda veliká = celý ton = tonus jest poměr mezi zvěnou základní a zvěnou o celý ton vyšší nebo nižší.

Theorie pythagorejská znala jen jediný druh celého tonu; avšak dle Didyma, starořeckého učence z dob vlády Augustovy, činí se rozdíl mezi malým celým tonem $10/9$, a velkým celým tonem $9/8$; rozdíl pak mezi malým a velkým celým tonem slove komma didymické čili syntonické a má hodnotu 81 : 80. V moderním ladění však tohoto rozdílu není.

Sekunda malá = půlton = semitonium jest polovina sekundy velké. Poněvadž však nelze rozdělit celý ton ve dva stejné půltony, nýbrž ve dva nestejně, proto půlton jest dvojitý, a to velký půlton = velká sekunda malá = semitonium majus,²⁾ = diatonický půlton,³⁾ = apotome⁴⁾ = superdivisa v poměru 16 : 15, a malý půlton = malá sekunda malá = chromatický⁵⁾ půlton = semitonium minus = limma⁶⁾ = diesis = subductio v poměru 25 : 24.

Velký půlton jest mezi mi—fa, si—do, mezi tonem o půlton zvýšeným a následujícím: cis—d, dis—e, fis—g, gis—a, ais—h a mezi tonem základním a následujícím o půlton sniženým: c—des, d—es, f—ges, g—as, a—hes.⁷⁾

Malý půlton jest mezi tonem základním a o půl zvěny zvýšeným (c—cis, d—dis, e—eis, f—fis, g—gis, a—ais, h—his), a o

¹⁾ Unisonus quasi unus sonus non est modus, neque cantus, quia cantus est inflexio vocis, i. e. omnis cantus, qui inflectit vocem, variat sonum (Mg. ch. str. 24.)

²⁾ Dle Engelberta, opata admontského † 1331, jehož Gerbert (Script. p. 312) má za původce obsáhlého díla „de Musica“.

³⁾ Diatonický z řeckého dia — teino = napínám.

⁴⁾ Apotome = více než polovina celého tonu.

⁵⁾ Řecké slovo chroma znamená zabarvení.

⁶⁾ Limma zná již Plato. Píseř Cottonius v Gebertovi II. 238 dle Magchor. str. 23.: Semitonium a Platone limma vocatum, eo quod non sit plenus tonus, sed imperfectus. Půlton nazván jest od Platona limma, poněvadž není tonem dokonalým, ale nedokonalým. Význam slov diesis se měnil. a) U Řeků znamenalo polovinu půltonu (limma), a mělo hodnotu 499 : 512. b) U středověkých theoretiků, jako u J. Tinctoris (1464—1511) značilo rozdíl mezi malým a velkým půltonem, tvořic poměr $16/15 : 25/24 = 376/384 = 125/128$. Tato hodnota 125 : 128 blíží se hodnotě diesis u Řeků, 499 : 512. Rozdíl jest jen o $1/512$. c) Engelbert rozumí slovem diesis malý půlton. Tento pojem ustálil se v XVII. století. Nyní nazývá se v moderní hudbě diesí zvyšovací značka $\sharp$, vyvinuvší se ze středověkého b quadratum.

⁷⁾ Má-li se pojmenovati v nynější hudbě zvýšený ton základní, přidá se se ke jménu jeho slabika „is“ (cis, dis, eis, fis, gis, ais, his). Při snižení přidá se slabika „es“; výjimku činí pouze ton a, e, k jehož jménu se přidá „s“ (ces, des, fes, ges, as, hes). Tomu se říká též b.

půl zvěny sníženým (c—ces, d—des, e—es, f—fes, g—ges, a—as, h—hes.)

Chorál římský zná jen veliké půltony mi—fa (e—f) si—do (h—c), a z malých jediný si—sa (h—hes).

Tercie malá = semiditonus jest poměr mezi zvěnou základní a zvěnou o jeden ton a velký půlton vyšší nebo nižší¹⁾ (d—f, a—c, h—d, g—e).

Tercie veliká = ditonus jest poměr mezi zvěnou základní a zvěnou o dva celé tony vyšší nebo nižší. Obsahuje tedy celá dva tony (c—e, f—a, g—h).

Kvara čistá = diatessaron obsahuje dva celé tony a velký půlton (c—f).

Kvartě zvětšené, obsahující 3 celé tony = tritonus, chorál se vyhýbá, a měla-li by povstati zvláště při melodii vzestupující, tu nejvyšší ton snižuje se o půl zvěny. Proto říká se: Mi contra fa diabolus est in musica. Mi (e) proti fa (f) ďáblem jest v hudbě.

Kvinta čistá = diapente perfecta. Obsahuje tři celé zvěny a velký půlton (c—g).

Zmenšené kvinty (diapente imperfecta), jež má 2 celé tony a 2 velké půltony, a zvětšené (d. superflua), jež k zpěvným ani nepatří, v chorálu není.

Sexty malé = diapente cum semitonio obsahující čistou kvintu a půlton (D—b), sexty velké = diapente cum tono obsahující čistou kvintu a celý ton (D—h), septimy malé = diapente cum semiditono obsahující kvintu čistou a malou tercii (D—c) a oktávy = diapáson = diapente cum diatessaron, obsahující 5 celých tonů a 2 veliké půltony v chorálu římském skoro není, ač náleží ještě k intervalům zpěvným. Výminku činí Ite solemne, Amen při III. Credu, v nichž vyskytá se oktáva, a intonace ferialních žalmů, jež tvoří malou sextu s posledním tonem antifony III. medu.

§ 7. O pojmenování a soustavách zvěn.

Soustava zvěn jest dle určitého stanoviska spořádaná řada zvěn, již lze prakticky v hudbě použiti.

Pojmenování zvěn dělo se v prvních stoletích řeckými slovy systému tonového starých Řeků, jenž přijat byl do chorálu, a jímž ještě theoretikové středověku (Boëthius, Hukbald, Quido) se zabývali. Řecký systém tonový je tedy základem soustavy zvěn v chorálu, a proto nutno o něm předem krátce se zmíniti.

¹⁾ Tercie malá nejčastěji přichází v chorálu, a proto cvičení malé tercie jest nutno věnovati co nejvíce péče.

1.) Zove se *systema teleion* = *perfectum* (soustava dokonalá) nebo syst. *ametabolon* (s. nezměnitelná) a skládá se z 5 tetrachordů¹⁾ dorických, t. j. takových, v němž púlton jest mezi prvním a druhým stupněm²⁾

První tetrachord se zové <i>hypaton</i> = hluboký t. a obsahuje zvěny dle našeho notopisu <i>H—E</i> .			
Druhý	"	"	<i>meson</i> = střední = <i>mediarum</i> a obsahuje <i>E—a</i> .
Třetí	"	"	<i>diezeugmenon</i> = oddělovací = <i>divisiarum</i> a obsahuje <i>h—e</i> .
Čtvrtý	"	"	<i>hyperbolaion</i> = vysoký = <i>excellentium</i> a obsahuje <i>e—ā</i> .

První tetrachord jest spojen tak s druhým, že nejvyšší ton I. tetrachordu *E* jest týž, jako nejnižší II. t. Podobně konečný ton III. t. a začáteční IV. t. jest tentýž, totiž *e*. Mezi II. t. a III. t. jest celý ton *a—h*.

Aby však bylo v systému též snížené *h* čili *b*, vložen byl doprostřed, hned za třetí tetrachord pátý tetrachord, jenž se zové *synememon* = spojovací = *conjunctarum* a obsahuje zvěny *a b c d*.

Zvěny v jednotlivých tetrachordech mají kromě rodového jména tetrachordového i jména vlastní, na příklad v tetrachordu *hypaton B* (kteréž jest vlastně naše *H*, tedy mezi *B—C* jest púlton) sluje *hypate hypaton*, *C* = *parhypate hypaton* atd. Střední ton, naše *a*, slulo *mese* a bylo východiskem celého systému; zvěna nejvyšší byla *nete*.³⁾

Před nejhlubší zvěnu I. tetrachordu přidána byla ještě zvěna *A* = *proslambanomenos* = přidaná = *adsumpta*.⁴⁾

2.) Záhy však, ponechávající systém tetrachordový, zaměnili theoretikové (Boëthius † 524) pojmenování slovy řeckými za 15 písem abecedy latinské, od *A* až do *P*.

3.) Později jen písmen 7 opakovali z abecedy latinské, měníce jejich podobu a také je zdvojujíce:

A B C D E F G a b c d e f g aa bb cc dd ee ff gg

¹⁾ Tetrachord původně nástroj čtyřstrunný, přeneseně řada 4 tonů, jak na tetrachordu za sebou následují.

²⁾ Tetrachord dorický liší se od t. lydiického, jenž má púlton mezi 3. a 4. tonem, a od frygického, jenž má púlton mezi 2. a 3. stupněm. (Wagner 152.).

³⁾ V dolejší oktávě nedovolovali theoretikové snížení *h* v *b* jako v oktávě vyšší; proto *synememon*, jež tvořilo tetrachord s *b* (sníženým *h*) bylo možné jen v oktávě vyšší, nikoliv však v oktávě spodní.

⁴⁾ Více viz o hudbě řecké v dílech: Gevaert: *Histoire et Théorie de la Musique de l'Antiquité* 1881. — Westphal: *Die Musik des griech. Alterthums*, Lipsko 1883, Ambros: *Gesch. der gr. Musik*, II. sv.

4.) Když melodie chorálové nabývaly většího rozsahu, bylo nutno rozšířiti i soustavu zvěn a pro novou zvěnu vymysleti jméno. Tato nová zvěna přidána byla před A (proslambanomenos) a slula gamma (řecké písmě Γ) jsouc spodní oktávou G. Toto gamma bylo přidáno již dávno pře Quidem Aretinským, ač sám praví ve svém „Micrologus de disciplina artis musicae“ o tomto Γ , že bylo „a modernis adjunctum“ = „od novějších přidáno“; důvod jest ten, že by ani nebyla možna bez tohoto Γ jeho metoda o tetrachordech, o níž učí v kap. III.

Soustava zvěn s gamma zněla:

Γ , A, B, C, D, E, F, G, a, b $\sharp$ (h), c, d, e, f, g, aa, bb $\sharp\sharp$,
(hh) cc, dd, ee.¹⁾

Na tuto soustavu počínající Γ , aplikovány byly tetrachordy řecké, jež složeny byly z řady zvěn počínající A. Následkem tohoto posunutí celého systému tetrachordového z A na Γ se změnil poměr intervalový v jednotlivých tetrachordech. Tetrachordy pak sluly takto:

Γ , A, B, C ²⁾	—	D, E, F, G	—	a, b, $\sharp$, c, d	—	e, f, g, aa
graves		finales		acutae		superacutae
hluboké		zakončující		vysoké		vyšší
				bb, $\sharp\sharp$, cc, dd, ee.		
				excellentes		
				nejvyšší.		

Zvěna b, bb, nikoliv však dolejší B, znamenala i naše h $\sharp$. (b durum čili quadratum) i vlastní b (b molle čili rotundum).

5.) Quid o Aretinský († 1040) rozdělil uvedenou řadu tónů ve skupiny po 6 tónech a skupiny nazval hexachordy. Hexachordy byly trojí:

Prvý druh hexachordů utvořen byl z řady zvěn počínající „ Γ , G, g,“ a končící „E, e, ee“; tedy: „ Γ A H C D E“ — „G a h c d e“ — „g aa hh ee dd ee“. Tyto hexachordy nazývaly se hexachorda dura, poněvadž obsahovaly „H, h, hh“ = b durum.

Druhý druh hexachordů počínal „C, c“ a končil „a, aa“: „C D E F G a“ — „c d e f g aa“; a nazývaly se hexachorda naturalia (přirozené h), poněvadž neměly ani b, ani h $\sharp$,

Třetí druh měl rozsah F—d, f—dd; „F G a b c d“ — „f gg aa bb cc dd“ nazývaly se hexachorda mollia (měkké h), poněvadž obsahovaly b molle, naše snižené h. V tomto hexachordu h se snížilo v b, aby nepovstal obávaný tritonus, jenž obsahoval tři celé tony.

¹⁾ U Řeků sahal tento systém jen do aa; Hukbald rozšířil jej do bb ($\sharp\sharp$), a Quido do dd, jiní pak až do ee. (Micrologus str. 17.)

²⁾ B tolik co naše H.

Těmto hexachordům učil Quido své žáky na melodii¹⁾ sloky z hymnu Pavla Varnefrida²⁾ o sv. Janu Křtiteli³⁾:

Ut queant laxis Famuli tuorum
Resonare fibris Solve polluti
Mira gestorum Labii reatum
Sancte Joannes.⁴⁾

Melodie této sloky byla tak složena, že tony počátečních slabik jednotlivých veršů „ut — re — mi — fa — sol — la“ tvořily hexachord. — Kdo uměl zazpívati celý hymnus, dovedl též intonovati začáteční slabiky ut re mi fa sol la, čili hexachord.

Později i tony samy v hexachordu pojmenovány byly začátečními slabikami sloky „ut, re, mi, fa, sol, la“; pojmenování slulo „solmisatio“ (solfisatio), a slabiky sluly solmisační. Mezi „mi—fa“ byl vždy půlton, tedy mezi stupněm třetím a čtvrtým.

Poněvadž v každém z hexachordů byl mezi třetím a čtvrtým stupněm půlton, každý z hexachordů mohl se naznačit solmisací:

¹⁾ Melodie hymnu o sv. Janu Kř. zní dle Gerberta II. 45 takto:



²⁾ Pavel Varnefrid, Vinfrid, též Pavel Jáhen narodil se 730 v Lombardii, žil ve službách krále lombardského Desideria a později Karla Velikého. Zemřel jako benediktin na hoře Kassinské 799.

Sušil přeložil předchozí sloku: Bychom mohli tebe vzývat,
o tvé chvále hodně zpívat,
pomáhej nám svatý Jene
rty očistit pokálené. (Hymnologie str. 21.)

³⁾ Pozoruhodno jest, že sv. Jan Křtitel byl uctíván ještě v XVII. století jako patron zpěváků, poněvadž pěje v III. sloce o něm tentýž hymnus: „qui reformasti genitus peremtae organa vocis“ = leč ty mocí svého zrodu, mluvidlu jsi (svého otce Zachariaše) správil škodu. (Sušil Hymnologie str. 155.)

⁴⁾ V Kodexu Montpelierském z X. století je pod melodií tohoto hymnu podepsán text Horácovy ody: „Est mihi nonus“. Nelze tedy rozhodnouti, pro který text byla tato melodie původně složena. (Coussemaker, historie str. 103 — Mg. ch. 21.)

- I. *f* A H C D E
ut re *mi* *fa* sol la hex. tvrdý (H. $\sharp$),
II. C D E F G a
ut re *mi* *fa* sol la hex. přirozený,
III. F G a b c d
ut re *mi* *fa* sol la hex. měkký (b).

Hexachordy souvisely mezi sebou způsobem naznačeným. *Mi* hexachordu I. tvoří s *fa* hexach. II. obávanou zmenšenou kvintu čili obráceně zvětšenou kvartu; proto říkali *mi contra fa diabolus est in musica* (*mi—fa* ďáblem jest v hudbě). Byla-li melodie tak rozsáhlá, že jí bylo z jednoho hexachordu vstoupiti do nového, bylo nutno v novém hexachordu pojmenovati zvěny tak, aby na půlton připadly slabiky *mi—fa*. Tato záměna v pojmenování tonů slula *mutatio*, a působila žákům ohromnou nesnáz při čtení not až do století XVI., kdy přidán byl k hexachordu ton sedmý, pro nynější *h* = *si*, a pro nynější *hes* (b) = *sa*.

6.) Řada sedmi tonů se jmenuje tedy v solmisaci ut re mi fa sol la si.

Jestliže melodie stoupala přes tuto řadu 7 tonů, celá řada se opakovala, čímž odpadla nepohodlná mutace Quidonova.

Řada sedmi tonů s opakujícím se tonem základním slove stupnice čili skala.

do¹⁾ re mi fa sol la si do. V moderní hudbě:

(ut) (ut)

C D E F G A H C²⁾. Římskými číslicemi.

stupeň: I. II. III. IV. V. VI. VII. VIII. (I.)

Mezi III. a IV. stupněm, mezi VII. a VIII. stupněm jest diatonický půlton.

§ 8. O notopisu.

Jako vynalezl duch lidský pro hlásky písmena, tak hleděl i pro zvěny vymysleti znaménka, jež by oku znázornila přehledně

¹⁾ Francouzi a Vlaši dosud užívají solmisace, avšak slabiku ut změnili v d o. — V XVI. stol. Waelbraet použil místo solmisace slabik belgických; da, me, ni, po, tu, la, be, da — a Hitzler v XVII. stol. la, be, ce, de, me, fe, ge.

²⁾ Solmisaci, jakož i pojmenování zvěn písmenami abecedními každý pilně cvič, abys bez rozmyšlení uměl stupnici pojmenovati od kteréhokoliv tonu nahoru i zpět, a abys od kteréhokoliv základního tonu znal stupeň II., III., nahoru i zpět, a abys od kteréhokoliv základního tonu znal stupeň II., III., IV. nahoru i zpět atd. Pak počínej si při cvičeních opáčně, na př.: v stupnici počínající F, kolikátým stupněm jest G, c atd.; a tak procvič stupnice ode všech 7 zvěn. Solmisační slabiky proto cvič, abys pak na nich se učil správné výslovnosti samohlásek a souhlásek. Na moderním pojmenování zvěn vokalisaci cvičiti nelze.

a srozumitelně délku, výšku, sílu zvěn a jejich vzájemnou spojitost. Taková hudební znaménka nazývají se noty = notae = figurae.

Písmo notové sluje notopis = notace. Praktickým jest notopis ten, jenž vyznačuje rozsah intervalů, dynamiku a rytmus nejen správně, ale i přehledně.

1.) V prvních stoletích po Kr. P. užívalo se notopisu hudby řecké. Bylo to 24 písmen řecké abecedy, jež psala se brzy stojatě, brzy šikmo, brzy v poloze převrácené, čímž se docílilo dle nejnovějšího bádání 85 různých značek.¹⁾

Záhy bylo písmo řecké zatlačeno literami abecedy latinské.

Než tohoto původního notopisu, ať již písmenami řeckými, ať latinskými psaného, používalo se jen při studiu theoretickém, a pro prakticky vyškolené zpěváky psal se již za času papeže Řehoře Vel. (590--604) choral neuma mi.

2.) Neumy (od řeckého neuma = pokyn) byly až do století XI. hudební značky v podobě různých čárek, háčků, jež upomínaly zpěváka na melodii učitelem z paměti naučenou.²⁾

Neumy hudební vyvinuly se z gramatických znamének akcentových³⁾ (accentus gravis, acutus, circumflex, anticircumflex).

Příčina je ta, že prvotní zpěv církve katol. kráčel jen na půdě přízvukované řeči, a na pole zpěvu dostal se teprve za Řehoře Vel. Důkazem toho jsou slova sv. Augustina (Confess. 33): Primitiva Ecclesia ita psallebat, ut modico flexu vocis faceret psallentem resonare, ita ut pronuntianti vicinior esset, quam psallenti. (Pothier Greg. chorál str. 35.) Poněvadž již i při obyčejné řeči slabiky přízvučnější se vyslovují vyšším hlasem, než slabiky méně přízvučné, značil ve zpěvu accentus (/ = čárka, jež psala se od dolejška nahoru) nejen ton přízvučný, ale i ton vyšší, ba vůbec akcentová znaménka ve zpěvu vztahovala se jen k výšce tonu. Dle toho accentus gravis (\ = čárka psaná od hořejška dolů) značil zvěnu hlubší; circumflex ^, to jest accentus acutus ve spojení s gravis, označoval spojení dvou zvěn, v nichž prvá byla vyšší; opak cir-

¹⁾ Dříve se myslo, že značek bylo 1620. — Systém řecký měl totiž 18 zvěn, 15 stupnic a 3 toniny; tedy $18 \times 15 \times 3 = 810$ značek bylo třeba, aby se mohlo vše znázorniti. A poněvadž značky pro hudbu byly jiné než pro zpěv, měl řecký systém celkem $810 \times 2 = 1620$ značek. Ale Dr. Bellermaun tento náhled vyvrátil (die Tonleiter und Musiknoten der Griechen, Berlin 1847) poukázav, že mnoho značek se opakuje.

²⁾ Neuma po XI. století znamená skupinu not, na niž jest zpívati jednu slabiku. V tomto významu pochází asi od řeckého pneuma = dech, poněvadž více zvěn zpívati bylo na jeden dech.

³⁾ O vývoji neum z akcentu pojednává Coussemaker: Historie de l'harmonie au moyen âge 1852 p. 154 a Pothier: Greg. chorál str. 34 a násl.)

cumflexu, anticircumflex (J = accentus gravis a acutus) označoval spojené zvěny nižší a vyšší. Tento notopis, známým přízvuchnosti nejbližší, zove P. Mocquereau cheironomický.¹⁾

3.) Jestliže se v gramatice znaménka přízvuchnosti nezměnila, v hudbě změny doznala, a obdržela nové pojmenování, jež většinou odvozeno jest z jejich podoby anebo významu. Tak accentus gravis, znamenal-li jedinou zvěnu a nebyl-li spojen s akutem, měl později podobu tečky a nazýval se punctum. Byl-li acutus sám o sobě, zval se virga = virgula = virga flexa = virga inclinis (čárka), poněvadž měl podobu čárky.

Jindy jediné znaménko značilo dvě nebo více zvěň, na př. Flexa, Clivis, Plica, Podatus; jindy značilo zvláštní libůstky při zpěvu, jako Oriscus, Quilisma (Trilek), a jindy celé seskupení zvěň, na př. Pressus, Cephalicus.²⁾

Než jako znaménka akcentová nenaznačovala absolutně síly přízvuku, tak ani neumy, jež vyvinuly se z akcentů, nemohly naznačovati dokonale intervaly melodie chorálové, ale přibližně určovaly jen její směr. Ukazovaly, že zvěna jedna jest vyšší druhé, ale nenaznačovaly, oč jest vyšší neb nižší. O tom rozhodovala tradice, zvyk, učitel. Proto tyto značky neumové nazývaly se notae usuales, neboť dlouholetý zvyk jim dával teprve vysvětlení.

Tento nedostatek notopisu neumového snažili se mnozí odstraniti notacemi nově vynalezenými. Za základ svých výzkumů měli buď antický notopis písmenkový aneb notopis neumový, jehož značkám dávali určitější podobu a význam.

Nové vynálezy notopisné obmezovaly se jen na jednotlivé kraje, kláštery, písaře a mnohdy kvetlo touž dobou v různých zemích několik notopisů zároveň. Zvláště notopisy písmenkové byly na sobě zcela nezávisly majíce za původce jednotlivé theoretiky hudební století VIII. až XII.

4.) Od notopisu neumového k písmenkovému učinil v druhé polovině VIII. st. první krok Romanus.³⁾ K neumám, jimiž měl psané chorální knihy, připisoval počáteční písmena slov, jež určitěji vysvětlovala zpěvákovi intervaly a rytmus neumami jen přibližně vyznačený.

¹⁾ Paleographie musicale I. sv.

²⁾ Lexikón : sachliches 215 (Utto Kornmüller).

³⁾ Romanus a Petrus byli kolem r. 79) vysláni od papeže Hadriana z Říma na sever šířit řehořský zpěv dle věrných opisů Ř. antifonáře, jež měli s sebou. Romanus se na své cestě roznemohl a zůstal v klášteře svatohavelském, kdež založil slavnou školu pěveckou. Petrus usadil se v Metách.

Na poměr intervalů upozorňoval počátečními písmenami: *a, l, s* slov: *altius, levatur, sursum* = vysoko; pro spodní intervaly měl *i* = *iusum*, neb *i v* = *iusum valde* = hodně hluboko (spodní kvarta nebo kvinta); *b l* = *bene levetur* nabádalo ke zvýšení značnějšímu.

Pro označení rytmu užíval písmen: *c* = *celeriter, citius* = rychle; *t* = *tene*, *x* = *expecta* = volně, *m* = *mediocriter* = prostředně, *b t* = *bene tene* = prodluž náležitě.

Přízvuk označovalo písmeno *p* = *pressio* (preme).

Ač i odjinud pocházející rukopisy psány jsou tímto písmem, předce se zdá dle svědectví svatohavelského historika Ekkeharta IV. († 1036), že skutečně Romanus je vynalezl. Píšeť Ekkehard o něm takto: „Primus ille in ipso (Antiphonario) litteras alphabeti significativas notulis, quibus visum est, aut sursum, aut iusum, aut ante, aut retro assignari excogitavit, postea cuidam amico (monacho Lantpert?) quaerenti Notker Balbulus dilucidavit“. (Pertz Monum. Germ. hist. II. 103).

Notker Balbulus¹⁾ uvedl značky Romanovy v jakýsi systém a nazval je „notae significativae“.

5.) Připisování písmen k neumám přivedlo některé muže na zhoubnou myšlenku, že neumy vynechali a intervaly znázorňovali jen písmenami latinské abecedy A B C D E F G a b c a snažili se výše neb níže napsaným písmem ukázati oku zpěvákovi směr melodie. Pod písmena podložili text.

	E	E	E		E	E
	D	D	D		D	D
			C		C	
Qui	tol-	lis	pec-	ca	-	ta

6.) Týmž principem řídil se i H u c b a l d²⁾ v X. stol., avšak místo písmen psal slabiky zpívaného textu výše neb níže dle toho, jak melodie stoupala nebo klesala. Pro přehled oddělil v různé poloze psané slabiky čarami horizontálními, jejichž počet měnil se dle rozsahu melodie, a jež nebyly liniemi

¹⁾ Notker (Notger) Balbulus = koktavý (830—912) narozený v kantonu cürišském, mnich kláštera svatohavelského, proslul jako znamenitý básník a hudebník své doby a původce sequencí. R. 1513 prohlášen pap. Juliem II. za blahoslaveného.

²⁾ Hucbald (Ubald, Hubaldus) 840—930 představený školy kláštera svatoamandského ve Flandersku. Gerbert v I. díle mu připisuje mnoho theoretických spisů, jako: „De harmonica institutione“; „Musica enchiridis“; „Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis“ atd. Avšak Dr. H. Müller snaží se dokázati (Hucbald's echte und unechte Schriften über Musik, Lipsko 1884), že některé spisy, zvláště „Musica enchiridis“ jsou původu pozdějšího, náležejíce Hucbaldu pozdějšímu. (Lexikon. Utto Kornmüller. II. 139).

v tom smyslu, jaké má notace nynější. Počet čar dosáhl někdy i čísla 15, zvláště tehdy, když mezi ně vpisoval své „Organum“.

	-ita			
<i>t</i>	li-	in quo-	lus	
<i>t</i> ec-	isra-		o-	no-
<i>s</i> ce	e-	do-	on	
<i>t</i> vere			e-	
<i>t</i>			est. ¹⁾	

Písmeno *t* = tonus značí rozměr celého tonu, písmeno *s* = semitonium, půlton; také prostora pro půlton byla vždy užší.

7.) Hermanus Contractus²⁾ v XI. stol. používal pro označení písmen latinské abecedy, jež byla zkratkami slov, jimiž pojmenovány byly jednotlivé intervaly.

E = aequaliter = unisono = prima;

S = semitonium = půlton;

T = tonus = celý ton;

T S = tonus cum semitonio = malá tercie;

T T = ditonus = velká tercie;

D = diatessaron = kvarta;

A = diapente = kvinta;

A S = diapente cum semitonio = malá sexta;

A T = diapente cum tono = velká sexta;

A D = diapente cum diatessaron = oktáva.³⁾

Byla-li nad písmenem tečka, zpívati bylo intervaly spodní, písmeno bez tečky poukazovalo na intervaly svrchní.

I notopis Hermanův byl více důmyslným než praktickým jako všechny notopisy písmenkové.

8.) Lepší a přirozenější cestou se brali ti mužové, kteří za základ svých oprav vzali starý notopis neumový vyvinuvší se ze znamének akcentových.

Abychom mohli lépe stopovati změnu značek notopisu neumového, jest nám uvážiti, že na ni mělo nemalý vliv běžné písmo. A poněvadž ve Francii a Itálii užívalo se latinky a v Německu písma gothického, bral se i vývoj neum dvojím směrem,

¹⁾ Geschichte der Musik II. sv. str. 146. Vlastně jest tento příklad z Gerberta I. 109, ale Ambros jej uvádí dle opravy Dr. H. Müllera (Hucbalds echte und unechte Sch. str. 62).

²⁾ Hermanus Contractus = chromý (1013—1054), největší učenec XI. stol., vychován byv v klášteře svatohavelském stal se perlou kláštera reichenavského. Napsal traktát „de Monochordo“ a mnoho sequenci. Připisuje se mu Salve Regina a Alma mater. (Kothe. Wörterbuch str. 40.)

³⁾ Gerbert, script. II. 149.

a to jedním pod vlivem písma latinského, a druhým pod vlivem písma gothického. Písmo neumové vyvíjející se v Německu pod vlivem gothického písma sluje: „Hufnagelschrift“ a má tvar podkovových hřebíků.

Rozdíl mezi neumami francouzskými a německými dá se vysvětliti různým držením péra. Latinský neumový notopis má čárky vertikální vláskové a blavičky čtyřhranné; gothický neumový notopis má naopak vertikální čárky tlusté a vodorovné slabší. Vývoj neum v jednotlivých stoletích znázorňují následující obrazy.¹⁾

1. Obraz.

Jednoduché neумы v latince.

a) *Punctum*. b) *Virga*. c) *Podatus*. d) *Clivis*. e) *Torculus*. f) *Porrectus*.

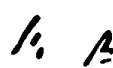
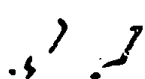
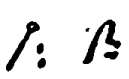
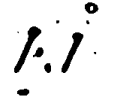
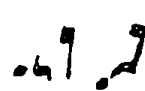
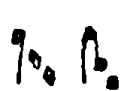
Století VIII. a IX.	•	/	↗ ↘	↗	↘	N
Století X. a XI.	•	/	↗ ↘	↗	↘	N
Století XII. a XIII.	•	┐	↗	↗	↘	N
Století XIV. a XV.	▪	┐	⋮	┐	┐	N N

¹⁾ Zvláštní odrudou neumového notopisu jest akvitánská notace tečková, jež všechny neумы zjednodušila v tečky; ve skupině bylo pak tolik teček, kolik tónů. Různě sestavené tečky a různý počet jejich ve skupině měl různý význam; tak na př.:

Punctus .	Torculus . .	Scandicus . . .
Podatus .	Porrectus . .	Strophicus
Clivis :	Climacus :	atd.

Tohoto notopisu tečkového užívalo se obzvláště v jižní Francii a ve Španělsku. V pozdějším vývoji svém znenáhla vrací se opět k formě neum akcentových.

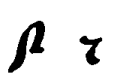
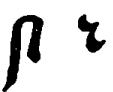
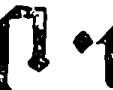
g) *Scandicus*. h) *Salicus*. i) *Climacus*. k) *Pes sub-*
punctis. l) *Climacus*
resupinus.

Stoleti VIII. a IX.					
Stoleti X. a XI.					
Stoleti XII. a XIII.					
Stoleti XIV. a XV.					

2. Obraz.

Jednoduché neumy v gothickém písmě.

a) *Punctum*. b) *Virga*. c) *Podatus*. d) *Clivis*. e) *Torculus*. f) *Porrectus*.

Století VIII. a IX.						
Století X. a XI.						
Století XII. a XIII.						
Století XIV. a XV.						

4. Obraz.

Složité neumy v gothickém písmě.

a) *Strophicus*. b) *Epi-* c) *Cepha-* d) *Ancus*. e) *Quilis-* f) *Pressus*.
phonus. *licus*. *ma*.

Století VIII. a IX.						
Století X. a XI.						
Století XII. a XIII.						
Století XIV. a XV.						

Z obrazů těchto jest patrné, že punctum a virga jsou základní notopisné značky, z nichž skládají se neumy. Punctum mělo tvar čtverce psaného dolů buď stěnou , nebo hranou ; virga byla čtverec s vertikální čárkou . Význam těchto základních značek nebyl ustálen; tak pro ton, jemuž podložena byla jedna slabika, měli Vlachové virgu, Španělové punctum psané dolů stěnou a Francouzové punctum podoby kosočtvercové. Ačkoliv různý byl jejich význam, předce původně nikdy nena- značovaly trvání tonu.

Teprv tehdy se jim dostalo tohoto významu, až se jich chopila diafonie a discantus, počátky to vícehlasu. Tu již nedostačil ne- vázaný rytmus slovní k určení délky tonů, zvláště ne tehdy, když ve XII. stol. discantující (provázející) hlas postavil proti jednomu tonu tenoru tony dva a více. Bylo nutno zavést do zpěvu mensuru, odměřiti vzájemné trvání tonů určitě a přesně, a úkol ten vnesen byl na virgu a punctum. Majíce nový význam obdržely základní značky notopisné i nová pojmenování; virga () nazvána byla nota longa (dlouhá), punctum () nota brevis (krátká), a  nota semibrevis (polokrátká). Nota dlouhá (longa) obsahovala 3 nebo 2 krátké; krátká nota dělila se na 3 nebo 2 polokrátké dle toho, zdali předešlo bylo tem-

pus perfectum (takt $\frac{3}{4}$), aneb tempus imperfectum (takt $\frac{2}{4}$).

K těmto třem původním značkám přibýly nové. Franko Kolinský (ve XII. stol.) zná kromě longy, brevis a semibrevis maximu , jež obsahovala 2 longy. Joannes de Muris (ve XIV. stol.) přidal minimu; ve stol. XVI. užívalo se kromě uvedených značek semiminimy, fusy a semifusy.

Ale těchto značek mensurálních užívalo se pouze ve zpěvu vícehlasém a nikoli v chorálu.

Proto mají v oficielním vydání chorálních knih noty pouze trojí původní podobu:   ; pojmenování však zůstalo ze středověké theorie zpěvu mensurálního: longa () , brevis () , semibrevis () .

Význam a užívání jejich v oficielních knihách chorálních bylo apoštolskou komissí stanoveno takto:

1.) Nota longa  jest vytištěna

a) sama o sobě, jestliže jest jí podložena slabika přízvukná;

b) ve skupinách not zvaných clivis , climacus , a ve všech od těchto odvozených na místě prvním, ať jest podložena skupině slabika přízvukná, ať nepřívukná;

c) ve skupinách not zvaných podatus , scandicus , a ve všech od těchto odvozených na místě posledním, jestliže jest skupině podložena slabika přízvukná a jestliže následující nota nové slabiky buď jest na témž stupni, na jakémž jest poslední nota skupiny, aneb na stupni nižším.

2.) Nota brevis jest vytištěna

a) sama o sobě, jestliže jest jí podložena slabika nepřívukná;

b) ve clivis na místě druhém;

c) ve všech skupinách vstoupajících na všech místech před longou a místo longy i na místě posledním, jestliže buď jest podložena skupině slabika nepřívukná, aneb je-li následující nota nové slabiky na vyšším stupni, než jest poslední nota skupiny.

3.) Nota semibrevis označuje ve skupinách vyjímaje clivis tony klesající a nikdy není vytištěna sama o sobě.

Žádná z těchto not nenaznačuje trvání tonu, nýbrž přízvuknost.

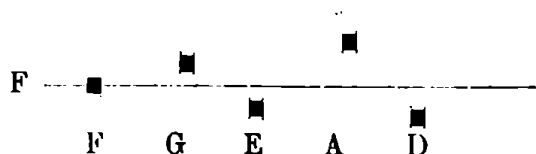
§ 9. O soustavě linkové.

Písmo neumové podoby nejurčitější a nejvýznačnější honosí se sice jednou z nutných vlastností praktického písma hudeb-

niho, přehledností, ale postrádá druhé vlastnosti nezbytné, schopnosti vyznačiti rozměr intervalů nejen přibližně, ale naprosto.

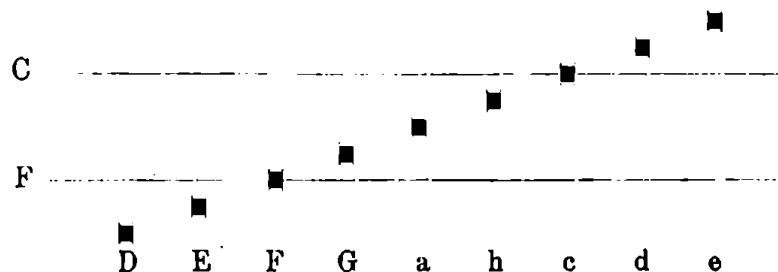
Písmo hudební, jež určuje přesně rozsah intervalů, nazývá se notopisem diastematickým; jím se stalo teprve vynalezením soustavy linkové.

a) Prvotiny systému linkového patří do druhé poloviny IX. století. Písař naznačil na pergamenu horizontální linku, před ní napsal písmeno F, a na linii, nad a pod linku psal noty. Noty psané na lince sluly F.



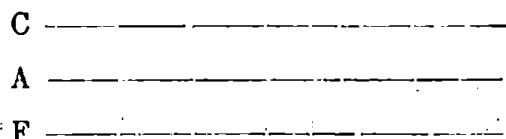
Noty v bezprostřední blízkosti linky udávaly intervaly přesně, vzdálenější přibližně.

b) Aby mohly býti přesně udány i intervaly rozměrů větších, přikreslili písaři linku druhou, na níž napsané noty sluly C. Linka pro F se kreslila červeně, pro C žlutě nebo zeleně. Ale jsou i rukopisy, v nichž barvy jsou převráceny aneb linky bezbarvé.



Přibavše linku druhou mohli písaři dosti určitě graficky znázorniti velký počet intervalů; ovšem bylo jim opatrně psáti noty mezi linkami a přesně zachovati jejich polohu.

c) Později vryli mezi linie C a F linii třetí, jež odpovídala tonu A.



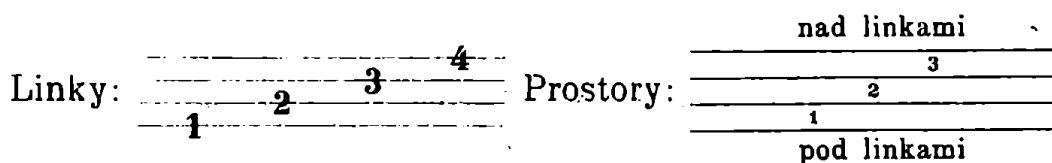
d) Vývoj systému linkového dokonal Guido Aretinský přibav linku čtvrtou. — Čtyřlinkový systém úplně postačil pro melodie chorálové, jež málo kdy přesahovaly nonu, neboť 9 intervalů (4 noty na linkách, 3 v prostorách, 1 pod linkami a 1 nad linkami) bylo lze v něm zcela přesně vyznačiti.

Zavedením čtyřlínkového systému získal si Guido velkých zásluh, jež ocenil i tehdejší papež Jan XIX.

Než celých dvou století bylo třeba, aby Guidonova soustava našla všeobecného rozšíření. Ačkoliv žil Guido v první polovině století XI., předce shledáváme se s rukopisy bez linek, neb pouze s dvěma a třemi linkami ještě ve stol. XI. a XII.

Čtyřlinkové soustavy Guidonovy jest použito v oficielních knihách chorálních.

Linky a prostory počítají se od dolejška nahoru.



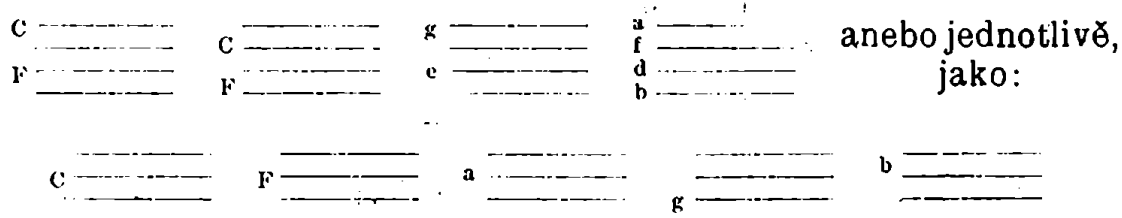
§ 10. O klíčích.

S vývojem soustavy linkové souvisejí klíče (claves). Původně byly klíče abecední písmena, jež se psala před linkami.

Jakýmsi počátkem klíčů byla písmena Hucbaldova t (tonus), s (semitonium), jež psala se v před mezi čáry, do nichž byl vpisován text melodie.

Prvním skutečným klíčem bylo písmeno F, a když se přibírala druhá linie, písmeno C.

V soustavě čtyřlinkové znám byl za dob Guidonových kromě klíčů C a F též klíč a G, b, d'). Buď použito se klíčů některých, nebo všech.



Někdy se klíče vynechávaly, a místo nich nakreslila se linie pro klíč C žlutě, pro F červeně.

V době od stol. X. až XV. doznávala podoba klíčů různých změn, a to ve Francii a Itálii vlivem latinky, v Německu vlivem písma gothického. Následující obraz jest toho důkazem.

¹⁾ Klíče d v řadě klíčů b (naše h) d f a použil Guido (*Regulae Guidonis de cantu ignoto*) při vypsání melodie hymnu: „Ut queant laxis“.

5. Obraz.

Chronologický vývoj klíčů.

a) v latince:

Století XI.					
Století XII. a XIII.					
Století XIV. a XV.					

b) v gothickém písmě:

Století XI.					
Století XII. a XIII.					
Století XIV. a XV.					

V úředních knihách chorálních jest jedině klíč C (ut) podoby  a klíč F (fa) podoby . Píše se před druhou, třetí aneb čtvrtou linku. — Na které lince jest klíč , na téže jest ton c (ut); kde napsán klíč , tam jest ton f (fa). Dle základních tonů c neb f čtou se noty ostatní. Klíčů se používá v chorálních knihách tak, aby pro znázornění rozsahu melodií postačily 4 linky základní, a aby nebylo třeba linek pomocných jako v notopisu moderním. Stoupá-li neb klesá-li příliš chorální věta, že by při prvotním postavení klíče systém čtyřlinkový pro

ni nepostačil, přeloží se týž klíč na linku vyšší neb nižší anebo se užije klíče druhého, místo F klíče C klíč a naopak.

Klíč C (ut): Klíč F (fa):

Změny klíčů:

mi - se - ré - re no - bis. Qui tol - lis etc.

mi - hi Si quis etc.

V nejnovější době vydáno bylo *Graduale Romanum* a *Ordinarium Missae* v klíči houslovém na systému pětlinkovém notami chorálními i moderními. Má sice schválení ordinariátní, které ručí, že melodie a text ve všem se shoduje s oficiálním vydáním na 4 linkách, ale apoštolského schválení postrádá.

§ 11. O chromatických značkách „b“ a „b“.

Chromatická značka *b* připomíná zpěváka, aby v původním notopise vyznačenou zvěnu zpíval o půlton níže; značka *b* zrušuje platnost znaménka *b*.

Tyto chromatické značky povstaly z B, jež bylo druhým tonem v řecké soustavě počínající tonem A. Interval A — B byla velká sekunda, tedy tolik jako naše A—H. V druhé a následujících oktávách řecké soustavy a b c aa bb cc . . . bylo nutno někdy ton b bb o půlton snížit, aby snad nepovstal tritonus (řada tří celých tonů). Tím povstalo dvojí b různé výše. Původní b nesnížené nazývalo se *durum* čili *quadratum* (tvrdé, hranaté) majíc podobu hranatou; snížené slulo *molle* (měkké) čili *rotundum* (kulaté) majíc podobu okrouhlou.

Ale později přestalo b *quadratum* a b *rotundum* znamenati ton a staly se značkami chromatickými; b *rotundum* kladlo se před každou notu diatonické stupnice původního notopisu, následkem čehož změnilo svůj původní význam i b *quadratum* a stalo se znaménkem zrušujícím platnost značky *b*. Chromatickému znaménku *b* říká se prostě „be“ a značka *b* nazývá se odrážkou.

V oficiálních knihách chorálních užívá se znaménka *b* a odrážky *b* jedině u noty „h“. Píše se buď před notu „h“

aneb před skupinou not, v níž jest „h“ obsaženo, a to na tutéž linku neb prostor, na kteréž jest „h“ napsáno. Znaménko ? snižuje „h“ o půlton a odrážka ˆ platnost jeho zrušuje.

B. **O ústrojích hlasových.**

Jest úlohou příštího zpěváka, aby naučil se tvořiti nejen ton vůbec, ale ton krásný, jasný.

Umění tomu předchází aspoň povšechná znalost ústrojů, jež činny jsou při tvoření hlasu. Vždyť kdo orgány hlasové zná, dovede je v činnosti jejich podporovati a neruší jejich výkonů.

Při tvoření hlasu jsou činny:

I. ústroje dýchací, II. hlasové v užším slova smyslu a III. mluvidla článkovací.

§ 12. O ústrojích dýchacích.

Ústroje dýchací jsou 1.) plíce (pulmo) a 2.) průdušnice (trachea).

1.) Plíce skládají se ze síťového rozvětvení bronchií, tepen plicních a žil plicních. Rozdělují se na dvě křídla, z nichž každé má podobu kužele kolmo proříznutého a vyplňuje jednu stranu dutiny prsní (hrudní) spočívajíc na bránici. Pravé křídlo jest širší a rozekláno jest ve tři laloky; levé menší má laloky dva. Laloky sestávají z lalůčků, ve kterých se rozvětňuje pletivo bronchií. Na koncích bronchií jsou vytvořeny malé paličkovité měchýřky (0·10—0·30 mm.), jež spojeny jsou ve hrozny. Tepny plicní a žíly plicní rozvětveny jsou na vnějších stěnách měchýřků a tvoří vlasečnou síť plicní.

Úlohou plic jest okysličovati vnějším vzduchem krev a působiti tělesní teplo. Vzduch vnější vniká do plic, když hrudník se uvolní a plíce se rozšíří. Hrudník se zvětší, sestoupí-li bránice s hrudního koše k dutině břišní a povolí-li svaly mezižební a svaly na vnější ploše žeber. Když vdechnutý vzduch okyslíčí krev, hrudník se sevře, plíce se stlačí, nespotřebovaný kyslík a všecken dusík s kyselinou uhličitou a vodními parami proudí průduškou z plic ven.

A na této zpáteční cestě lze proud vzduchového užiti jako hnací síly pro chvění vazů hlasových, tvořících hlas.

2) Průdušnice jest asi 12 cm dlouhá, 2—2·5 cm v průměru mající trubice na přední straně krku a v dutině hrudní. Složena jest z 18—20 chrupavkovitých polokroužků podoby C. Polokroužky jsou uváděny v pohyb svaly. Průžnost chrupavek a svalů jest příčinou, že trubice průdušková nikdy nesplaskne, ale vždy jest otevřena, tak že jí může volně vzduch při dýchání

vcházeti a odcházeti. Na spodním konci rozděluje se průdušnice ve dvě ramena, jež ústí do plicních křídel a tam rozvětvují se na velmi jemné bronchiole. Na koncích bronchiolí jsou upevněny měchýřky.

Před průduškou jsou dvě žlázy zvané brzlíky, jež někdy se zvětšují a tvoří volec.

Průdušnice jest ústroj zcela automatický a proto nemůžeme míti na její činnost žádného vlivu. Chraňme ji však před nachlazením a nemírným křikem, jímž bychom si mohli způsobiti volec.

§ 13. O ústroji hlasovém v užším slova smyslu, o hrtanu (chřtán = larynx).

Hrtan jest dutina nad průdušnicí povstalá devíti chrupavkami, jež spojeny jsou vazy na způsob kloubů. Za kořenem jazyka ústí v dutinu hltanovou, čímž nabývá spojení s dutinou ústní a nosní. Podoba hrtanu je dle stáří a pohlaví rozdílná. U dětí a dívek jest okrouhlá; u mužů jest hranatější a podobá se okrouhlému jehlanci, jehož vrchol se zove ohryzek (pomum Adami). Uvnitř hrtanu nalézají se oboje vazy hlasové. Horní či nepravé vazy hlasové (*chordae vocales falsae seu spuriae*) jsou slizničné řasy s hojnými žlázkami slizovými a nemají přímého účastenství při vytváření hlasu. Dolní či skutečné vazy hlasové (*chordae vocales verae*) rozbíhají se pod nepravými vazy skládající se z dvojího tuhého pásma pružné vazoviny. Mezi oběma skutečnými vazami hlasovými jest hlasivka či štěrbiná hlasová (*glottis vera*), která jest dle postavení vazů hlasových buď užší nebo širší, aneb při dokonalém sblížení obou vazů zcela zaniká. V předních třech čtvrtinách, pokud jest ohraničena skutečnými vazami hlasovými, účastní se při tvoření hlasu a nazývá se proto *glottis vocalis*, zadní čtvrtina bývá pravidelně stále otevřena, aby jí mohl prouditi vzduch při dýchání a nazývá se proto *glottis respiratoria*. U dospělého muže jest hlasivka až 2,5 cm dlouhá a může se rozšířiti skoro až na 1 cm; u ženy a jinochů, kteří mají hlas vyšší, bývá o polovinu kratší. Z předu nad hlasivkou jest ke štítové chrupavce přirostlý poklůpek (*epiglottis*) podoby hruškovité, který klesá při samohláskách temných (u, o, ou), a vstoupá při jasných (a, e, i). Při *i* jest nejvýše.

Hlas ve hlasivkách se tvoří takto: Vazy hlasové přiblíží se pohybem svalů chřtánových k sobě tak, že hlasivku uzavrou. Vzduch přivede se v plicích činností svalů působících výdech na vyšší tlak, jenž stoupá tak dlouho, až se vzduch provalí

uzavřenou hlasivkou; tím klesne jeho napjetí, vazy se opět přiblíží k sobě a roste tlak vzduchu v plicích zase, až znovu prorazí uzavřenou hlasivku. Toto střídavé uzavírání a otevírání průchodu vzduchu způsobí řadu jeho zhuštění a zředění, vzdušný kmit, který ucho vnímá jako zvuk. Jestliže se vazy hlasové nesblíží zcela, aby zavřely hlasivku, povstává jen bezhlasý dech. Nepodobají se tedy vazy hlasové strunám, jež svým vlastním kmitem působí zvuk, ale rohu, v němž povstává zvuk, že pysky proud vzduchu periodicky přerývají, ale samy neznějí; oba vazy rychlým otvíráním a uzavíráním hlasivky jsou sice ve chvění, avšak zvuk působí jimi ve kmit uvedený proud vzduchový.

V ý š k a hlasu jest přímo úměrná s napjetím vazů hlasových a nepřímo s délkou jejich. Rychlost kmitu vzdušného a tím i výška hlasu jest tím větší, čím jsou vazy napjatější a kratší. Síla hlasu jest závislá na tlaku vzduchu na vazy hlasové.

§ 14. O mluvidlech článkovacích.

Mluvidla článkovácí tvoří pronášení a spojování jednotlivých zvuků ve slovo čili artikulaci mluvy.

K mluvidlům článkovacím patří hltan, dutina ústní a nosní; v nich nabývá hlas přicházející z vazů hlasivkových podoby samohlásek a souhlásek tím, že mluvidla článkovácí se postaví proti proudu vzduchovému jako ozvučník (resonance), tvar a prostornost měníce pro každý zvuk jinak.

H l t a n (pharynx) jest zvláštní oddíl pásma dýchacího a zažívacího podoby nálevkovitého vaku, jenž souvisí s dutinami nosními, hrtanem a s dutinami bubínkovými pomocí eustachových trubic. Jest zároveň resonanční prostorou, v níž pro jeho měnlivou dutinu se utváří (modifikuje) hlas povstálý v hrtanu; v něm tvoří se zvláště šelesty h, ch.

Nejdůležitějších a nejhojnějších tvarů dostává se hlasu v dutině ústní, jejíž podobu a prostor mění pohyby dolní čelisti, jazyka, rtů i zubů. Změnou jejich dostává hlas podobu všech samohlásek¹⁾, šelestů to určité hudební hodnoty, jejichž tonovou výšku lze určit, a většiny souhlásek.

Prouděním vzduchu skrze dutinu nosní tvoří se rty souhláska *m*, a jazykem souhlásky *n*, *ň*. Pozoruhodno, že právě tyto šelesty jsou bez proudu vzduchového ve mluvě bezhlasé nezřetelné a že k jejich úplné charakteristice jest třeba hlasu.

¹⁾ Původcem výkladu o tvoření šelestů samohláskových v dutině ústní jest Donders. Helmholtz naopak tvrdí, že samohlásky vytvoří se již s hlasem v hrdle a v ústech se jen zesilují. Ať již tomu jakkoliv, patrně předce, že útvar dutiny ústní jest pro artikulaci mluvy velmi důležitým.

C. O dechu, tvoření hlasu a výslovnosti.

Jak již řečeno bylo v § 14., tvoří vzduchový proud z plic vycházející kmitáním hlasivkových vazů zvuk, který v prostorách resonančních nabývá formy souhlásek a samohlásek.

Čistý, zvučný, silný a modulace schopný hlas jest jen tehdy možný, když všecko toto ústrojí koná svůj úkol bezúhonně.

Z organismů, které účinkují při vytvoření hlasů, má člověk vliv na proud vzduchový čili na dech; vazům hlasivkovým též může býti nápomocen a z resonančních prostor vlivu jeho jest poddána dutina ústní, jež hlavně činná jest při výslovnosti. Proto možno mluvit o pravidlech při dýchání, při tvoření hlasu ve vazech hlasivkových a při výslovnosti.

§ 15. O pravidlech při dýchání.

1.) Před tvořením hlasu hodnoty hudební vdech-
ni rychle, lehce a z hluboka, avšak přirozeně a klid-
ně do plic nosem i ústy větší zásobu vzduchu, než
bys vdechl při obyčejné řeči. — Lopatky a rámě nech
v klidu.

Násilné a nepřirozené vdechování napíná značně svaly že-
berní, krční a lopatkové, čímž krk se křečovitě stahuje, chřtán
se svírá a vydává hlas nepřirozený.

Účastní-li se vdechování některý ústroj hlasový, povstává
sténání, má-li čípek podílu na vdechování, ozývá se chrápání.

2.) Na čerpaný vzduch ponech na okamžik v pli-
cích a pak jej vydechni zvolna, co možno jím šetře
Jinak bys při zpěvu delších melodií dechem nevystačil a pře-
stával bys, kde není dovoleno.

3.) Nečekej, až zásobu vzduchu zcela vyčerpáš,
nýbrž dříve než by dech došel, vdechni vzduch nový.
Při nedostatečném množství vzduchu jest hlas tlumený, slabý,
bezezvučný, třesavý a modulace neschopný.

§ 16. O pravidlech při tvoření hlasu.

1.) Vytvořuj v hrdle hlas hned v prvních počátcích jeho
znění zcela jasný, zřetelný a přesný, čili nasazuj ton v hrdle
určitě a rychle. Toho docílíš, když plícím řádným dýcháním
poskytneš tolik vzduchu, aby se jeho přiměřeným tlakem uvedly
vazy hlasové hned z počátku ve kmity pravidelné. Přesně na-
sazený ton uť se po celou dobu jeho trvání udržeti na téže
výši a nedej mu klesati. Přidej i cvičení v síle hlasu, zachová-
vaje zvučnost v celém jeho trvání buď stejnou, aneb jej

znenáhla zeslabuje a zesiluje. — Tato cvičení konej na tonech střední výše (f g a) vyslovuje a.

2.) Krk s hlavou drž v poloze přímé. Naklonění hlavy u krku v zad nebo v před vadí činnosti vazů hlasových.

3.) Při hlubokých tonech nestlačuj násilně hrtan dolů, aniž při tonech vysokých jej přílišným napínáním svalů zvyšuj.

4.) Do příliš hlubokých tonů ani do příliš vysokých se nenut, ani tonů středních nepokoušej se nemírně zesilovati. Hlas by se stal drsným, ztratil by kovový zvuk, sílu a pevnost.

§ 17. O výslovnosti.

I. Pravidla povšechná.

1.) Všechny šelesty tvoř v přední části dutiny ústní. Toho docílíš, když proud zvukový z hrtanu vycházející neroztříštěn narazí na přední část tvrdého patra za předními hořejšími zuby.

Jestliže se vynasnažíš vytvořiti ton v přední části dutiny ústní, bude z počátku slabý, ale delším cvičením zesílí, nabude zvláštní určitosti a pronikne velký prostor¹⁾.

2.) Nesprávnou polohou jazyka netvoř ton v zadní části dutiny ústní na měkkém patru. — Takový ton jest temný, bez zabarvení kovového.

3.) Netlum hlas v hrdle. — Tlumený hlas v hrdle čili hlas hrdelní (falset, fistula) povstává, když příklop (epiglottis) nevpustí proudu zvukového do úst. Hrdelní hlas jest ještě temnější než hlas vytvořený na měkkém patru, jest dušený, velmi slabý, vysoký, namáhá hlasivky a svaly hrtanové.

Jen tehdy lze užiti hlasu hrdelního beze škody, jestliže jest dobře vyvinut a vycvičen přirozený hlas prsní, při němž chvěje se i hrudník. Přejchod z prsního hlasu v hrdelní nastupuje teprve v tonech vyšších a meze jeho jsou u každého rozdílné; u tenorů e, f; u bassů b, h; u sopránů es, e; u altů a, h.

4.) Nezpívej hlasem nosovým. — Hlas nosový povstává, když nesprávným vypnutím hřbetu jazykového k měkkému patru se vzadu zavře dutina ústní, čípkem se otevře dutina nosní a proud zvukový žene se místo do úst do nosu. — Takový hlas jest huhňavý a nesrozumitelný.

5.) Tím ostřeji vyslovuj ve zpěvu a tím pomaleji zpívej, čím ve větší jsi prostore. Vyslovuj však přirozeně a nepřeháněj.

¹⁾ Ambros Kienle „Choralschule“ str. 18.

6.) Hlas neustále cvič mírným zpěvem dle návodu učitelova.

7.) Při mutaci raději nezpívej. Mutace jest přeměna hlasu chlapeckého v tenor neb bass a dívčího v soprán neb alt. Povstává, když s celým tělem dospívají a rostou i hlasivky a rozšiřuje se štěrbina hlasová. Při mutaci hlas má velmi malý rozsah, často přeskakuje, jest drsný, chraplavý a neohebný. Fixní idea, že soprán chlapecký se musí změnit v bass a alt v tenor, jest naprosto bezdůvodná a často bývá příčinou mnoha nevyspělých bassů a sténajících tenorů.

II. Pravidla zvláštní.

1. O samohláskách jednoduchých a dvojhláskách.

Na dobré výslovnosti samohlásek závisí krása a zvučnost zpěvu, poněvadž mají hudební hodnotu jsouce nositelky délky a přízvuku. Aby délka a přízvuk ve zpěvu byly znatelné, vyslovuj všechny samohlásky déle než souhlásky.

Při *a* otevři náležitě ústa, jazyk nech volně ležeti a proud zvukový žeň v přední část dutiny ústní. Tak vytvoříš *a* jasné a zpěvné. Na měkkém patře utvořené *a* jest temné a mění se v *o*; rezonuje-li s dutinou ústní při *a* i dutina nosní, jest *a* huhňavé a zní jako *na*, *an*.

Při *e* sevři ústa o polovinu více než při *a*, rty poněkud rozepni jako k úsměvu a jazyku dej lehce se dotknouti předních spodních zubů. Při zpěvu budiž *e* velmi jasné a ostré; vystříhej se vyslovovati *oe*, *ae*, *ne*, *me*, místo pěkného *e*.

Při cvičení mysli si, jakoby za *e* bylo *i*, chtěj z *e* přejíti v *i*, avšak *i* nevyslov; tím nabudeš dobré výslovnosti *e*.

Při *i* otevři ústa, jen co by špička malíku vtěsnila se mezi zuby; rty nech jako při *e* a jazyk rozlož tak, aby okraj jeho nepatrně vyčníval přes dolní špičky a stoličky a aby hřbet jeho se přiblížil k patru; tím utvoří se mezi jazykem a patrem úzká průlinka, kterouž prochází hlas a naráží na tvrdé patro.

Při *o* ústa poněkud více otevři než při *u*. Tvoř *o* zaokrouhlené a plné, jež nikdy ať neblíží se *a*, ale spíše *u*. Neužívej před *o* nosovek *m*, *n* (nOremus).

Při *u* rty skoro docela sblíž, vypni poněkud vpřed a jazyk stáhni dolů. Malým otvorem rty způsobeným žeň proud zvukový. Varuj se, aby *u* nepřecházelo do *o*.

Při dvojhláskách *ai*, *au*, *ei*, *eu*, *ie*, zpívej první samohlásku déle druhé samohlásky, a zvláště tehdy, když na dvojhlásku jest zpívati větší skupinu not. První samohlásku nech zníti přes celou skupinu a pak v posledním okamžiku až při

přechodu do slabiky druhé přidej samohlásku druhou z dvojhlásky.

Končí-li slovo samohláskou a druhé samohláskou počíná, samohlásek těch nespojuj. Nevyslovuj Kyrie-eleison, nýbrž odděleně Kyrie-eleison. Nikoliv: Gloriain, ale: Gloria-in-excelsis.

2. O souhláskách.

Na dobré výslovnosti souhlásek závisí srozumitelnost textu zpívaného. Jsou hudebního rázu prosty a proto je vyslovuj zcela krátce, kratšeji než samohlásky, avšak velmi ostře, ostřeji než při obyčejné řeči. Tvoříť souhlásky kostru řeči, kterou samohlásky odívají. Nemají-li tedy souhlásky býti zcela zakryty samohláskami, čímž by se stal zpěv nesrozumitelným, jest potřebí velmi ostré výslovnosti souhlásek vůbec, a zvláště z retnic *p* a ze zubnic *t*.

3. O spojování souhlásek se samohláskami.

1.) Spojuj souhlásky se samohláskami, aby tvořily žádanou slabiku. Nikoliv *e—tin*, ale *et—in terra*; nikoliv *inexcel—sis*, ale *in excelsis*; nikoliv *ininvisi—biliun*, ale *in—invisibilium* (při praefaci).

2.) Slabiky ve slově zřetelně vyslovené spojuj, avšak jednotlivá slova přesně od sebe odděluj, aby zpívanému textu bylo dobře rozuměti.

§ 18. O čtení¹⁾ a přízvuku latinských slov.

1.) *c* pronáší se všude zvukem českého *k* vyjma před samohláskami *e*, *i*, *y*, jakož i před dvojhláskami *ae*, *oe*, *eu*: *caput* (kaput), *cura* (kúra), *clamo* (klámó); naopak: *cedo* (cédo), *cibus*, *Cyrus*, *coepi* (cépi); tudíž i *siccus* (sikkus), *siccitas* (sikkitas), *vacca* (vakka), *vaccae* (vakcé);

2.) *i* znamenajíce netoliko samohlásku *i*, nýbrž i souhlásku *j*, vyslovuje se jako *j* na počátku slabiky před samohláskou: *iocus* (jokus), *maior* (major), *ieiunus* (jéjúnus);

3.) *d*, *n*, *t* zachovávají, i když za nimi *i* následuje, znění tvrdé: *dico* (dýko), *tibia* (týbia), *niger* (nyger);

4.) *ti*, jde-li za ním samohláska nebo dvojhláska *ae*, pronáší se jako *ci*: *iustitia* (jústycia), *actio* (ákció), *otium* (óciúm), *divitiae* (dývicié).

Avšak *ti* má znění *ty*: a) ve slovech řeckých: *Miltiades*;

¹⁾ Dle § 2. latinské mluvnice Josefa Kořínka a syna (Díl I. Tvarosloví).

b) je-li *t* zdvojeno: *Attius*; c) předchází-li *s* nebo *x*: *ostium* (*ostyum*), *mixtio*; d) ve slově *totius* za příčinou dlouhého *i*;

5.) *q* a *g* vyskytá se vždy spojeno s *u* (*qu*) a vyslovuje se jako *qv*, *gv*: *aqua* (*akva*); *lingua* (*lingva*);

6.) *s* spojeno s *u* vyslovuje se jako *sv*, činí-li s následující samohláskou slabiku: *suavis* (*svávis*); v opačném případě vyslovuje se jako *su*: *su-us*, *su-a*; *ph* čte se jako *f*.

7.) Kromě uvedených odchylek od české řeči čte se vše, jak se píše.

Přízvuk jest v chorálních knihách označen čárkou nad přízvučnou samohláskou (*rédime*). Proto není třeba se o něm zmiňovati. Jen toho jest dbáti, aby přízvučná slabika nebyla nemírně protahována na úkor slabik ostatních a aby nepřízvučné slabiky nebyly příliš krátce vyslovovány neb zatemňovány. (*secla* místo *secula*, *Domne* místo *Domine*.)

C. O praktických cvičeních v intervalech.

Při praktických cvičeních ve zpěvu intervalů jest nutno míti na paměti pravidla o dechu, tvoření hlasu a správné výslovnosti.

Výslovnost nejlépe se cvičí na solmisačních slabikách. Cvičením zpěvným nechť vždy předchází cvičení ve čtení not v systému solmisačním i moderním.

Při cvičeních nechť se mění poloha klíčů, aby intervaly nabyly nové tvářnosti a poskytovaly příležitosti k nejrůznějším kombinacím.

Když se procvičí interval v slabikách solmisačních i v systému moderním, mohou se zvěnáám podložit vhodná slova; mimo to lze cvičiti intervaly i na intonacích, jež u každého § jsou doporučeny.

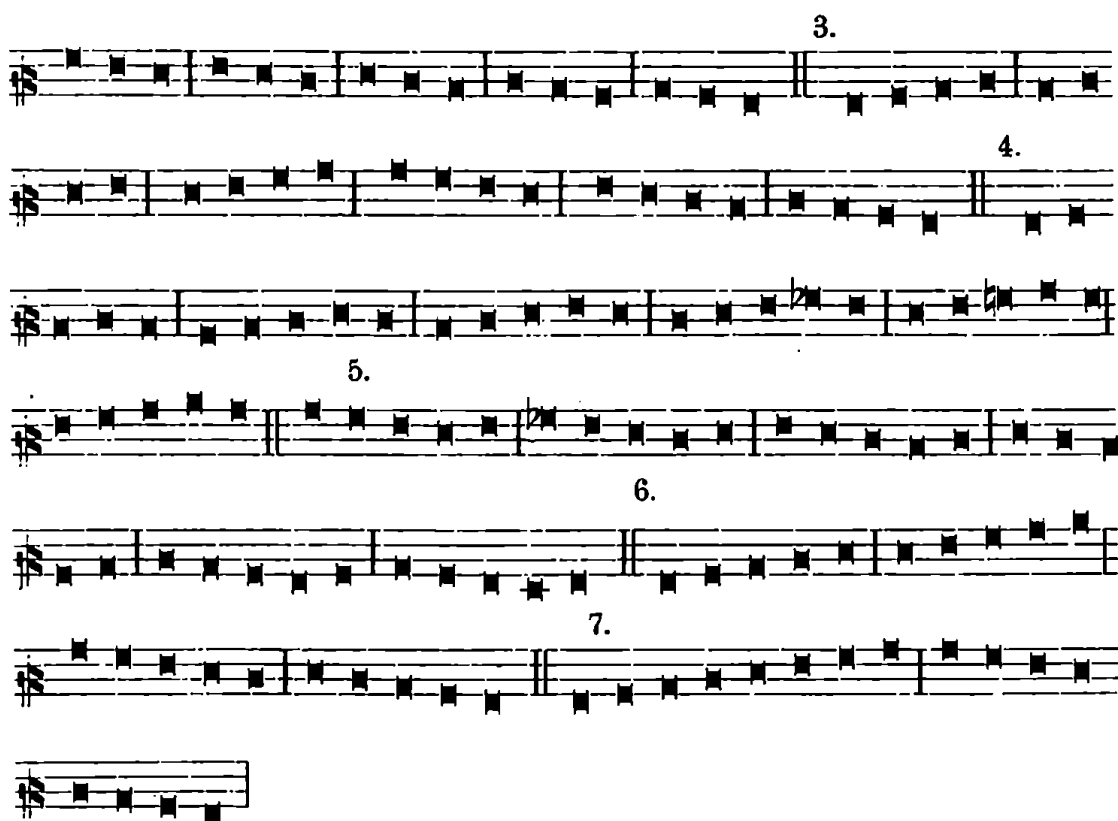
§ 19. Cvičení ve velkých a malých sekundách.

1. c d c d e d e f e f g f g a g a b a

do re do re mi re mi fa mi fa sol fa sol la sol la sa la

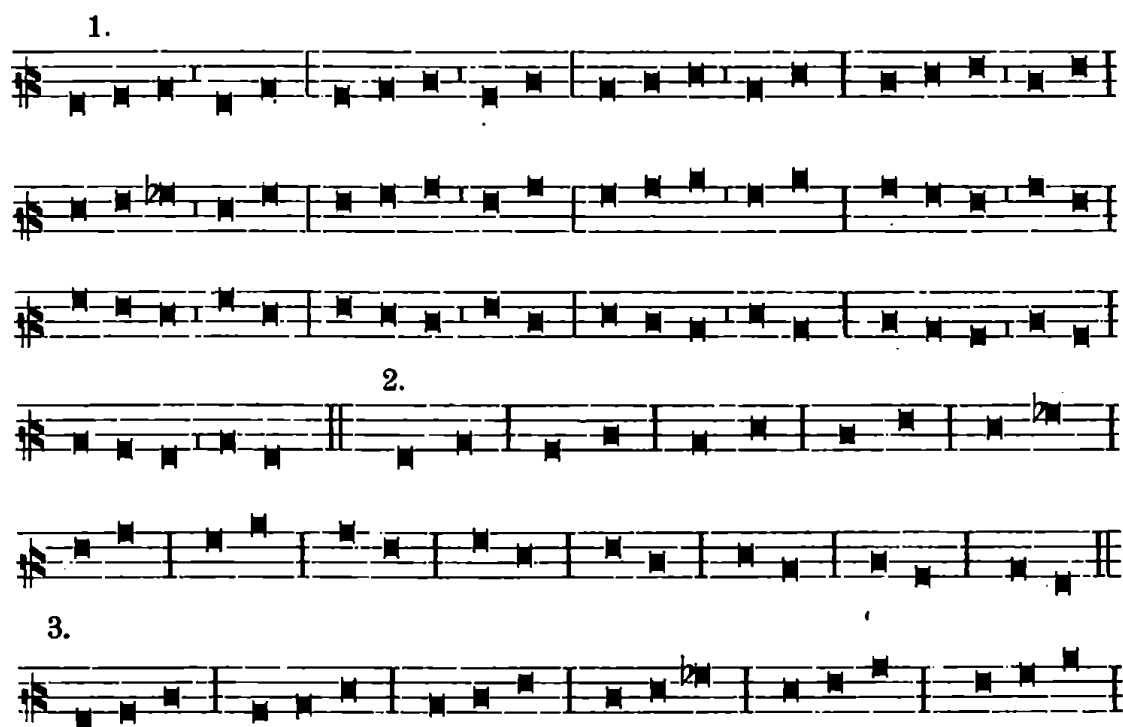
h c h c d c 2.

si do si do re do



Mimo to lze cvičiti malé a velké sekundy na intonacích: Regina coeli, Requiescant in pace, Si iniquitates, Exsultabunt Domino, Deus in adjutorium meum intende, Interrogatio v liturg. zpěvech atd.

§ 20. Cvičení ve velikých a malých terciích.



The image displays nine musical exercises, numbered 4 through 9, arranged in pairs of two staves each. Each exercise is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notes are represented by black squares on a five-line staff. Exercise 4 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. Exercise 5 starts with a bass clef and a key signature of one sharp. Exercise 6 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. Exercise 7 starts with a bass clef and a key signature of one sharp. Exercise 8 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. Exercise 9 starts with a bass clef and a key signature of one sharp. The exercises are designed to practice various intervals and scales, including thirds and sixths.

Veliké a malé tercie lze mimo to cvičiti na příkladech: Lumen Christi, Deo gratias, Humiliate capita vestra Deo, Mediatio communis et in monosyllabis v evangelii, Confiteor Deo omnipotenti, Orace na Velký pátek na způsob praeface, Praeface a Pater noster ve způsobu feriálním, intonace: Asperges, Vidi aquam, Gloria in excelsis (tonus solemnis), Veni sancte, Ite mariánské, Sit nomen Domini, Te Deum atd.

§ 21. Cvičení v kvartách.

1.

2.

3.

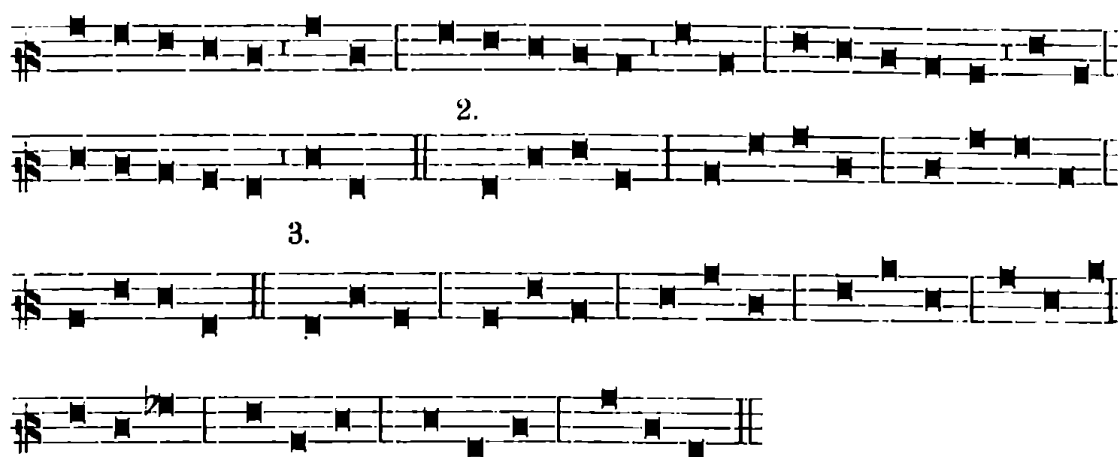
4.

5.

Kvarty mohou se cvičiti na intonacích: Gloria in excelsis (o nedělích), Vespere autem sabbati, Veni creator Spiritus, Ite a Benedicamus s 2 Alleluja atd.

§ 22. Cvičení v kvintách.

1.



Kvinty lze cvičiti na profecích o bílé sobotě, lekcích v matutinu, čtení z Martyrologia, na intonacích: Salve, Ave maris stella, Gloria laus et honor atd.

E. O přednesu chorálu.

§ 23. O přednesu recitativu liturgických textů.

1.) Při recitování liturgických textů platí pravidla o výslovnosti, jak jsou uvedena v § 17.

2.) Slova, jež dle smyslu k sobě patří, se spojí, a kde jest interpunkce, učiní se náležitý oddech. Jestliže však se žalmy recitují v choru, přestává se pouze u hvězdičky a interpunkce textové se nedbá, poněvadž by nebylo lze zachovati při větším počtu recitujících osob žádoucí jednoty.

3.) Veškeré slabiky textové se přednášejí na stejné výši. Stoupati hlasem při slabikách přízvučných a klesati při nepřízvučných není dovoleno. Slovný přízvuk v recitativu se vyznačuje pouze silou hlasu a nikoliv jeho výškou. Zvolenou výši tonu jest zachovati při recitativu dané části liturgického textu až do konce a jest se varovati hlavně klesání hlasu, jež bývá zaviněno nepřiměřenou výškou zvolené recitanty, křikem, únavou, pohodlností.

4.) V konečném slově recitativu se vysloví přízvučná slabika ostřeji než jinde a zbývající slabiky nepřízvučné se recitují volně a slabě dle Quidonova pravidla: „Penultima syllaba acutur, ultima protrahitur.“

5.) Pro recitování se volí hlas velmi slabý, aby jeho sesílením se mohly vyznačiti slabiky přízvučné a aby hlas neumdlával.

§ 24. O přednesu chorálu syllabického čili jednoduchého.

V chorálu syllabickém, k němuž patří melodie Ordinaria Missae kromě Kyrie, Ite a Benedicamus, zpívají se slabiky textové

buď na ton pouze jeden aneb na jednoduché neumy, jež obsahují dva nebo tři tony.

1.) Hlavním pravidlem, kterým jest řídit se při přednesu jednoduchých melodií a také i ozdobených bohatými jubilacemi jest zásada pronesená slavným Palestrinou: Přednášej text ve zpěvu tak dynamicky a rytmicky, jak jej přednášíš ve správné a výrazu plné řeči.

Přízvuknost a trvání slabiky zpívané řídí se tedy přízvukností a trváním slabiky mluvené. Jako v řeči, tak tím více ve zpěvu se vyžaduje přednes zcela přirozený, přirozený přízvuk slovný a přirozené trvání slabik. Protož nesprávně jest v chorálu všechny slabiky buď mathematicky stejně dlouze odměřené zpívati, čili přednášeti chorál způsobem *sestegno* vácím anebo naopak upřílišně činiti rozdíl mezi slabikami dlouhými a krátkými, čili zpívati chorál způsobem *poscivo* vácím. Také nesprávným jest v Itálii zdomácnělý „*canto martellato*“, ohyzdný to způsob nepřirozeného a těžkopádného vyrážení slabik. Tím méně dobře by bylo zpívati chorál v taktu, na př.:

 atd. Jestliže kde platí zásada „Pravda uprostřed“, tím více jest na místě při přednesu chorálu římského,

2.) Kde v syllabickém chorálu jedna slabika odpovídá jen jednomu tonu, jest každá slabika přízvukná označena notou longou ; nota brevis  naznačuje slabiky nepřívukné; noty semibrevis  jednotlivě se vůbec v římském chorálu neužívá. Trvání tonu noty chorální neznamenaají; toto řídí se pouze trváním slabik mluvených.

3.) Kde slabika jest podložena jednoduché neumě, jest se řídit pravidly těmito:

a) Jestliže při vstoupajících skupinách, k nimž ze základních patří *podatus*  a *scandicus* , jest poslední nota longa, není přízvuknou jen poslední ton skupiny, ale přízvuk jest rozdělití na všechny tony její. Všecky tony jsou stejně silné a dlouhé; ani nejvyšší ton není delší ostatních.

b) Podobně ani při klesajících skupinách, k nimž ze základních se čítá *clivis*  a *climacus* , není přízvukným pouze první ton notou longou označený, ale je-li skupině takové podložena slabika přízvukná, rozdělí se přízvuk na všechny tony skupiny.

c) Ve skupinách zvaných *torculus*  a *porrectus*  jsou všechny tony stejně dlouhé a stejně přízvukné nevyjímaje tonu prostředního.

4.) Každé slovo, pokud jen možno, zpívá se jedním dechem, poněvadž roztrháváním slabik ve slově se ničí srozumitelnost liturgického textu.

§ 25. O přednesu chorálu ozdobeného bohatými jubilacemi.

K melodiím chorálovým, jež ozdobeny jsou bohatými jubilacemi, řadí se Kyrie, Graduale, Tractus, Alleluja, Ite, Benedictamus, Responsoria v matutinech a j.

1.) Bohaté jubilate čili složené neumy, jež vyznačeny jsou na obraze 3. a 4. str. 21.—22., lze při přednesu chorálních melodií rozložit v neumy jednoduché. Avšak jest toho dbáti, aby se nepřestávalo ve slově bezprostředně před novou slabikou, poněvadž by se tím dělilo slovo a porušila by se jeho srozumitelnost.

2.) Tony v bohatých jubilacích rozložených na jednoduché neumy mají skoro tutéž délku a sílu; při stoupající melodii lze je mírně sesilovati, při klesající seslabovati a prodlužovati. Nejvyšší a předposlední ton má poněkud větší sílu než tony ostatní.

3.) Prostřední tony klesající melodie ve složené neumě jsou vyznačeny notami „semibreves“. Ty se zpívají „legato“, ale nezrychlují se.

Tato pravidla nejlépe jsou patrna na násl. příkladu:

Modus 1. *Re-la.*

Al - le - lú - ja. a - | a - | a - V. Ju - stus ger-mi-
ná - bit sic - ut lí - li-um: et flo-ré - bit in ae-
tér - num an - te Dó - | o - | o - minum.

Alleluja zpívá se jedním dechem; nota longa a předposlední nota mají přízvuk. Ku Alleluja se přidá jubilate tím způsobem, že se rozloží ve 3 části, v každé z nich se nastoupí znova vysloveným *a*, na nejvyšším a předposledním tonu se učiní přízvuk a konce jejich se přednesou ritardando a diminuendo.

Slovo *Domine* se rozdělí ve tři skupiny; v první skupině má přízvuk ton nejvyšší a předposlední; všechny tony klesající se přenášejí diminuendo a ritardando. V druhé části skupiny jsou všechny tři tony stejně dlouhé a silné. V třetí části má přízvuk ton první a třetí od konce. Jako v druhé, tak i ve třetí části skupiny se nastoupí znova vyslovenou samohláskou.

o, jež se spojí s následujícími slabikami *mi num*, aby slovo netratile na srozumitelnosti.

§ 26. O povšechných pravidlech při přednesu chorálu.

Ať jest recitovati pouze text liturgický, ať přednášeti chorál jednoduchý aneb vyzdobený dlouhými jubilacemi, vždy jest zpívati s přiměřeným citem a pravou zbožností, nejen ústy, ale i srdcem.

Přednesem chorálu má se vystihnouti význam a smysl liturgických textů a vložití do nich život. Zajisté jinou náladou, jiným tempem a timbrem hlasovým jest zpívati při Requiem sequenci „Dies irae“, než velikonoční sekvenci „Victimae paschali.“ Onu jemně a bolně, tuto radostně a jásavě. Radost dáti jest na jevo při zpěvu „Praeconium paschale“, poněvadž tento zpěv hned z počátku líčí radost zástupů andělských, a naopak žalostniti jest s Ježíšem Kristem nad nevděkem lidským v překrásných velkopátečních „Improperiích“.

Někdy jest zapotřebí i v některé části textů liturgických jednotlivé úryvky různě přednášeti. Tak ve veliké doxologii „Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus“ atd. jest zpívati s nádechem pravé, nelíčené pokory a volněji slova, při nichž kněz sklání hlavu (Adoramus te — Gratias agimus — Jesu Christe — suscipe deprecationem nostram); při slovech „Laudamus te — Glorificamus te“ jest dáti ohnivější gradaci na jevo Boží oslavu atd. V Kředu jemného přednesu vyžaduje: „Jesum Ch. — Et incarnatus est . . .“ atd.

Avšak cit, jímž se chorál přednáší, nesmí přecházeti v citlivůstkářství, nesmí býti theatrálním, ale zcela přirozeným povaze chorálu a liturgického textu.

„Jen srdce vírou, nadějí a láskou nad přirozenou ke Kristu přetékající, plné pokory a zbožnosti, jen ústa slávu Boží a ne svou hlásající dovedou řádně zazpívati chorál. — Jen ten chápe jeho krásu a ji dovede svým zpěvem ukázati, kdo chorálem chce se modliti.“

Pěvec ducha světáckého aneb toliko ve světské hudbě vyškolený posvátnou náladu chorálu nevystihne.

F. O toninách čili modech církevních.

§ 26. O pojmu a vývoji církevních tonin.

1.) Toninou v theorii hudební rozumí se řada osmi tónů určitého tonorodu, které jsou ve zvláštním poměru a vztahu ke

svému tonu základnímu čili tonice. Tonorod jest s určitého stanoviska charakteristické uspořádání tonového materiálu. V řecké hudbě uspořádán jest tonový materiál se stanoviska diatonického, chromatického a enharmonického; chorál jest tonorodu pouze diatonického.

Církevní tonina ve smyslu theoretickém jest tedy řada osmi tonů diatonicky za sebou postupujících, které jsou ve zvláštním vztahu a poměru ke své tonice.

Nepostačí k pojmu toniny církevní řada osmi tonů diatonicky postupujících čili stupnice diatonická, která obsahuje 5 celých tonů a 2 velké půltony, nýbrž jest třeba, aby každý její ton měl určitý vztah k tonu základnímu.

2.) Na každém ze 7 tonů diatonické stupnice může se zbudovati 7 nových stupnic, jež liší se navzájem změněnou polohou 5 celých tonů a 2 půltonů mezi $e-f$, $h-c$; zbudovány jsouce nad svým základním tonem znějí nové stupnice takto:

	Kvinta.	Kvarta.
1.	$D \ E \ F \ G$	$a \ h \ c \ d$
2.	$E \ F \ G \ a$	$h \ c \ d \ e$
3.	$F \ G \ a \ h$	$c \ d \ e \ f$
4.	$G \ a \ h \ c$	$d \ e \ f \ g$
5.	$a \ h \ c \ d$	$e \ f \ g \ \bar{a}$
6.	$h \ c \ d \ e$	$f \ g \ \bar{a} \ \bar{h}$
7.	$c \ d \ e \ f$	$g \ \bar{a} \ \bar{h} \ \bar{c}$

Každá stupnice skládá se dvou částí, z nichž první obsahuje 5 tonů čili kvintu a druhá 4 tony čili kvartu. Kvinta v 6. stupnici jest zmenšenou, v ostatních čistou.

Sedm uvedených stupnic má polohu původní, poněvadž v nich základní tony $D \ E \ F \ G \ a \ h \ c$ jsou na místě prvním a kvarta následuje za kvintou. Ze sedmi stupnic polohy původní

lze přelohou kvarty do spodní oktávy před kvintu utvořiti sedm nových stupnic polohy odvozené, v nichž ton základní není na místě prvé, nýbrž uprostřed.

	Kvarta.	Kvinta.
1.	A H C D	E F G a
2.	H C D E	F G a h
3.	C D E F	G a h c
4.	D E F G	a h c d
5.	E F G a	h c d e
6.	F G a h	c d e f
7.	G a h c	d e f g

Toniny založené na stupnicích původní polohy se zovou *authentické* = *původní* = *kmenové* = *toni authentici* = *principales*; toniny, jež utvořeny jsou ze stupnic majících kvartu ve spodní oktávě, nazývají se *plagální* = *odvozené* = *toni plagii* = *plagales* = *laterales*.

Starší theorie znala pouze 4 toniny *authentické* na prvních čtyřech stupnicích: D, E, F, G a 4 *plagální* na prvních čtyřech stupnicích: A, H, C, D.

Když nově složené melodie nedaly se více vtěsnati v rámeček 8 starých tonin, vzaty byly za dob Karla Velikého zbývající 3 stupnice polohy původní i odvozené za vzorce dalších šesti nových tonin.

Tím získala theorie chorální 14 tonin, jež lze považovati za souhrn pravidel odvozených z hotových melodií chorálních.

I.		D	E	F	G	a	h	c	d
II.	A	H	C	D	E	F	G	a	
III.				E	F	G	a	h	c
IV.	H	C	D	E	F	G	a	h	
V.					F	G	a	h	c
VI.	C	D	E	F	G	a	h	c	

VII.				<i>G</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>			
VIII.		<i>D</i>	<i>E</i>	<i>F</i>	<i>G</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>c</i>	<i>d</i>					
IX.						<i>a</i>	<i>h</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	$\bar{a}$	
X			<i>E</i>	<i>F</i>	<i>G</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>				
XI.							<i>h</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	$\bar{a}$	$\bar{h}$
XII.				<i>F</i>	<i>G</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>			
XIII.								<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	$\bar{a}$	$\bar{h}$
XIV.						<i>G</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	

Ale Glarean, professor na universitě freiburské v XVI. stol., vyloučil z počtu jejich toniny XI. a XII., poněvadž obsahují nezpěvný interval zmenšené kvinty. Pak na místo vyloučené toniny XI. nastoupila authentická tonina XIII. zbudovaná na *c* a řadovou číslovku XII. obdržela plagální tonina XIV. na *G*.

Ačkoliv některé starší knihy, jako *Graduale Salisburgense*, obsahují melodie zbudované v tonině *h*, předce přidržely se oficielní knihy chorální díle medicejského vydání z r. 1614. a 1615. Glareanova vyloučení toniny na *h* v její formě authentické i plagální a mají jen melodie složené ve 12 toninách církevních. Při XI. tonině v závorce uvedené číslo XIII. a při XII. tonině v závorce naznačené číslo XIV. připomíná původní znamenání tonin na *c* a na *G*.

§ 28. O jménech a rozlišujících znamkách církevních tonin.

1.) Církevní tonina nazývá se též latinským slovem *modus* t. j. způsob čili pravidlo, dle něhož tony se navzájem spojují a tvoří určitého rázu melodii.

Zove se také *tonus* = ton, avšak nesprávně, jak dokládá Guido v díle zvaném „*Micrologus de arte musica*“, poněvadž slovo *tonus* znamená původně interval veliké sekundy.

Remigius auxerský dává toninám jméno *tropi*.

Jak již uvedeno bylo v § předešlém, rozdělují se toniny círk. ve dvě příbuzné třídy: *authentickou* a *plagální*.

Pojmenování jednotlivých tonin děje se

a) řadovými číslicemi římskými: liché číslice I., III., V., VII., IX., XI. (XIII.) označují toniny authentické, sudé číslice II., IV., VI., VIII., X., XII. (XIV.) znamenají toniny plagální;

b) latinskými jmény: *tonus primus*, *secundus*, *tertius*, *quartus*, *quintus*, *sextus*, *septimus*, *octavus*, *nonus*, *decimus*, *undecimus*, *duodecimus*;

c) řeckými jmény vzatými Glareanem z theorie řeckých tonin. Ale Glarean názvosloví řecké spletl a nesprávně pojmenoval toniny takto:

Authentická I. tonina dorická = dorská = *modus dorius* (D—d).
Plagální II. tonina hypodorická = hypodorská = *m. hypodorius* (A—a).

Authentická III. tonina frygická = fryžská = *m. phrygius* (E—e).
Plagální IV. tonina hypofrygická = hypofryžská = *m. hypophrygius* (H—h).

Authentická V. tonina lydická = lydská = *m. lydius* (F—f).
Plagální VI. tonina hypolydická = hypolydská = *m. hypolydius* (C—c).

Authentická VII. tonina mixolydická = mixolydská = *m. mixolydius* (G—g).

Plagální VIII. tonina hypomixolydická = hypomixolydská = *m. hypomixolydius* (D—d).

Authentická IX. tonina eolická = eolská = *m. aeolius* (a—ā).

Plagální X. tonina hypoeolická = hypoeolská = *m. hypoeolius* (E—e).

Authentická XI. (XIII.) tonina jonická = jonská = *m. jonicus* (c—c̄).

Plagální XII. (XIV.) tonina hypojonická = hypojonská = *m. hypojonicus* (G—g).

Plagální toniny obdržely jméno své toniny autentické spojené s předložkou *hypo* = *pod*, která připomíná, že kvarta není v nich nad základním tonem jako v modech autentických, ale že jest přeložena do spodní oktávy pod základní ton. Autentické toniny vystupují celou oktávou nad ton základní, ale plagální nad týž ton základní vystupují jen o kvintu a pod základní ton sestupují o kvartu. Plagální tonina obsahuje tedy nižší polohu toniny autentické. Nižší poloha toniny čili modu I. jest *modus* II.; nižší poloha modu III. jest *modus* IV. atd.

Tonina autentická a od ní odvozená tonina plagální patří tedy k sobě, čemuž nasvědčují i řecké jejich názvy a což patrně jest z následujícího obrazu.

<i>I. Modus authenticus.</i>		<i>II. Modus plagalis.</i>	
D E F G a	a h c d	A H C D	D E F G a

<i>III. Modus authent.</i>		<i>IV. Modus plagalis.</i>	
E F G a h	h c d e	H C D E	E F G a h

Kvinta. Kvarta. Kvarta. Kvinta.

<i>V. Modus authent.</i> F G a h c c d e f Kvinta. Kvarta. Kvinta. Kvarta.	<i>VI. Modus plagalis.</i> C D E F F G a h c Kvarta. Kvinta. Kvarta. Kvinta. Kvarta. Kvinta. Kvarta.
<i>VII. Modus authent.</i> G a h c d d e f g Kvinta. Kvarta. Kvinta. Kvarta. Kvinta. Kvarta. Kvarta.	<i>VIII. Modus plagalis.</i> D E F G G a h c d Kvarta. Kvinta. Kvarta. Kvinta. Kvarta. Kvinta. Kvarta.
<i>IX. Modus authent.</i> a h c d e e f g a Kvinta. Kvarta. Kvinta. Kvarta. Kvinta. Kvarta. Kvinta.	<i>X. Modus plagalis.</i> E F G a a h c d e Kvarta. Kvinta. Kvarta. Kvinta. Kvarta. Kvinta. Kvarta.
<i>XI. Modus authent.</i> c d e f g g a h c Kvinta. Kvarta. Kvinta. Kvarta. Kvinta. Kvarta. Kvinta.	<i>XII. Modus plagalis.</i> G a h c o d e f g Kvarta. Kvinta. Kvarta. Kvinta. Kvarta. Kvarta. Kvarta. Kvarta.

2.) Rozlišujícími známkami církevních tonin jest a) finála (tonika), b) dominant, c) reperfus, d) rozsah melodie a e) poloha intervalů.

Finála (tonika) zove se ton, jímž končí authentická i od ní odvozená tonina.

Má tedy tonina authentická a odpovídající jí tonina plagální společnou finálu a melodie zbudovaná na určité tonině ať authentické ať od ní odvozené končí pravidelně společným tonem (finálou).

Finály jednotlivých tonin jsou tyto:

Finála t.

I. a II.	III. a IV.	V. a VI.	VII. a VIII.	IX. a X.	XI. (XIII.) a XII. (XIV.)
D, re,	E, mi,	F, fa,	G, sol,	A, la,	C, ut.

Dle finály pozná se modus, v němž složena jest melodie. Finála *D* poukazuje na netransponovaný modus dorický anebo hypodorický, finála *E* na modus frygický nebo hypofrygický, finála *F* na modus lydický neb hypolydický, finála *G* na modus mixolydický neb hypomixolydický, finála *a* na m. eolický nebo hypoeolický a finála *e* na m. jonický nebo hypojonický.

Finála jest cílem, ke kterému spěje chorálová melodie; ano dobrá skladba ukončuje finálou i menší úryvky. Ona dodává skladbě obzvláštního zabarvení. Proto také třeba, jak si přeje i Guido Aretinský, zpívati finálu volněji než tony ostatní, aby tím patrnější byl její ráz.

Finála zove se také *tonikou* (*tonus fundamentalis*), poněvadž jí nejen končí, ale i počíná tonina *authentická*, ale nikoliv odpovídající jí tonina *plagální*. Tonina *plagální* má toniku uprostřed a její tony rozestaveny jsou kolem toniky; tonina *authentická* má toniku na místě prvním a tony její jsou postaveny nad ni.

Proto melodie tonin *authentických* vystupuje nad svou finálou, ale melodie tonin *plagálních* pod tutéž finálu sestupuje.

Některé melodie, zvláště v *responsoriích*, *graduálech*, *traktech*, končí se nepravdělně jiným tonem, než který jest uveden jako finála jednotlivých tonin. Tyto nepravdělné finály nazývají se *konfinály*.

b) Kromě finály jest zvláště význačnou známkou církevní toniny *dominanta* = *vládce* = *tonus dominans* = t. *recitans* = *recitanta*.

Dominantou jest panující, převládající ton v melodii. Největší převahu nad ostatními tony má ve vzorcích žalmových, v nichž největší část textová se na ní recituje; odtud sluje též *recitantou*. Ve zpěvu žalmů mizí před ní i význam finály.

Vládcem tonin *authentických* jest svrchní kvinta finály; výjimku činí *modus III.*, v němž místo *h* jest vládcem sexta *c*, poněvadž kvinta *h* jest tonem pohyblivým, jenž vyskytuje se brzy jako *h*, brzy jako *be*.

Vládcem tonin *plagálních* jest svrchní tercie finály; výjimku činí *modus IV.*, v němž jest vládcem kvarta *a*, poněvadž tercie *g* má pro stavbu melodie nepatrný význam, a *modus III.*, v němž místo pohyblivé tercie *h* jest vládcem kvarta *c*.

Následující tabulka uvádí přehledně sestavené dominanty jednotlivých tonin.

Tonina:	Finála:	Vládce:
I.	d	a
II.	d	f
III.	e	c
IV.	e	a
V.	f	c
VI.	f	a
VII.	g	d
VIII.	g	c

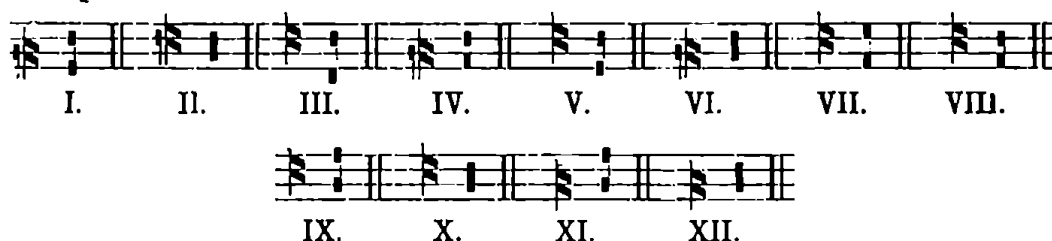
Tonina:	Finála:	Vládce:
IX.	a	e
X.	a	c
XI. (XIII.)	c	g
XII. (XIV.)	c	e

Celá melodie spřádá se kolem dominanty, jež tvoří zlatou nitku, na níž navěšeny jsou jako perly jednotlivé její tony. Jest i důležitou pomůckou k volbě vhodné výšky tonu, v němž se má melodie zpívat.

c) Poměr finály k dominantě zovese reperkussí. Intervalový krok od tonu základního ku vládci vyskytuje se zvláště na začátku chorálních melodií. Kdo zná poměr finály k dominantě u všech tonin čili kdo si vštípil v paměť jejich reperkusse, snadno určí dle nich toninu melodie.

V oficiálních knihách chorálních vyznačeny jsou u každé melodie reperkusse tonin malými notami před klíčem uvnitř systému linkového takto:

Reperkusse tonin:



d) Rozsah melodie určuje její nejvyšší a nejhlubší ton. Pravidelné meze melodií složených v toninách authentických jsou finála a její svrchní kvinta; pravidelné meze melodií složených v toninách plagálních jsou svrchní kvinta a spodní kvarta finály. V authentických knihách většina melodií dosahuje těchto pravidelných hranic svých tonin; ale některé melodie mají objem menší, nevystupujíce až na svrchní oktávu základního tonu neb nesestupujíce o celou kvartu pod něj; jiné melodie opět přesahují tyto pravidelné meze.

α) V prvním případě, kde melodie toniny authentické vystupuje až ke svrchní oktávě finály a pod finálu nesestupuje, a kde melodie toniny plagální klesá až ke spodní kvartě finály, zovou se oboje toniny jejich, authentická i plagální, toninami úplnými = toni perfecti.

β) Nesahá-li melodie až ke hranicím své toniny, složena jest v tonině neúplné = tonus imperfectus. Ale neúplná tonina zůstává jen tehdy authentickou, obsahuje-li v ní složená melodie aspoň svrchní sextu finály; a jen ta melodie složena jest v neúplné tonině plagální, která sestupuje aspoň ke

spodní tercii své finály. Obsahuje-li jen spodní sekundu finály, není již plagální.

γ) Jestliže melodie modu *authentického* stoupá o ton nad svrchní oktávu finály a melodie *plagálního* modu klesá o ton pod svrchní kvartu finály, složena jest v modu více než úplném = *tonus plusquamperfectus*.

Jest tedy melodie chorálová složena v modu *authentickém* ať úplném, ať neúplném, ať více než úplném, jestliže stoupá nejméně ke svrchní sextě, nejvíce k noně finály a jestliže nejhluběji sestupuje o ton pod finálu. V modu *plagálním*, ať úplném, ať neúplném, ať více než úplném složena jest melodie, jestliže nejvyšším tonem jejím jest svrchní kvinta a nejhlubším spodní kvinta finály.

V některých melodiích spojena jest tonina *authentická* se svou *plagální*; pak základem jejich jest tonina smíšená = *tonus mixtus*. Melodie v tonině smíšené stoupá nejméně ke svrchní sextě své finály a klesá pod spodní její tercii. K toninám smíšeným čítá se *Te Deum laudamus*, *Dies irae*, *Lauda Sion*, *Veni sancte Spiritus* a j.

Je-li melodie složena v toninách cizorodých, na př. v I. a VIII., nebo v I. a IV., jest jejím základem *tonus commixtus*.

e) Poloha intervalů ve stupnicích jednotlivých modů církevních od sebe se liší. Následující tabulka ukazuje, mezi kterými stupněmi jednotlivých tonin jsou diatonické půltony. Ostatní stupně jsou v nich od sebe vzdáleny o celý ton.

V stupnici toniny I. a VIII. jsou půltony od 2.—3. a od 6.—7. stupně.

"	"	II. a IX.	"	"	"	2.—3. a	"	5.—6.	"
"	"	III. a X.	"	"	"	1.—2. a	"	5.—6.	"
"	"	IV.	"	"	"	1.—2. a	"	4.—5.	"
"	"	V.	"	"	"	4.—5. a	"	7.—8.	"
"	"	VI. a XI.	"	"	"	3.—4. a	"	7.—8.	"
"	"	VII. a XII.	"	"	"	3.—4. a	"	6.—7.	"

Toniny I. II. III. IV. VIII. IX. a X. mají s počátku malou tercii a proto lze je připodobniti k moderním stupnicím měkkým, jež povstaly přelohou z církevní stupnice IX. (eolské). Toniny V. VI. VII. XI. a XII. mají pro svou počáteční velikou tercii ráz moderních stupnic tvrdých, jež odvozeny jsou ze stupnice XI. (jonské).

Uvedené rozlišující známky určují toninu melodie. — Jestliže melodie jest psaná v původní své výši a není přeložena (transponována), postačí k určení její toniny vyhledati finálu a stanoviti rozsah. Finála jsouc společnou určité tonině *authentické* a od ní odvozené, určuje, že melodie patří k jedné z obou;

ale ke které z obou patří, zda k *authentické* tonině či k její tonině *plagální*, o tom rozhodne rozsah melodie. Tak na př. finála *D* řadí *netransponovanou* melodii buď do toniny *dorické* nebo *hypodorické*. Stoupá-li daná melodie nejméně k sextě nad finalu, je *dorickou*; klesá-li ke spodní kvartě, je toniny *hypodorické*.

Při určování toniny melodie *transponované* jest nutno kromě finály a rozsahu vzíti v úvahu též *dominantu*, *reperkussi*, polohu půltonů a celých tonů.

Na rozlišujících známkách zakládá se různá charakteristika a zabarvení jednotlivých tonin.

Modus I. jest rázu vážného. Kardinál Bonna jej nazval *modus foecundus, modestus*. Podobá se stupnici modu VIII., ale vládcem *a* se od něho liší. Velmi často, zvláště na počátku melodie jest v něm tonová figura *D — a — b — a*; ton *h* se často mění v *b*, aby se zamezilo tritonu. V m. I. složeno jest *Pange lingua, Ite* na svátky dvojné a mariánské, *introit Gaudeamus* atd.

Modus II. jest nižší poloha modu I. a má ráz smutný (*tonus moestus*). Stupnice jeho jest táž jako m. IX., ale finálou a vládcem se od něho liší (viz tab. str. 48. a 49). Některé v něm složené melodie stoupají až ke svrchní sextě finály, jako vánoční *antifony* počínající *O*; v nich ton *h* snižuje se v *b*. V modu II. jsou složeny *praeface* a *j.*

Modus III. sestupuje někdy ton pod finálu *E* a často užívá *reperkusse E—h*. Jest zván *tonus animosus, mysticus, tajemný*. Složeno jest v něm *Et in terra pax* č. 9. v *Ordinariu Missae* atd.

Modus IV. zřídka sestupuje ke spodní kvartě své finály *E*. Rozsah jeho jest mezi *C — c*. Pojmenován jest *modus blandus, harmonicus, jemný*. Te *Deum laudamus* lze do něj zařaditi, ač někde jeho melodie vystupuje do *authentického* modu III.

Modus V. liší se charakteristickým tonem *h* od velmi podobného modu XI. přeloženého do svrchní kvarty (*F — f*), jenž má všude *b* místo *h*. *Modus V.* má ráz slavnostní a veselý (*tonus delectabilis, laetus, jubilans*). *Offertorium Mirabilis Deus, introit Loquebar* a *j.* jsou v něm složeny.

Modus VI. stoupá někdy až k vrchní sextě své finály *F*; nižší poloha a častá záměna *h* v *b* propůjčují mu obzvláštní jemnost a klid. *Lamentace* v něm složené jsou toho důkazem.

Modus VII. liší se od ostatních modů velikou tercií a malou septimou. Stupnicí podobá se modu XII. ale finálou *G* a vládcem *d* různí se od něho. Nazývá se *sublimis, angelicus*, poněvadž melodie v něm složené, jako *introit Puer natus*, pro vyšší svou polohu (*G — g*) prozrazují mladistvou sílu a bujarost.

Modus VIII. používá často svrchní kvinty své finály; jest přiměřen stavbou melodií v něm složených každé výši hlasové a proto snad středověk mu dal příjmení *tonus perfectus* = m. dokonalý. Kardinál Bonna nazval jej m. *narrativus, universalis*. V něm a v I. modu jest složeno nejvíce melodií. Přelohy (*transposice*) nepotřebuje.

Modus IX. nikde nepřichází.

Modus X. jest do svrchní kvinty transponovaný modus II. s *b*. Transponovaná stupnice modu X. zní: A B C D E F G a. V modu II. jest však místo B ton H.

Modus XI. jest tentýž jako do svrchní kvinty transponovaný m. V. s *b*. (F G a b c d e f). Melodie XI. modu pohybují se v nižší jeho oktávě (C — c).

Modus XII. jest do svrchní kvinty transponovaný modus VI. s *b*. (C D E F G a b c).

G. O psalmodii.

§ 29. O pojmu psalmodie, o počtu žalmových modů a jejich součástkách.

Psalmodie jest způsob zpěvu stanovený pro přednes starozákonních žalmů a chvalozpěvů.

Poněvadž jest 8 původních tonin církevních, jest i 8 tonů čili modů, jimiž zpívají se žalmy a chvalozpěvy.

Každý z 8 tonů žalmových má dvojí melodický vzorec, bohatší a jednodušší. Tony vzorce prvního zovou se *slavné* = *toni psalmodum festivi*; tony vzorce druhého zovou se *méně slavné* = *všední* = *feriální* = *toni psalmodum feriales*.

Vzorce tonů slavných skládají se ze dvou částí; na první část zpívá se první polovina žalmu až k hvězdičce; na druhou část zpívá se druhá polovina žalmu za hvězdičkou.

První část vzorce obsahuje *initium*, *recitantu* a *mediaci*; druhá část obsahuje *tutéž recitantu* jako část první a *finálu*.

Initium jest úvodní skupina not, kterouž u žalmů počíná pouze verš první, ale u chvalozpěvů (*canticum*) verše všechny.

Recitanta = *tonus recitans* jest ton, na němž recituje se největší část textu; *recitanta* v psalmodii jest tím, čím *dominanta* v nauce o toninách; také *recitanta* a *dominanta* v toninách církevních a jim odpovídajících modech žalmových jest *touž*.

Mediatio jest skupina not, kterouž končí první část vzorce.

Finála = *tonus finális* zove se též *differentia*, *terminatio* a znamená skupinu not, kterouž končí druhá část

vzorce. Žalmový ton I. III. IV. VII. a VIII. má několik různých finál čili differencií. Ton II. V. a VI. má jen po jedné differencii.

Vzorce tonů slavných jsou tyto:

Initium.) Dominans. Mediatio.*

Tonus I.

Initium.) Dom. Mediatio. Dom. Finalis.*

Tonus V.

Initium.) Dom. Mediatio. Dom. Finalis.*

Tonus VI.

Initium.) Dom. Mediatio.*

Tonus VII.

Dom.

Fin. 1.

Fin. 2.

Fin. 3.

Fin. 4.

Fin. 5.

Initium.) Mediatio. Dom. Fin. 1.*

Tonus VIII.

Fin. 2.

Tonů slavných užívá se v officiu duplex I. cl., II. cl. a duplex majus ve všech hodinkách církevních; mimo to v matutinu, laudech a vesperách i tehdy, když jest duplex minus, semiduplex a de Dominica.

Vzorce tonů méně slavných, všedních čili feriálních liší se od vzorců tonů slavných jen v následujícím: a) nemají úvodní skupiny not, jež nazývá se initium; b) v tonu I. a VII. všechna dvojnotí tonu slavného vyjádřena jsou v tonu feriálním notou jednou; c) mediatio I. tonu feriálního jest bez počáteční zvěny g. V ostatním vzorce tonů feriálních se shodují se vzorci tonů slavných; mají tedy i tytéž finály.

Vzorce tonů feriálních jsou tyto:

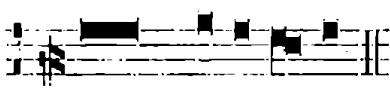
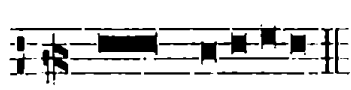
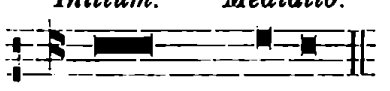
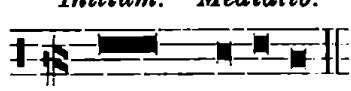
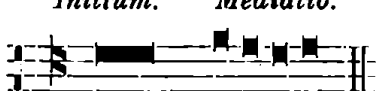
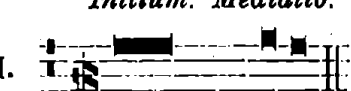
Initium. Mediatio.

Tonus I.

Initium. Mediatio.

Tonus II.

*) Od tohoto znamení počíná verš II. a následující.

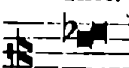
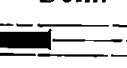
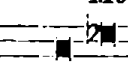
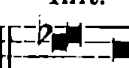
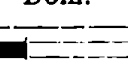
	<i>Initium. Mediatio.</i>		<i>Initium. Mediatio.</i>
Tonus III.		Tonus IV.	
	<i>Initium. Mediatio.</i>		<i>Initium. Mediatio.</i>
Tonus V.		Tonus VI.	
	<i>Initium. Mediatio.</i>		<i>Initium. Mediatio.</i>
Tonus VII.		Tonus VIII.	

Finály viz u tonů slavných.

Tonů feriálních užívá se v officiu simplex, de feriis (o dnech všedních) a pro defunctis (za zemřelých).

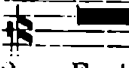
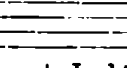
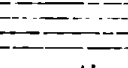
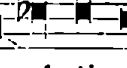
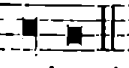
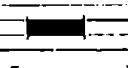
Kromě 8 vzorců slavných a 8 méně slavných zná Vesperále Romanum vzorec IX. pode jménem tonus mixtus = peregrinus = irregularis = ton smíšený = cizí = nepravidelný. Jest pozoruhodný tím, že recitantou druhé jeho části jest jiný ton než první části, a že nejen část první, ale i druhá má v prvním verši initium. Zpívá se jím o vesperách žalm 113. „In exitu Israel“, následuje-li za antifonou „Nos qui vivimus.“ Ve spojení s jinou antifonou zpívá se modem, ve kterém jest složena antifona.

Tonus peregr. IX. Vládce *a* a *g*.

Init.	Dom.	Med.	Init.	Dom.	Fin.
					

1. In éx-i-tu Is-ra-el de Aegýpto, * domus Jacob de pópulo bárba-ro.

Druhý verš a ostatní zpívají se dle následujícího vzorce jednoduššího.

					
---	---	---	---	---	--

2. Facta est Judéa sancti - fi - cá - ti - o e - jus, * Is - ra - el po - téstas e - jus.

Kterým tonem se mají žalmy v hodinkách zpívati, zda slavným či feriálním, ukazuje výše svátku direktářem (kalendářem) udaná; kolikátým tonem jest zpívati jednotlivé žalmy hodinky církevní, zdaž tonem I. či II. atd., určuje tonus udaný římskou číslicí při antifoně, která žalmu předchází. V které tonině jest totiž složena antifona, v témže modu jest přednáseti k ní náležející žalm.

Poněvadž jest 12 tonin církevních a jen 8 modů žalmových, zpívá se k antifoně X. toniny II. modus, k antifoně XI. toniny V. modus a k antifoně XII. toniny VI. modus žalmový. Latinská číslice, připojená k římské vyznačující číslo modu žalmového,

určuje, kterou finálou mají se verše ukončovati. Mimo to vyznačena jest finála v notách nad začátečními slovy žalmu.

Antiph.
VIII. 1.

La-pi-da-vé-runt Sté-pha-num, * et ip-se in-vo-cá-bat

Dó-mi-num, di-cens: Ne stá-tu-as il-lis hoc pec-cá-tum.

finalis

Ps. 109. Di-xit Dó-mi-nus.

V uvedeném příkladě rozhoduje výše slavnosti, zdaž se má žalm „Dixit Dominus“ zpívati v T. VIII. f. 1 způsobem slavným či feriálním.

Ale někdy i způsob jest vyjádřen. Způsob slavný určuje vytištěné initium; pak pod připojenými notami finály jsou písmena E V O V A E, jež jsou samohláskami slov „seculorum Amen“.

Ton. VIII. Fin. 1.

Ps. 109. Dixit Dóminus. E V O V A E

Způsob feriální bývá vyznačen vytištěnou recitantou a mediací; pod připojenými notami finály zvláště v hodinkách za zemřelé jsou vytištěna písmena V E A E I, samohlásky to slov „luceat eis“.

Ton. VII. fin. 1.

Ps. 129. De profúndis U E A E I

Poněvadž antifona se žalmem tvoří celek, jest nutno žalm k antifoně tak přidati, aby jeho recitanta byla v téže absolutní výši, v jaké jest dominanta předcházející antifony. Výše recitanty žalmu s dominantou antifony se kryjí, jestliže při slavném způsobu zpěvu žalmového se zvolí pro první zvěnu inicia v I. a III. modu svrchní malá tercie, v II. modu spodní velká sekunda, v IV. a VII. modu svrchní kvarta zvěny, kterou končí antifona; v V. a VI. a VIII. modu se initium počne týmž tonem, kterým antifona končí. Při feriálním způsobu zpěvu žalmového určuje poměr mezi konečným tonem antifony a počátečním tonem žalmu

vzorec reperk ussí, poněvadž antifona končí finálou a žalm počíná recitantou čili dominantou svého modu.

Antifony, žalmy a hymny jest v církevní hodině v takové výši zpívati, aby jejich dominanty měly tutěž absolutní výšku na př. a, g, b.

§ 30. O podkládání textů žalmovým vzorcům.

Aby zpěváci přednášeli žalmy jednotně, jako jedněmi ústy, nechť délku slabik sestejnují a činí oddech jen při hvězdičce jednotlivých veršů.¹⁾

Ku přirozenému podkládání textu vzorcům žalmovým poukazují následující pravidla:

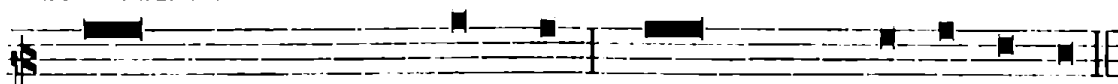
1. Pod každou jednotlivou notu a neumu v iniciu mediace a finále podkládá se *pravidelně* po jedné slabice textové. Neuma považuje se v tomto případě za jednu notu. Kolik má tedy initium, mediatio a finalis not a neum, tolik má pravidelně také podložených slabik. Slabiky odpočítávají se v mediaci od hvězdičky a ve finále od konce verše.

2.) Na *předposlední* notu mediace a finály zpívá se pravidelně slabika *přízvučná*, ať jest jí nejen slabika druhá, ale i třetí od konce. Jen cizí slova nesklonná, jako na př. Ephrata, Jerusalem, Melchisedech neřídí se tímto pravidlem.

Jestliže přízvuk ve slově před hvězdičkou neb na konci žalmu jest na slabice třetí jako ve slovech Dóminus, retríbuam, misericórdia, zpívá se následující slabika nepřízvučná buď a) na notu slabiky přízvučné, aneb b) se připojí ku poslední slabice nepřízvučné.

a) Nepřízvučná slabika zpívá se na ton slabiky přízvučné, jestliže ton slabiky přízvučné s tonem posledním tvoří sekundu malou neb velkou.

Ton. VIII. fin. 1.



Qui corripit Géntes, non árgu - et * qui docet homi- nem sci-énti-am?

Poněvadž v mediaci ton *d* slabiky přízvučné „ar“ tvoří, s posledním tonem *c* interval sekundy, přidá se nepřízvučná slabika „gu“ k tonu slabiky přízvučné. Podobně i ve finále slabika „ti“ přidá se k slabice přízvučné „en“.

b) Nepřízvučná slabika zpívá se na ton slabiky poslední, jestliže ton slabiky přízvučné tvoří s tonem posledním nejméně malou tercii.

¹⁾ I když se žalmy v choru jen recitují, platí hvězdička za oddech. S R. C. 9. července 1864.

Ton. IV. fn. 1.



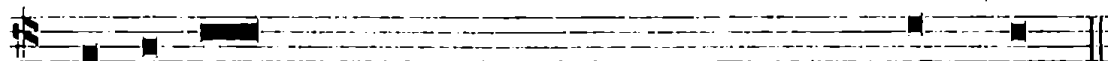
San-ctum et terribile no-men e-jus * inítium sapiénti-ae ti mor Dó *mi-ni*.

Ve finale ton slabiky přízvučné *g* tvoří s tonem posledním *e* malou tercií; proto nepřízvučná slabika „*mi*“ připojí se k slabice „*ni*“ a nikoliv ke slabice „*Do*“.

3.) Končí-li text *ve finále* a nikoliv v mediaci slovem *jednoslabičným*, zpívá se slovo jednoslabičné vždy na notu poslední a notě předposlední se podloží pravidelně *přízvučná* slabika slova předposledního. Zbývající nepřízvučné slabiky slova předposledního připojí se dle pravidla 2. a. b. buď k slabice přízvučné neb k poslednímu slovu jednoslabičnému.

4.) Končí-li *mediatio* a nikoliv finála modů II. IV. V. a VIII. slovem *jednoslabičným* jako n. p.: tu, sum, me, sunt, sic, anebo cizím v latině slovem víceslabičným a *nesklonným* jako na př.: Sion, Israël, Jacob, Madian, Abraham, Melchisedech, usquequo, a le ne Juda, zpívá se slovo jednoslabičné neb poslední slabika víceslabičného slova nesklonného na notu předposlední a nota poslední se vynechá. Tento způsob zpěvu před hvězdičkou zove se *mediatio in pausa correpta* čili *mediatio in monosyllabis*.

Ton. II.

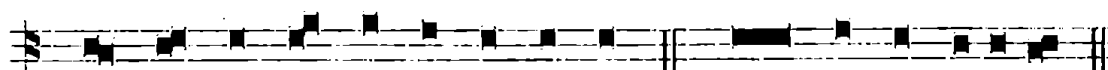


Cré-di di, propter quod locútus
Virgam virtútis tuae emittet Dóminus ex Si- sum on

V mediacích modů I. III. VI. a VII. řídí se podkládání slov jednoslabičných a víceslabičných nesklonných pravidlem 1.

5.) Jestliže *první* ton mediace neb finály jest *vyšší* než dominant, a jestliže mediace neb finála obsahují více not než tři, zpívá se na tento první ton pravidelně slabika *přízvučná*. Přízvuk může býti i na slabice vzdálenější od konce, než vzdálen jest od konce první ton mediace neb finály; poněvadž jest v tom případě více slabik než not, přidají se nadpočetné slabiky nemající přízvuku dle pravidla 2. a. b. buď k notě slabiky přízvučné neb následující.

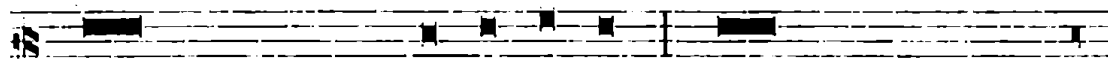
Ton. VII. fn. 1.



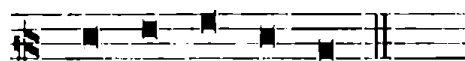
Lau - dá - te pú - e - ri Dó - ml - num: laudáte no-men Dó-mi-ni.

6. Jestliže *první* ton mediace a finály jest *nižší*, aneb neobsahuje-li mediace neb finála více než tři tony, nedbá se přízvuchnost slabik a text se podloží zcela pravidelně.

Ton IV. fin. 1.



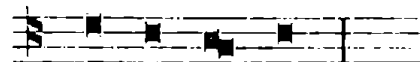
Potens in terra erit se-men e-jus: * generatio rectórum
Memoriam mise-ra-tor Dóminus * escam dedit



be-ne-di-cé-tur.
tí-mén-ti-bus se.

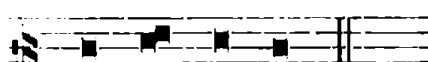
7.) Někdy je text v *prvé* neb *druhé* části verše tak *krátký*, že obsahuje jen tolik slabik, kolik má not melodická skupina v mediaci neb ve finále. Tu vynechá se *dominanta* a počne se buď mediací neb finálou.

Ton. III. Mediatio.



tu man-da-sti.

Ton. VI. finalis.



fi-at, fi-at.

H. 0 transposici, harmonisaci a modulaci chorálu.

§ 31. O přeloze (transposici) chorálních melodií.

Poněvadž noty v chorálu neudávají jako v notopisu moderním absolutní výše tonů, nýbrž jen rozsah intervalů *melodie*, není třeba, aby se chorál při zpěvu bez průvodu varhan transponoval z původního notopisu na chromatické tony na způsob tvrdé a měkké stupnice moderní. Chorální noty čtou se v notopisu původním a chorální věta zpívá se ve výši, která jest přiměřena objemu hlasu zpívajících osob. Jen jest nutno zachovati notami určený rozsah intervalový.

Ale při zpěvu chorálu za průvodu varhan jsou již zpěváci vázáni absolutní výší tonů moderního ladění varhan, a jestliže jest některá melodie v průvodním notopisu nepřiměřená objemu hlasu zpívajících osob, jest ji dlužno transponovati výše nebo níže.

Transposice církevních tonin řídí se týmiž pravidly jako transposice stupnic moderních; transposice do svrchní kvinty vyžaduje totiž křížků a do spodní kvinty be.

Znalost transposice stupnic moderních se v tomto § předpokládá a proto se uvádějí jen 2 praktické návody, dle nichž

lze rychle a snadno vyhledati střednímu hlasu lidskému vhodnou transposici chorální melodie a určití počet křížků nebo be transponované toniny církevní.

1.) Čtyřlínkový systém chorální přeměň v duchu na soustavu pětílínkovou přidáním 5. linky nad 4. počítaje od dolejška.

Chorální noty čti v moderním klíči *g* () na druhé lince.

Počet chromatických značek do klíče *G* transponované melodie určí předznamenaným klíčem chorálním *C* a *F* dle pravidla:

Jestliže jest na 3. lince klíč <i>C</i> ()	čti 2 b.
„ „ „ 3. „ „ <i>F</i> ()	„ 1 b.
„ „ „ 2. „ „ <i>C</i> ()	„ 1 #
„ „ „ 2. „ „ <i>F</i> ()	„ 2 #

Jestliže jest v původním notopisu výminečně chorální klíč *C* na 4. lince, vhodně melodii transponuješ, když nad 4. linku si přimyslíš linku 5. a melodii čteš v moderním klíči basovém *G* () se 3 #.

Naznačený návod nevyčerpává sice všech možných přeloh melodie, nedbá ani její toniny, ale není také bez nevýhody. Dle něho transponovaná melodie kterékoliv toniny nepřesahuje nikdy absolutní výše tonu *e* a jest tudíž přístupna i hlasům nižším; mimo to odstraňuje přelohou melodie do moderního klíče na pětílínkové soustavě u moderně cvičených zpěváků a varhaníků jednu z největších překážek — neznalost čtení chorálních not ve starých klíších.

Zpěváci neumějící čísti noty melodií chorálních ve starých klíších, mohou si přelohou melodií do moderních klíčů usnadniti čtení jejich vždy, ale varhaníci jen tehdy, kdyžby tím neporušili nutné jednoty dominanty chorálních částek v jednotlivých úkonech liturgických.

2.) Počet křížků nebo be transponované stupnice církevní toniny lze také velmi snadno určití dle zvláštního návodu počtem křížků a be zdánlivě jí odpovídající moderní stupnice tvrdé nebo měkké. Tento návod, jehož autorem jest František Jirásek, ředitel kůru v Jičíně¹⁾, spočívá na zdánlivé souhlasnosti toniny církevní s tvrdou nebo měkkou toninou moderní. S tvrdou toninou souhlasí: lydická, mixolydická, jonická a jejich

¹⁾ Viz Cyrilla ročník XXV. 1898. čís. 9 a 10.

stupnice plagální; s měkkou toninou souhlasí: dorická, frygická, eolská a od nich odvozené. Prvé se totiž zakládají na velkém trojzvuku terckvintovém I. stupně své stupnice ve smyslu tonicity a druhé na malém trojzvuku terckvintovém I. stupně své stupnice ve smyslu fonicity.

Tonicita spočívá na harmonických čili souzvěnných tonech základní zvěny.

Fonicita, jako opak tonicity, zakládá se na kombinačních čili spodních tonech.

Tonina	I. (dorská)	podobá se tedy modernímu	D moll.
"	III. (frygická)	" " " "	E moll.
"	V. (lydická)	" " " "	F dur.
"	VII. (mixolydická)	" " " "	G dur.
"	IX. (eolská)	jest totožná s moderní	A moll.
"	XI. (jonická)	" " "	C dur.

a) Stupnice {tvrdé toniny lydické} obdrží v transpozici o
 {měkké " dorické}

1 # více nebo 1 ♭ méně, než má {tvrdá } stupnice moderní té-
 {měkká } hož základního tonu (finály).

b) Stupnice {tvrdé toniny mixolydické} obdrží v traspo-
 {měkké " frygické }

sici o 1 # méně nebo o 1 ♭ více, než má {tvrdá } stupnice mo-
 {měkká } derní téhož základního tonu.

c) Stupnice {jonická} obdrží v transpozici tentýž počet #
 {eolská }

aneb ♭, který má {tvrdá } stupnice moderní téhož základního
 {měkká } tonu.

d) Toniny plagální řídí se v počtu chromatických značek svými toninami authentickými, poněvadž mají společnou s nimi finálu. Na př. stupnice toniny lydické a hypolydické transponovaná na G má o 1 # více, než moderní tvrdá stupnice téhož základního tonu G, čili G dur, t. j. 2 #.

Následující tabulka upravená dle pravidel a) b) d) podává počet chromatických značek všech transponovaných modů kromě jonického a eolského u přirovnání s toninami moderními.

Moderní tvrdá stupnice	Modus mixolydijský a hypo- mixolydijský	Moderní měkká stupnice	Modus frigijský a hypofrygi- jský
G dur má 1#	na fin. G má 0	E moll má 1#	na fin. E má 0
D " " 2#	" " D " 1#	H " " 2#	" " H " 1#
A " " 3#	" " A " 2#	Fis " " 3#	" " Fis " 2#
E " " 4#	" " E " 3#	Cis " " 4#	" " Cis " 3#
H " " 5#	" " H " 4#	Gis " " 5#	" " Gis " 4#
Fis " " 6#	" " Fis " 5#	Dis " " 6#	" " Dis " 5#
Cis " " 7#	" " Cis " 6#	Ais " " 7#	" " Ais " 6#
C dur má 0	na fin. C má 1b	A moll má 0	na fin. A má 1b
F " " 1b	" " F " 2b	D " " 1b	" " D " 2b
B " " 2b	" " B " 3b	G " " 2b	" " G " 3b
Es " " 3b	" " Es " 4b	C " " 3b	" " C " 4b
As " " 4b	" " As " 5b	F " " 4b	" " F " 5b
Des " " 5b	" " Des " 6b	B " " 5b	" " B " 6b
Ges " " 6b	" " Ges " 7b	Es " " 6b	" " Es " 7b
Moderní tvrdá stupnice	Modus lydijský a hypolydijský	Moderní měkká stupnice	Modus dorický a hypodorický
C dur má 0	na fin. C má 1#	A moll má 0	na fin. A má 1#
G " " 1#	" " G " 2#	E " " 1#	" " E " 2#
D " " 2#	" " D " 3#	H " " 2#	" " H " 3#
A " " 3#	" " A " 4#	Fis " " 3#	" " Fis " 4#
E " " 4#	" " E " 5#	Cis " " 4#	" " Cis " 5#
H " " 5#	" " H " 6#	Gis " " 5#	" " Gis " 6#
Fis " " 6#	" " Fis " 7#	Dis " " 6#	" " Dis " 7#
F dur má 1b	na fin. F má 0	D moll má 1b	na fin. D má 0
B " " 2b	" " B " 1b	G " " 2b	" " G " 1b
Es " " 3b	" " Es " 2b	C " " 3b	" " C " 2b
As " " 4b	" " As " 3b	F " " 4b	" " F " 3b
Des " " 5b	" " Des " 4b	B " " 5b	" " B " 4b
Ges " " 6b	" " Ges " 5b	Es " " 6b	" " Es " 5b
Ces " " 7b	" " Ces " 6b	As " " 7b	" " As " 6b

Chorální částky mají se transponovati v jednotlivém úkonu liturgickém tak, aby měly společnou jednu dominantu, na př. ton „a“ moderního ladění.

Aby dominantou tonin byl ton „a“, nutno jest dle uvedené tabulky

- I. modus nechati v původním notopisu na finále D (D moll bez chrom. značek);
- II. modus transponovati na finálu Fis (Fis moll se 4 ♯);
- III. modus transponovati na finálu Cis (Cis moll se 3 ♯);
- IV. modus nechati v původním notopisu na finále E (E moll bez chrom. značek);
- V. modus transponovati na finálu D (D dur se 3 ♯);
- VI. modus nechati ve finále F (F dur bez chrom. značek);
- VII. modus transponovati na finálu D (D dur s 1 ♯);
- VIII. modus transponovati na finálu E (E dur se 3 ♯);
- IX. modus transponovati na finálu D (D moll s 1 ♯);
- X. modus transponovati na finálu Fis (Fis moll s 3 ♯);
- XI. modus transponovati na finálu D (D dur s 2 ♯);
- XII. modus transponovati na finálu F (F dur s 1 ♯).

Dle tohoto vzorce lze podobně sestaviti transposice církevních tonin, má-li společná jejich dominanta míti výši tonu *g*, *as*, *b*, *h* atd.

§ 32. O harmonisaci chorálu.

Melodie chorálová jsouc absolutní nepotřebuje ke své srozumitelnosti harmonisace. Mimo to povstala mnohem dříve, než došlo k prvotním pokusům v harmonii vůbec a dospěla vrcholu svého vývoje v době, kdy harmonie vcházela teprv do stadia uměleckého. Dle toho chorál na soustavě harmonické se nezacládá a jestliže jí právě nevylučuje, klade jí aspoň značné překážky ve svých bohatých jubilacích a volném rytmu.

Než doba nynější vyžaduje z mnoha důvodů harmonisace a průvodu chorálu, a protož budtež uvedena základní pravidla a několik příkladů, jimiž při harmonisování starých tonin jest se řídit. Znalost nauky o harmonisaci moderních tonin v tomto § nelze než předpokládati.

1. Diatonický tonorod chorálu nepřipouští jiných než diatonických sledů harmonie, celkem týchž, s kterými shledáváme se v polyfonních skladbách XVI. století. Jsou jimi doškálné trojzvuky kvintové a sextové se svými obvyklými průtahy a průchody. Trojzvuk kvartsextový, v němž k bassóvému tonu vyznívá kvarta a sexta, skoro se vylučuje. Doškálních čtyřzvuků lze užiti jen za náležité přípravy hlavního činitele dissonance, kterýmž jest především zmenšená kvinta a každá septima.

Příprava dissonance.



Moderní chromatiku harmonie chorálu vylučuje. Cizoskál-
ných tonů čili akcidentálů lze užití pouze v hlasech harmo-
nických, ale jest šetřiti při nich diatonického vedení hlasů.

V chorálu syllabickém čili jednoduchém není nutno, ani
prospěšno, aby obdržel každý ton melodie svůj akord; v chorálu
ozdobném bohatými jubilacemi jest tím průvod jednodušší, čím
bohatší jest skupina not zpívaná na jednu slabiku; z té příčiny
jest dlužno některé tony skupin považovati za průchodné.

2. Závěry chorálních melodií liší se od závěrů tonin mo-
derních, což patrně jest na následujících příkladech vypracova-
ných Fr. Jiráskem.

Závěry modu I. a II.





Závěry modu III.
a IV.



Závěry modu
V. a VI.



Závěry modu VII.
a VIII.



Závěry modu IX. a X. jsou tytéž, jako závěry moderní toniny měkké; závěry modu XI. a XII. rovnají se závěrům moderní toniny tvrdé.

V průběhu věty chorální možno končiti jednotlivé úryvky závěry polovičními, pobočnými neb modulujícími do nejpříbuznějších tonin církevních aneb i moderních; ale vždy jest zachovati přísnou diatoniku. Závěr tonální čili závěr toniny panující jest nejvhodnější až na konci celé chorální částky; objeví-li se dříve, neb častěji za sebou, jest ke konci chorální částky dojem jeho zeslaben.

3.) Následující příklady ukazují, jak jest melodii chorální harmonisovati.

Tonus II. (Vesperale Romanum str. 130.)

Fr. Jirásek.

Ve-xil - la re - gis pró - de-unt: * ful-get Cru-cis my - sté-

ri-um, qua vi-ta mor-tem pér - tu - lit, et mor - te vi-

tam pró - tu-lit.

Tonus IV.
(V. R. str. 134.)

Mul-ta bo-na ó - pe-ra *

ó - pe - rá - tus sum vo - bis: pro - pter quod o - pus vul - tis me oc -

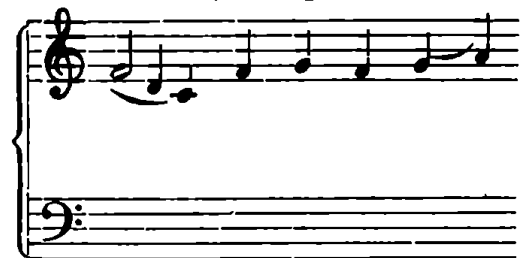


ci - de - re.



Tonus VI.
(V. R str. 314.)

O quam spe - ci - ó -



si pe - des * ev - an - ge - li - zán - ti - um bo - na,



ev - an - ge - li - zán - ti - um bo - na, di - cén - ti - um Si - on:



reg - ná - bit De - us tu - us.



§ 33. O modulaci v chorálu.

Modulace jest správné spojení různých tonin na základě harmonie. Při modulaci dlužno míti na zřeteli moment toniny bývalé, moment přechodní a moment utvářející se toniny nové. Pokud se neučiní závěru v nové tonině, není přechod z toniny bývalé rozhodnut; proto nelze mluvit ani v nejpestřejších harmonických umělůstkách o správné modulaci, neukončí-li se zřejmým závěrem.

K modulaci užívá se harmonické a enharmonické mnohostrannosti souzvuků. Mnohostrannost harmonická jest přivlastnění daného souzvuku více toninám při nezměnění jeho částí. Mnohostrannost enharmonická jest přivlastnění daného souzvuku více toninám na základě enharmonické změny jeho částí.

Poněvadž chorál vylučuje čtyřzvuky, lze v modulaci jeho užiti jen harmonické a enharmonické mnohostrannosti trojzvuků.

a) *Harmonická mnohostrannost velikého trojzvuku.*

Na př. trojzvuk *c — e — g* jest obsažen

1.) jako doškový:

na I. stupni v C dur a v modu jonském;

na II. stupni v modu frygickém přeloženém do h;

na III. stupni v a moll, v modu eolském a transponovaném dorském na a;

na IV. stupni v G dur, v modu mixolydickém a transponovaném dorském na g;

na V. stupni v F dur, v f moll a v modu lydickém;

na VI. stupni v e moll a v modu frygickém;

na VII. stupni v d moll a v modu dorském;

2.) jako nedoškový (alterovaný):

na II. stupni v H dur, h moll, B dur a b moll.

na VII. stupni v D dur a Des dur.

b) *Enharmonická mnohostrannost.*

Některé trojzvuky lze enharmonicky změnit, čímž rozšíří se jejich příbuznost. Na př. Ges dur = Fis dur; Es dur = Dis dur; as moll = gis moll. Dle toho může se na př. trojzvuk *es — g — hes* státi na základě enharmonické změny trojzvukem *dis — fisis — ais* a obdržeti význam dominanty z gis moll. Trojzvuk *gis — h — dis* jest pak obsažen

1. jako doškový:

na I. stupni v gis moll, v modu frygickém a dorském transponovaném na gis;

na II. stupni ve Fis dur, fis moll, v modu mixolydickém a ly-
dickém transponovaném na fis;
na III. stupni v E dur a v modu lydickém transponovaném na e;
na IV. stupni v dis moll a v modu frygickém transponovaném
na dis;
na V. stupni v cis moll a v modu dorském transponovaném na h;
na VI. stupni v H dur a v modu mixolydickém transponovaném
na ais;

2.) jako nedoškálný:

na V. stupni v Cis dur a na VII. stupni v A dur.

Dle uvedených příkladů vyhledává a sestavuje se mnoho-
strannost ostatních trojzvuků jakéhokoliv základního tonu. Mno-
hostrannost trojzvuků tvoří pak látku ke spracování modulatorní
věty; v jejím vývoji pozbývá trojzvuk přechodný čili vodící
v okamžiku přechodu původního svého významu, který měl pro
své postavení na určitém stupni toniny první a nabývá nového
významu pro své nové postavení na jiném stupni toniny druhé,
do níž jest modulovati. Zřejmý závěr pak modulatorní větu
ukončí.

Postup a vývoj modulatorní na základě mnohostrannosti
trojzvuků objasňují následující příklady.

1.)
Přechod z A dur do
B dur.



Trojzvuk a — cis — e pozbývá významu toniky z A dur
a stává se alterovaným akordem na VII. stupni v B dur neb na
II. st. v g moll.

2.)
Z B dur do t.
dorické na e.



B a Fis (Ges) trojzvuky jsou v es (dis) moll tonině na
V. a III. stupni; fis dur akord stává se zde dominantou h moll
toniny, s kterouž sdílí dorická na e též harmonický material.

3.)
Z C dur do t.
frygické na cis.



C dur akord jest doškalným a Fis dur trojzvuk nedoškálným v e moll tonině; akord tento stává se zde tonikou frygického modu na fis.

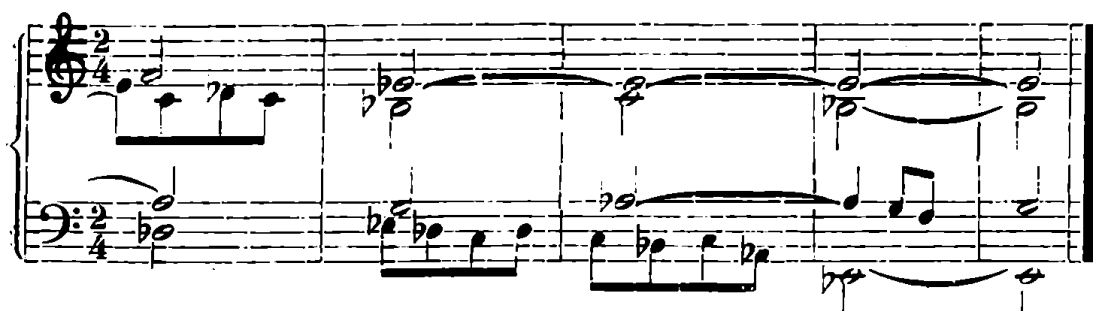
4.)
Z G dur do t.
lydické na e.



G. dur akord jest jako alterovaný na II. st. ve Fis dur tonině; tato jest dle harmonického materialu v descendentní kvintové příbuznosti s lydickou na E.

5.)
Z a moll do t. mi-
xolydické na es.





V předních dvou taktech jeví se směr od a ku C. V druhém taktě nabývá harmonie významu f moll toniny, kteráž pak jest téhož materialu jako mixolydická na Es.

V harmonisaci chorální věty činí se častěji pro rozmanitost závěry na jiných stupních, než vyžaduje její tonina hlavní čili panující; tyto závěry lze považovati za modulaci, při níž užívá se cizoskálných tonů pouze v hlasech harmonických a nikoliv v melodii chorálové, která jich mimo *rotundum* nepřipouští.

Při harmonisaci věty chorální lze tedy užiti modulace s cizoskálnými tony v hlasech pouze harmonických.

V mezihrách pak lze modulovati do nejpříbuznějších tonin i ve smyslu moderním.

I. O průvodu chorálu na varhany.

§ 34. O pravidlech povšechných.

Jan Stehle žádá při úkonech náboženských hru ceny umělecké a důstojnou chrámu Božího. Hra umělecká vyžaduje varhaníkovu dokonalou znalost harmonie vůbec a církevních tonů zvláště, praktický výcvik a hudební krasocit. Hra důstojná chrámu Páně předpokládá nejen dokonalou znalost, ale i správné plnění liturgických předpisů a snahu vystihnouti hrou ráz jednotlivých dob a úkonů v roku církevním a povzbuzovati věřící lid ke zbožnosti. Úryvky světských skladeb, změkčilé melodie, taneční kousky a p. nejsou tedy důstojné chrámu Páně, poněvadž věřící lid odvádějí od pobožnosti a svádějí jej k myšlenkám světským.

Provinciální sněm pražský slavený r. 1860 stanoví v hlavě VII. o hře na varhany toto: „Varhan (a ostatních nástrojů hudebních), jak napomíná papež Benedikt XIV., může se používat, aby se jimi dodalo slovům zpívaným jakéhosi důrazu, aby víc a více smysl jejich vštěpoval se do duše přítomných a aby povzbuzována byla srdce jejich k duchovnímu rozjímání a lásce k Bohu. Proto ať zvuk varhan hlasu zpěváků nepřehlušuje ani mysli neuráží; hra nechť jest vážná, melodicky prostá beze všeho marnivého umělkování a ve všem shodná s úkonem liturgickým“.

§ 35. O průvodu recitativu liturgických textů.

Některé části liturgického textu, jako na př. Graduale, Alleluja, Offertorium lze místo zpěvu recitovati, a recitativ provázeti hrou na varhany, nejsou-li tomu na odpor pravidla o zákazu hry na varhany (viz § 38).

1.) Průvod recitativu má býti jednoduchý, pohybovati se v tonínách nejpříbuznějších a řídit se aspoň při kratších textech rytmem recitativu; rejstříky buďtež voleny slabé a jasné.

2.) Výše recitanty a tonina průvodu recitativu nechť souhlasí s výší finály a toninou zpívané částky chorální, jež jest s recitativem ve spojení.

3.) Recitantu může obsahovati v průvodu buď cantus firmus aneb kterýkoliv hlas harmonický.

Pro průvod recitativu jest odporučen hodno Schildknechtovo dílo: „178 Recitationskadenzen für die Orgel“ op. 19. Pustet. Cena 96 kr. V něm provedena jest zásada: varhaník nechť provází bez ohledu na interpunkci a rytmus recitativu a dbá jen toho, aby s recitativem stejně skončil. Následující příklad jest z tohoto díla, otištěn.

Graduale a Alleluja na Boží Tělo:

Modus VII.

Recitativ.

Oculi ómnium | in te sperant, Dómine: | et tu

Průvod varhan.

das illis escam in témpore opportúno. | V. Asperis tu manum tuam: |

et imple omne animal benedictione. | Allelúja, | allelúja. | V. Caro

mea vere est cibus, | et sanguis meus vere est potus: | qui manducat meam

ritard. *>*
carnem, | et bibit meum sanguinem, | in me manet | et ego in e - o

Na to se přidá Sekvence „Lauda Sion“ v Modu VII.

§ 36. O průvodu chorálových melodií.

1.) Provázej chorál tak, abys nerušil jeho tonického akcentu a rytmického toku, aby se ani nepoznalo, že provázíš.

2.) Postupuj v melodii stejně se zpěváky, ani ve hře se neopozduje ani nepředbíhaje.

3.) Zvol pro průvod rejstříky, jež zpěvu ani nepřekřičují ani nezakrývají, ale které jsou jasné a celkem slabé. O volbě rejstříků a jejich zvучnosti rozhoduje počet zpěváků, jejich hlasy

a povaha textu. Menší počet zpěváků, hlasy ženské a dětské vyžadují zajisté slabšího průvodu než mohutný sbor hlasů mužských; k textům povahy mysteriosní, tklivé, kající, prosebné zvolí se rejstříky měkkého timbru, slabě, ba i sféricky intonované, tonu dutého a hrobového; ku textům rázu epického vhodny jsou hlasy jasnější (klarinet 8'); texty radostné provázejí se rejstříky jasnými a lesku plnými. Jásavé Hosanna ve XII. mši sv. Ordinaria Missae nelze si mysliti bez zvučnějšího hlasu osmistopového a pedálu; naopak pro průvod Benedictus jest zvoliti rejstřík nejslabší.

Dynamický postup rejstříkování při chorálu doporučuje se tento: Pro *pianissimo* eolina 8', *dolce* 8', kryt jemný 8', salicionál 8' ojedinele, neb ve vhodném spojení; pro *piano* flauta harmonická 8', kryt 8', bourdon 8', gamba 8', viola alta 8' jednotlivě, neb ve spojení s některým rejstříkem pro *pianissimo*; pro *mezzoforte* roh kamzíkový 8', klarinet 8', oboe 8'; pro *forte* principál houslový 8' buď ojedinele aneb ve spojení s flétnou 4', neb rohem 4', neb fugarou 4'. Také lze použití jmenovaných čtyřstopových rejstříků ojedinele, ale o oktávu níže. Mimo to vhodný jest i bourdon 16', hraje-li se solově o oktávu výše, aneb použije-li se ho jako rejstříku pedálového; pro *fortissimo* hlavní principál 8' buď solově neb ve spojení s některým jemnějším hlasem osmistopovým neb čtyřstopovým; pro pedál uvedený manuální rejstřík bourdon 16', subbas 16', violoncello 8' a bassový kryt.

Rejstříků doporučených pro *forte*, *fortissimo* a pedálu jest však užiti v případech řídkých; principálové oktávy 4', superoktáv, kvint, mixtur a silných rejstříků pedálových nelze při průvodu chorálu nikdy potřebovati, poněvadž ničí jemné jeho melodie. V dlouhých melodiích nejen není bez výhody střídání zpěvných hlasů, ale též střídání rejstříků.

4.) Chceš-li řádně provázeti chorál, nauč se napřed jeho melodii.

5.) Neznáš-li dobře nauky o harmonisování starých tonin, o modulaci a transposici, provázej chorál dle tištěných předloh.

Průvody varhan k oficiálním knihám chorálním vyšly u Bedřicha Pusteta v Řezně a jsou tyto:

a) *Organum comitans quod ad Graduale Romanum cura Sacrorum Rituum Congregationis editum scripserunt Dr. Franc. X. Haberl & Jos. Hanisch, in hac tertia editione revisum, Festis novissimis auctum atque praeludiis ornatum per Jac. Quadflieg. III. vyd. 1895, 560 stran, 7·80 zl.* Obsahuje průvod k introitům, offertoriím, kommuniím celého Graduale Romanum k Ordinariu Missae a k nejnovějším svátkům.

b) *Organum comitans ad Graduale Romanum quod curavit S. Rit. Congregatio. Gradualia, Versus allelujatici, tractus et Sequentiae, transposita et harmonice ornata* a Jos. Schildknecht, 1895. 8.16 zl. Obsahuje průvod ke gradualím, k Alleluja a veršíkům, traktům a sekvencím celého Graduale; jest tedy doplňkem knihy uvedené sub a) a obsahující ostatní částky proměnlivé a všechny částky stálé. Oba tyto průvody varhan sub a) b) nechť jsou na každém kůru.

c) *Organum comitans ad Ordinarium Missae quod ut partem Gradualis Romani curavit Sacrorum Rituum Congregatio. Transposuit et harmonice ornavit Dr. Fr. X. Witt. (Op. 23.) Editio sexta redacta et aucta* a Jac. Quadflieg. 1896. str. 146, 1.68 zl.

Obsahuje průvod pouze k Ordinariu Missae harmonisovaný Wittem a upravený Quadfliegem.

d) *Organum comitans ad Ordinarium Missae. Continens: Asperges, Vidi aquam, Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei, Missam pro Defunctis cum Resp. Libera necnon Responsoria ad Missam. Ex editione typica Gradualis Romani collegit et numeris harmonicis ornavit Joseph Hanisch. Vydání II. 116 str. 1.80 zl. Obsahuje průvod ke zpěvům Ordinaria Missae, jako Wittovo dílo sub c).*

e) *Organum comitans ad Responsoria Missae ex editione typica Gradualis Romani. J. Hanisch. 1897. 16 str. 0.24 zl. Obsahuje průvod k odpovědím na zpěv celebrantův při mši sv.*

f) *Organum comitans ad Vesperale Romanum juxta cantum authenticum quem curavit Sacrorum Rituum Congregatio compositum* a J. Hanisch, organoedo Cathedralis Ratisbonensis. Vyd. II. 1890. 475 str. 6 zl. Obsahuje průvod ke zpěvům celého vesperálu.

g) *Organum ad Vesperas pro summis festis necnon ad Completorium et Te Deum cum cantu cura et auctoritate S. Rituum Congregationis digesto quod cum introductionibus et interludiis composuit G. Rademaekers* 1893. 116 a 15 str. 3 zl. Obsahuje průvod k vesperám 23 svátků, k Te Deum laudamus a Kompletáři s předebrami a mezhrami. Postačí tato kniha pro kostely, v nichž se zpívají vespery na větší svátky.

h) *Organum comitans ad Completorium Romanum ex editionibus typicis Antiphonarii et Breviarii Romani per totum annum dispositum. Dr. Fr. X. Haberl a Jos. Hanisch. 1888. 34 str. 0.48 zl. Obsahuje průvod ke Kompletáři na celý rok církevní.*

i) *Organum comitans ad Hymnos Vesperarum. Cantus hymnorum ex Vesperali Romano quod curavit S. Rit. Congre-*

gatio. Jos. Hanisch. 1879. 47 str. 1.44 zl. Obsahuje průvod k hymnům ve vesperách.

k) *Transpositiones harmonicae pro Organo ad Tonos Psalmorum et Magnificat, ad Responsoria Missae ac Vesperarum, ad Antiphonas B. M. V. necnon ad Litanias, aliquot Hymnos et Antiphonas secundum Cantum Romanum authenticum.* J. Hanisch. 1891. 84 str. 1.20 zl. Obsahuje průvod k žalmovým modům a chvalozpěvu Magnificat, k odpovědím při mši sv. a vesperách, k mariánským antifonám, litaniím a hymnům. Odporučuje se tato kniha, poněvadž harmonisace k odpovědím jsou v ní provedeny v různé výši.

l) Průvod varhan k „*Vesperale parvum*“ od P. Piel a. Cena 4.50 zl.

m) Kromě uvedených průvodů vydaných u Pusteta velmi se odporučuje *Manuale rituum ad usum directorum chori provinciae pragensis juxta Missale, Graduale et Breviarium Romanum nec non Rituale ac Processionale Romano-bohemicum; composuit Franciscus Proschwitzer, cruce pro Ecclesia et Pontifice decoratus, curatus Niederhofensis.* Nákladem tiskárny Cyrillomethodějské v Praze. 1894. Obsahuje zpěvy všech liturgických pobožností v roku církevním, při různých příležitostech a svěceních. Zpěvy, které přednáší chor, zvláště žalmy a odpovědi jsou většinou harmonisovány. Výklad u jednotlivých úkonů jest podán v řeči české.

§ 37. O předehrách, mezihrách a dohrách k chorálu.

1.) Úkolem přede hry jest uvésti zpěváka a posluchače v ráz melodie chorálové a na ni připravit. Proto nechť přede hra jest téže toniny a harmonisace jako sledující ji chorál. Moderní chromatiky nelze užiti ani v chorálu ani v jeho přede hře. Jest i toho dbáti, aby v přede hře zazníval při závěru v soprán u ton, kterým začíná melodie chorálová; začíná-li melodie chorálová jiným tonem, než finálou své toniny, nutno jest vzdáti se ve přede hře závěru její toniny a ukončiti tak, aby harmonie přede hry uváděla vhodně do jejího tonu začátečního. Jindy opět jest potřebí užiti v harmonických hlasech tonů cizoškálných (akcidentálů); těch docílí se zvýšením III. stupně toniny dorické, mixolydické a eolské, zvýšením III. stupně toniny frygické a snížením VI. stupně toniny dorické a IV. stupně toniny lydické. Leč tony cizoškálné dovolují se jen tehdy, když není bez nich možno dosáhnouti lepé a logické harmonie, zvláště v závěrech.

Velmi získají přede hry na ceně, jsou-li protkány některými motivy následujícího chorálu.

2.) Úkolem meziher jest spojení při liturgickém úkonu různých transponované částky chorální buď mezi sebou aneb se skladbami i vícehlasnými. Spojení toto děje se vhodnou modulací. Ale i při nahodilé různosti tonin a nutné modulaci v mezihrách dlužno zachovávat jakési jednoty toniny, aby nenabyla hra a liturgický zpěv rázu zbytečné modulatorní pestrosti. Přeložena-li byla na příklad chorální částka dorické toniny na *e* se 2 $\sharp$, zvolí se pro transposici následujícího chorálu frygické toniny tonika *fis* (2 $\sharp$), aneb tonika *cis* (3 $\sharp$). Pak není v mezihře třeba pestrých přechodů.

3.) Úkolem dohry jest vyplnění mezeru času, kterého kněz potřebuje ku dokončení liturgického úkonu, uvést kněze do toniny zpěvu, který má počítí a udržeti ve věřících zbožnou náladu vzbuzenou předcházejícím chorálem. Proto i v dohrách nechť jest vedení hlasů diatonické, modulace v nich nechť jen tehdy se užije, když jest jí potřebí, a motivy předcházejícího chorálu nechť dohru protkávají.

Preludovati ve starých toninách bez cenných předloh jest dovoleno jen tomu varhaníkovi, který kromě povšechné znalosti theorie hudby se vycvičil důkladně v harmonisaci starých tonin, který na základě předběžného studia kontrapunktu dovede se uchrániti jalového a jednotvárného spojování souzvuků bez ladu a skladu, a který má pozoruhodné nadání skladatelské a dispoziční.

Kdož těchto vlastností postrádá, nechť kromě menších meziher a přechodů hraje vždy dle tištěných předloh. Z nich doporučení hodny jsou z české literatury tyto:

Studie pro varhany a přede hry v církevních toninách od Frant. Zdeňka Skuherského vydané u Wetzlera v Praze.

50 krátkých přede her v církevních toninách pro varhany neb harmonium od Jana Ev. Zelinky. Op. 18. Příloha Cyrilla r. 1898. 20 kr.

Český varhaník. Přede hry a dohry slohu nejpřístupnějšího pro varhany neb harmonium od J. Ev. Zelinky. Sešit I., II., III., IV. po 1 zl. vydán u Urbánka v Praze. Sešit IV. obsahuje modulace ze všech tonin moderních i starocírkevních.

Přede hry a dohry k úplnému kancionálu arcidiecése olomúcké v toninách starocírkevních i moderních. Složili Antonín Petzold, varhaník při metropolitním chrámu Páně v Olomúci, Ludvík Holain, konsistorní rada a farář ve Slavoníně a jiní. Nákladem Prombergera v Olomúci. Cena 4.50 zl.

Vhodné skladby v církevních toninách skladatelů cizích jsou uvedeny v seznamu, který vydává cecilský spolek (Cecilienverein). Z nichž budtež jmenovány:

J. G. Stehle: *Praeludia organi ad singulas partes cantus gregoriani, quem Graduale Romanum authenticum exhibet. Vorspiele (Original-Kompositionen in den alten Tonarten) über Chormotive zu den Introiten, Offertorien und Communien des offiziellen Graduale Romanum.* In Beiträgen von Bartsch, Beltjens, Breitenbach, Deigendesch, Diebold, Eble, Engel, Filke, Foerster, Haller, Hamm, Horn, Kornmüller, Ferd. Mayer, J. G. Mayer, Molitor, Nickel, Ortwein, Ohlhanns, Piel, Pilland, Quadflieg, Scharbach, Schildknecht, Thielen, Vater, Weinberger, Widmann, Wiltberger, Zoller. 1892. 288 str. 3.60 zl.

A. Wiltberger: (op. 40). 136 kurze und leicht ausführbare Orgelstücke in den Kirchentonarten über Chormotive. Zum Gebrauch als Vorspiele zu den Introiten des röm. Graduale. 1889. 72. str. 1.40 zl.

§ 38. O zákazu a dovolení hry na varhany.

a) Hra na varhany jest zakázána:

1.) Při mši sv. a hodinkách církevních v době adventní a postní kromě výminek uvedených v b) 2. 3. Každý zlozvyk jest v tomto případě vymítiti. (Caeremoniale episcoporum kniha I. hlava 28. a S. R. C. 22. července 1848).

2.) V hodinkách za zemřelé naprosto a při mši sv. za zemřelé, pokud se týče předeher, meziher a doher; provázeti zpěv při rekviem jest tedy dovoleno dle zásady: „Silent organa, cum silet cantus“ = Nehraje se, když se nezpívá;

3.) při pašijích;

4.) při úkonech liturgických jako průvod zpěvu kněžského. Při úkonech neliturgických, jako při zpívaných litaních o odpolední pobožnosti, lze kněze provázeti;

5.) při malých hodinkách církevních (primě, tercii, sextě, noně), když se pouze recitují. Jestliže by však se někdy při nich ze starodávného zvyku hrávalo, lze zvyk podržeti; tak lze na př. hráti při recitované tercii, jež předchází pontifikální mši sv., a při níž obléká pontifikant posvátná roucha.

6. Zakázána jest každá hra světská a rozpustilá, která nesrovnává se s kostelem jako domem Božím.

b) Hra na varhany jest dovolena:

1. O nedělích a svátcích v roku církevním kromě I., II., IV. neděle adventní, I., II., III. neděle postní a kromě svátků v adventu a půstě, při nichž církev svatá nekoná bohoslužby slavné (Caerem. ep. I. kniha, 28. hlava);

2.) o III. neděli adventní, „Gaudete in Domino“ a IV. neděli postní „Laetare Jerusalem“ při mši sv. a liturgických ve-

sperách, ale ne při ostatních kanonických hodinkách (S. R. C. 2. dubna 1718);

3.) při mši sv. v adventě a postě, i když její formulář jest buď o svátku (de festo), o vigili (de vigilia), o dnu všedním (de feria), neb votiva, a jestliže se koná slavně (quae cum solemnitatem ab Ecclesia celebrantur. Caerem. ep. kniha I., hlava 28.), jako na př. v den sv. Matěje, sv. Tomáše Akvinského, sv. Řehoře Velikého, sv. Josefa, Zvěstování P. Marie, při votivě Rorate a j.;

4.) na zelený čtvrtek jen při veliké doxologii: „Et in terra pax“, ale ne již při „Kyrie“, a na bílou sobotu od „Et in terra pax“ počínajíc;

5.) při mši sv. „Rogationum“ o dnech prosebných (S. R. C. 3. srpna 1839);

6.) při mariánských votivách, jež slavně (solemniter) se obětují v sobotu (S. R. C. 3. srpna 1839);

7.) při mši sv., při níž přísluhující jáhen a podjáhen mají dalmatiku nebo tunicelu třeba i barvy fialové (S. R. C. 2. září 1741);

8.) jako průvod recitativu při mši sv. a hodinkách církevních, pokud není vůbec hra na varhany zakázána. (S. R. C. 22. července 1848. Magister choralis § 41). Jest totiž dovoleno nahrazovati některé zpěvy při liturgických úkonech hrou na varhany, při níž se text nezpíváný recituje. Tak lze na př. střídati zpěv s recitativem provázeným varhanami při žalmech, hymnech a chvalozpěvích v hodinkách kanonických. Ale jest dbáti toho, aby se vždy zpíval a nikoliv recitoval první a poslední verš žalmů, chvalozpěvů a hymnů, malá doxologie „Gloria Patri“ a kterýkoliv verš neb sloka, při níž celebrant kleká nebo sklání hlavu, na př. „Te ergo quaesumus“ v Te Deum;

9.) jako průvod zpívaného textu v Kredo. Ačkoliv jest dovoleno Kredo při zpívané mši sv. provázeti na varhany, zakázáno jest části jeho textu pouze recitovati (S. R. C. 22. března 1862);

10.) při příchodu apoštolského legáta, kardinála, arcibiskupa a biskupa do kostela a při jeho odchodu kromě dní, v nichž vůbec jest zakázáno hráti na varhany. Hra na varhany při jejich příchodu trvá tak dlouho, pokud nezačne liturgický úkon. Chvalitebný jest zvyk kromě hry na varhany zpívati antifonu „Sacerdos et Pontifex“ aneb responsorium „Ecce Sacerdos magnus“.

K. O základních rysech v dějinách chorálu.

Jako v dějinách každého umění, tak i v dějinách umění hudebního, zvláště v dějinách chorálu lze pozorovati jednotlivé

doby, dobu počátečního vývoje, dobu rozvoje a vrcholu, dobu úpadku, doby obnovy.

I. Dobu počátečního vývoje chorálu klademe s A. Kienlem do prvních šesti století křesťanských, exclusive až do času papeže sv. Řehoře Velikého († 604).

II. Doba rozvoje a vrcholu chorálu (od r. 600—1600) má tři období. Prvé období (600—1000) značí pro chorál Řehořův rozšíření po celém světě křesťanském; v druhém období shledáváme se s novými plody literatury chorální (1000—1300); a znamením období třetího (1300—1600 incl. Palestrina) jest zanedbávání chorálu a rozkvět polyfonie.

III. Doba úpadku chorálu trvala ve stol. XVII. a XVIII.

IV. Doba obnovy počíná stoletím nynějším, asi r. 1830.

Dějiny chorálu souvisejí v mnoha stoletích s vývojem zpěvu vícehlasého, o němž jest též v následujících § učiněna zmínka, aby dějiny chorálu neztratily na srozumitelnosti.

§ 39. Doba I.

(od Krista Pána až do Řehoře Velikého).

Nastíniti věrný a určitý obraz zpěvu původní liturgie apoštolské jest nemožno; nedostáváť se pramenů. Písmo sv. mluví sice o zpěvu, avšak jen potud, pokud lid zpívati vybízí. Tak čteme u sv. Pavla ke Kolossenským (3, 16.) „Slovo Kristovo přebývejž ve vás hojně, ve vši moudrosti, učíce a napomínající sami sebe žalmy, zpěvy a písničkami duchovními s milostí (t. j. se srdečnou pobožností) zpívající v srdcích svých Bohu“. Podobně vybízejí ke zpěvu prvokřesťany i církv. spisovatelé sv. Ignác, Klément Alexandrinský, konstituce apoštolské ze stol. III.; avšak ex professo o melodii, rytmu, vůbec o formě zpěvu nemluví nikdo ze spisovatelů souvěkých. Vždyť spisovatelé tehdejší měli jiné věci na starosti, než popisovati chudičský a prostinký zpěv křesťanů shromážděných v katakombách; a pak neměli ani terminů hudebních, jež vytvořily se teprve později. A není ani rukopisů z prvních dob křesťanských, poněvadž křesťané jedině tradicí učili se zpěvům liturgickým, a neznali ani znamének, jimiž by určitě vyznačili intervally melodie.

I to nutno uvážiti, že neustálá pronásledování prvních tří století stěžovala souměrný a postupný vývoj liturgie vůbec a zpěvu církevního zvláště, a že křesťanům teprve ediktem milánským vydaným r. 313. dovoleno bylo veřejně slaviti bohoslužbu.

Přece však lze si představit, ne-li pro nedostatek souvěkých pramenů obraz určitý, tož aspoň rysy základní tohoto obrazu zpěvu prvokřesťanského a zodpověděti nejdůležitější otázky z oboru toho.

A odkud čerpati budeme odpovědi na hlavní otázky týkající se zpěvu liturgie apoštolské? Z rukopisů století X., XI., a to na základě kritického jejich rozboru a hudební analýse, a z theoretických knih středověkých.

1.) Nejprvnější otázka, která tane na mysli všem, kteří zajímají se o historii zpěvu křesťanského, zní: jakého původu jest zpěv křesťanský, odkud se vzal chorál, je dítkem křesťanským, či existoval již v dobách předkřesťanských?

Odpověď na tyto otázky předchází zodpovězení otázky jiné, a to: jakého původu byli první křesťané? Odpovíme-li totiž otázku tuto, nebude nesnadno říci, odkud přišel chorál.

První křesťané byli původně židy nebo pohany. Židé znali ze synagog zpívati žalmy starozákonní a není možno, aby přestupující ke křesťanství byli zcela toho umění rázem zapomněli. A z pohanů zvláště Řekové vypěstili si svůj, od orientalců lišící se systém hudební, který již ve století šestém před Kristem dosáhl svého klassicismu. Tehdy, jak dí Dr. Hostinský v hudebních rozpravách čís. 4., strana 110., rozdělila se lyrická hudba řecká ve dva proudy, chorický totiž, v němž dosáhl výše umělecké sborový zpěv jednohlasý a jenž pěstoval se v jižní Itálii a Sicilii, — a melický, pěstěný na řeckých ostrovech maloasijských, v němž hlavní roli měl zpěv solový. V dobách pak pozdějších, éře Kristově bližších, pozbývalo Řecko více a více své samostatnosti, a všechna umění, tedy i oba hlavní proudy hudby řecké přestěhovaly se do nových Athén, do Říma. Římané přisvojili si záhy hudební umění řecké, a nelze popřít, že ke křesťanství přestupující Řekové a Římané vnesli do zpěvu křesťanského tradice antické, které vedle živlů orientalských nabyly platnosti.

K otázce prvé: „Jakého původu jest zpěv prvokřesťanů“ lze tedy odpověděti slovy znamenitého historika, čecha Dr. V. Ambrose, (professora hudby na konservatoři pražské, a od r. 1872. učitele korunního prince Rudolfa a profesora konservatoře vídeňské) následovně: „Hned v počátcích dob křesťanských vidíme, jak elementy z Palestiny a Hellady jako dva proudy se spojují. Z hebrejské hudby vzala hudba křesťanská nádech posvátnosti, z hudebního pak umění Řeků vnější formu a ušlechtilost“.¹⁾ A na základech těchto vytvořilo křesťanství v desíti stoletích zcela samostatně, dle své individuality zpěv pozoruhodné jednoty, plný života, jednoduchý a vznešený zároveň.

2. K otázce: „při jakých příležitostech zpívali prvokřesťané“, odpovídám: při nejsv. Oběti, při kanonických hodin-

¹⁾ Geschichte der Musik I., 407.

kách, ke kterým scházeli se za dne i noci, a při hodech lásky (agapai), při nichž chudí církve dostávali společně potřebných pokrmů.

3. A jaké zpěvy zpívali první křesťané? V první řadě perly starozákonní poesie lyrické, žalmy, a tak zv. vítězný zpěv Mojžíšův: „*Cantemus Domino . . .*“, Zachariášův: „*Benedictus Dominus Deus Israel . . .*“; kromě starozákonních zpěvů rozléhal se katakombami zpěv novozákonních evangelií, zpěv celebrantův při nejsvětější Oběti, a tak zvané *odai pneumatikai*, duchovní písničky, o nichž též svatý Pavel činí zmínku, a jež nebyly nic jiného než improvisace na základě okamžitého jednotlivcova nadšení a individuálního nadání básnického. Byly tehdy tím, čím nám jsou písně národní, a na jejich základě pracovány byly později hymny metrické, písně to umělé.

4. Kdo zpíval v prvních dobách křesťanských?

a) Celebrant od oltáře, *diaconus* a *lector*, později též *subdiaconus* buď též od oltáře aneb z *ambony* (kazatelny).

Zpěv služebníků oltáře nazýval se *accentus* (*cantus ad populum*, zpěv k lidu).

b) Kromě celebranta a kleru posluhujícího u oltáře zpívali *psalmistae* čili *cantores*, zvláštní to sbor zpěváků cvičených, kteří umístění byli blíže oltáře v choru. Proto nazývali se též souborně *chorem*.

c) S tímto chorem zpíval někdy i lid, a to na východě častěji a více než na západě. Způsob, jakým lid účastnil se bohoslužebného zpěvu, byl trojí:

α) *responsorický*; lid odpovídal na zpěvy celebrantovy a choru;

β) *in directum*; lid zpíval žalm od začátku až do konce bez jakéhokoliv opakování a vkládání textu cizího;

γ) *antifonický*; po jednotlivých verších žalmu nebo chvalozpěvu, které přednášel chor, vkládal lid zvláštní úryvek, zvaný *antifona* (*protihlas*). Tento způsob povstal v Antiochii za biskupa Ignáce umučeného Trajanem¹⁾; v Miláně zaveden byl r. 387. sv. Ambrožem a za papeže Celestina (422 až 432) přešel do liturgie římské. Zpěv lidu a sboru cvičených zpěváků nazýván byl *concentus* (zpěv sborový).

5. V jaké řeči byly zpěvy liturgické? V dobách prvotních užívalo se vedle latiny též syrštiny a řečtiny; latina teprve ve věcích pozdějších nabyla nad řečtinou a syrštinou převahy. Známo jest, že i ve středověku, a to nejen v Římě, ale i v Gallii a Anglii zpívaly se některé části v jazyku řeckém.

¹⁾ Ambros, *Geschichte der Musik* II., str. 4.

a latinském, a stopy řečtiny dosud máme v Improperiích na velký pátek a v Kyrie eleison při mši sv.

6. Hudbou nástrojnou zpěv provázen nebyl nikdy v prvních dobách církve katolické. První křesťané sice znali hydraulické (vodní) varhany, jichž Řekové užívali¹⁾, ale že by je byli zavedli v katakombách, není známo.

Spíše se zdá, že v pozdějších stoletích stavěli varhany pneumatické vynalezené papežem sv. Vitalianem (657—672)²⁾, ale ne proto, aby provázeli zpěv dle našeho způsobu harmonizovanými akordy, nýbrž aby udali jimi výši intonace a nejvýše, aby provázeli zpěv v oktávách (unisono), anebo později ve kvintách.

Jestliže tedy neměli do IV. stol. průvodu varhan, tím méně mohli užívatí průvodu nástrojů jiných.

Tolik lze říci asi o zpěvích společné liturgie apoštolské. Jestliže zpěvy v dobách prvotních zachovávaly jakous takous jednotu, šířením církve do všech končin země jednotu tuto znenáhla ztrácely, a od IV. století jeví se již dosti značné rozdíly ve zpěvích liturgie římské, upravené jedním papežem té doby, gallikanské, liturgie byzantské, sestavené sv. Basilem, alexandrinské sv. Markem, a milánské, jejímž původcem jest sv. Ambrož. K těmto liturgiím ve století VII. přistoupila ve Španělských liturgie mosarabická, upravená sv. Isidorem Sevillským a Eugeniem Toledským, jejíž zpěv ovšem od zpěvu jmenovaných liturgií se lišil.

Ač rozdíly ve zpěvu jsou dosti patrné, přece ve všech liturgiích lze pozorovati též základ, tytéž základní formy. Rozdíly jsou jen v jednotlivostech. Pro chorál římský má význam jediné liturgie milánská a proto jen o ní budiž učiněna zmínka.

Důležitost její vyplývá ze slov Amb. Kienle: „Milánská církev měla své liturgické zvláštnosti a její zpěv pod jménem sv. Ambrože rozšířil se nejen po celé Itálii, ale i v samém Římě; pozdější zpěv gregoriánský není ničím jiným než výsledkem dle určitých pravidel opraveného zpěvu Ambrožova“. Důležitým je tedy zpěv Ambrožův proto, poněvadž na jeho základě provedena byla oprava zpěvu sv. Řehořem Vel.

Jak již řečeno, zakladatelem liturgie milánské jest svatý Ambrož (narozený 340., biskup milánský od r. 374. až do své smrti r. 397.).

O zpěv liturgický má zásluhy tyto:

1.) Místo prostinkých, v próse složených „odai pneumatikai“ zavedl na východě užívané hymny. Tyto přinesl z východu na západ vlastně již sv. Hilarius Piktavský († 369.) a také

¹⁾ Thalhofer, liturgie I, 399.

²⁾ Geschichte der Musik r. 1891. Díl II., str. 72., pozn. 3.

sám některé skládal („Beata nobis gaudia“), avšak lepé formy a rozšíření dostalo se jim teprve sv. Ambrožem. Sv. Augustin (Conf. lib. 9, cap. 7) píše: „Arianský dvůr v Miláně dal sv. Ambrože s jeho věrnými r. 385. zavřít ve svatém týdnu do basiliky, poněvadž ji nechtěl vydati arianům. A sv. Ambrož učil ve vězení své věrné zpívati hymny, jež sám složil a jež brzy došly obluby jak u vrstevníků, tak i u pozdějších, takže bylo zvykem nazývati ambrosianskými hymny všechny, jež podobny byly hymnům sv. Ambrože. Proto také je těžko z hymnů tak zv. ambrosianských nalézt hymny sv. Ambrožem skutečně složené.“ Hymny ambrosianské měly ráz metrický a poněvadž je zpívaly velké zástupy lidstva, měla každá slabika jedinou notu a žádných neum, jež těžko by se byly zpívaly stejnoměrně od zástupů shromážděných třeba pod širým nebem.

2. Mimo hymny obohatil liturgii zpěvem antifonickým, o němž již byla zmínka učiněna.

Že by sv. Ambrož byl vynalezl čtyry toniny authentické a že by v nich vědomě skládal zpěvy, nelze považovati za historickou pravdu. Pravdivosti této domněnky by pouze nasvědčovaly antifony ambrosianského psalteria, v němž melodie nepřesahují kvinty; avšak jest zase uvážiti, že vynalezení tonin nemůže býti výmyslem jednotlivce, nýbrž výsledkem abstrakce již existujících zpěvů. A pak orientálci již mají ve svých zpěvích patrnou toninu authentickou i plagální a tvrdí, že původcem oné jest David, této Šalamoun. Komu tedy věřiti?

Jisto jest jen, že ambrosianský zpěv ve stavbě melodií a v principu rytmu neliší se mnoho od pozdějšího gregorianského. Možno, že některé zpěvy kromě hymnů měly bohatší a delší jubilace. Tak uvádí Dr. Wagner v „Einführungen in die greg. Melodien“ dle rukopisu z XI. stol. ambrosianské Alleluja, jehož melisma má 190 a jiné 237 not. Ale rukopis teprve z XI. stol. není naprostou zárukou, že by ono Alleluja pocházelo skutečně z liturgie ambrosianské.¹⁾

Ve šlépějích Ambrožových v oboru hymnologie kráčeli na západě v V. a VI. století: Prudentius († 413), Sedulius († 430), Paulinus Nolanus, sv. Řehoř Vel.

Ač zpěv liturgie milánské rozšířil se po celé Italii i Gallii a zatlačil zpěvy ostatních liturgií, přece nestal se majetkem všeho křesťanstva a neobdržel jako jediný a pravý svého stvrzení z Říma.

O právoplatnou formu církevního zpěvu postaral se veliký papež Řehoř a jím počíná doba rozkvětu a vrcholu církevního zpěvu, doba druhá.

¹⁾ G. Amelli vydal jako ukázky ambrožských melodií: „Directorium chori in ambrosiana missa cantanda“ a z ambrosianského antifonáře část adventní.

§ 40. Doba II. (600—1600).

a) Období 1. (od r. 600—1000).

Sv. Řehoř nar. 540. stal se ve 30. roku věku svého římským praetorem, ale po smrti svého otce Gordiana zanechal skvělé dráhy, založil ze zděděných statků v Sicilii šest klášterů a sedmý ve svém římském paláci na monte Coelio, do něhož zavedl mnichy benediktinské, stal se jejich členem a později představeným. Papežem Pelagiem II. poslán byl jako apokrisiar k císařskému dvoru do Cařihradu. Po smrti Pelagiově zvolen r. 590. papežem a zemřel r. 604.

Kromě řízení celé církve věnoval největší péči liturgii vůbec a liturgickému zpěvu zvláště. Práce jeho šla dvojím směrem, theoretickým a praktickým. Po stránce theoretické získal si tím zásluh nemalých, že upravil liturgické knihy: „Sacramentarium“, základ nynějšího missálu, a „Antiphonarium“, základ nynějšího graduálu. O tomto antifonáři dí životopisec Řehořův Joannes Diaconus z XI. století takto: „Gregorius antiphonarium regulariter centonisavit, id est: ex variis libris compilavit, s. decessorum suorum Damasi, Coelestini, Leonis et Gelasii vestigia premens“. (Řehoř sestavil antifonář na základě různých knih kráčeje ve šlépějích svých předchůdců Damasa, Celestina, Lva a Gelasia). Dle tohoto svědectví měl již hotové melodie sv. Řehoř před sebou, z těchto vhodné vybral, jejich myšlenky hudební přístřil a prohloubil, mnohé zpěvy sám složil, jiné, které byly pouze řečí rytmickou, převedl na půdu hudební, a vše tak uměle dovedl zaokrouhliti a spojití v jeden celek, že se zdá, jako by dílo to bylo samostatným dílem jednotlivcovým. V antifonáři byly nejen melodie antifon, ale též částek mešních, a byly psány starým písmem neumovým, jež ovšem intervally melodie nedovedlo přesně určití.

Dle slov Jana Jáhna byl antifonář připevněn zlatým řetězem k oltáři basiliky svatopeterské a měl býti nedotknutelnou normou liturgického zpěvu pro všechny věky. Než bohužel ztratil se, jakož i jeho nejprvnější opisy, a to přičiněním reformátorů, jimž práce Řehořova byla nepohodlným důkazem hudební kultury církve katolické. Tento nedostatek původního rukopisu a kopií, jakož i to, že teprve v X. stol. Ekkehard píše o Řehoři Vel. jako reformátorovi církevního zpěvu, a že teprve bl. Vilém, opat kláštera hiršavského († 1091) ve stol. XI. poprvé užívá pro cír. zpěv slova cantus „gregorianus“, a dále i to, že jeho životopisec z XI. stol. Joannes Diaconus usvědčen byl z některých falešných udání, — to vše způsobilo, že někteří historikové veškerou zásluhu Řehořovu o církevní zpěv vůbec popřeli. Jim

v čele stojí ředitel bruselské konservatoře Fr. Gevaert,¹⁾ který mimo svrchu uvedené dí, že sv. Řehoř ani v jednom ze svých theologických spisů, ani v 800 dopisech, jež se zachovaly, nezmiňuje se o své činnosti hudební. O Řehořovi jako hudebníku neví prý ani jeho vrstevník a znamenitý hudební spisovatel sv. Isidor Sevillský († 636), ani Beda Venerabilis († 735), který žil jen o století později, ani hudební theoretik Pavel jáhen z dob Karla Vel. A má-li jméno Řehořovo již býti v nějakém spojení s úpravou církevního zpěvu, tu to byl buď Řehoř II. († 731) aneb Řehoř III. († 741), ale nikdy prý Řehoř I.

Důvody Gevaertovy vyvrací benediktin D. H. Morin, jehož hlavním protidůvodem kromě mnoha důkazů tradičních jest svědectví „školy římské“, kteráž neustále, a což nejdůležitější, již v nejstarších dobách uznává Řehoře za svého zakladatele a dotatora.

Srovnávající důvody obou, pravíme závěrem toto: Jest pravda, že všechny melodie gregoriánské nepocházejí od sv. Řehoře, tak jako všechny melodie ambrosiánské nepocházejí od sv. Ambrože; jest možno, že měl sv. Řehoř spolupracovníky, jest jisto, že některé melodie povstaly teprve po smrti Řehořově, a některé zase, které skutečně byly plodem jeho práce, doznaly za dob Karla Vel. nevkusných změn vlivem liturgie gallikánské,²⁾ ale popírati význam Řehořův vůbec a naprosto, bylo by více než historickou nespravedlností.

Po stránce praktické získal si Řehoř tím zásluh, že znova zorganizoval pěveckou školu, jež za papeže Silvestra a Hilaria slula „schola lectorum“. Jím obdržela jméno „schola Romana“, byla bohatě statky nadána a dostala zcela nový řád. Představený slul primicerius a členům jejím dostávalo se vysokých hodností; někteří z nich dosedli na trůn kněžete apoštolského. Také se činí zmínka o tom, že sv. Řehoř nechtěl vysvětití kohosi na kněze, poněvadž neukázal dostatečných znalostí ve zpěvu.

Sv. Řehoř sám, ač nemocen, zasvěcoval členy školy v ducha melodií chorálních, a až do XI. stol. ukazovala se ve Vatikáně hůlka, kterou naznačoval neумы melodií a již někdy užil jako metly.

Zřízení školy pěvecké bylo nutností; knihy nové sice byly napsány, ale bylo třeba, aby zde byl někdo, kdo by zachovával neporušenou a neustálou tradici zpěvů, jejichž intervally dosavadním písmem nebyly určitě ustáleny. A tuto tradici zachovávat bylo právě úkolem „školy římské“.

¹⁾ Der Ursprung des röm. Kirchengesanges. Deutsch von Dr. H. Rieman.

²⁾ Duchesne Orig. str. 98.

Z ní skutečně vycházeli šířitelé zpěvu křesťanského do všech zemí.

Sám sv. Řehoř posílá r. 596. opata sv. Augustina se 40 mnichy do Anglie, kteří tam položili takový základ ke zpěvu církevnímu, že v Anglii z kořene chorálu vyrostl peň vícehlasu, a že nyní v Anglii s probouzejícím se duchem katolickým stojí archaeologické studium zpěvu na výsluní.

R. 758. posílá papež Pavel na prosbu Karla Vel. do Francie římské antifonale, responsoriale a sekundiceria římské školy Simeona (Kienle, 121.).

Roku 790. posílá papež Hadrian na sever znamenité pěvce Romana a Petra. Romanus na cestě onemocněl a zůstal v klášteře svatohavelském, Petr však došel až do Met; jako Romanus ve sv. Havlu, tak Petr v Metách založil slavnou školu pěveckou. Zvláště škola svatohavelská byla po staletí tím krajům západním, čím škola římská celému křesťanskému světu, a vynikla pěstěním sekvencí, tropů a šířením znalosti chorálu po západní Evropě.

Jestliže kolem IX. století rozšiřoval se zpěv řehořský po všech zemích západních a zapustil kořeny i v dálné Anglii, zajisté neméně důležitou jest otázka, jak tomu bylo tehdy u nás, v zemích slovanských? Známo jest, že v IX. stol. přinesli k nám z východu sítě víry sv. Cyrill a Methoděj. Také známo, že užívali liturgie v jazyku staroslovanském a že proto byli od Němců přinuceni dvakráté jíti do Říma se zodpovídat. Papež Jan VIII. († 882) stvrdil jejich slovanskou liturgii, uznal jazyk slovanský s glagolicou za právoplatný při bohoslužbě a rovný s liturgickými jazyky latinským, řeckým a syrochaldejským, ale pod tou podmínkou, přečtou-li napřed evangelium latinsky a pak teprve slovansky. Z toho můžeme souditi, že ritus jejich nebyl tedy čistě slovanský, ale slovansko-latinský. Někteří mají za to, že liturgie slovanských věrozvěstů byla slovansko-řecká, poněvadž ji přinesli z východu, a poněvadž vliv řečtiny jeví se při nejstarších slovanských písních národních („Hospodine . . . Krleš“). Ale k tomu nutno připomenouti, že řečtiny užívalo se tehdy i v liturgii římské, a že tedy vliv řecký mohl k nám přejíti z Říma s liturgií řehořskou. Ať již původní slovanská liturgie našich věrozvěstů byla smísená s liturgií východní řeckou nebo se západní latinskou, zachovala se jen dvě stě let a byla zvolna nahražována liturgií římskou, takže již v XI. století se ojediněle pěstila jen v klášteře sázavském. Ba i tam za Břetislava II. nesvárem mnichů zanikla r. 1096. Karel IV. chtěje sblížit církve východní s církví římskou, vymohl pro Emausy opět liturgii slovanskou, která však na dobro zanikla r. 1635.

Z těchto dějepisných dat lze poznati, že v X. a XI. století liturgie římská se zpěvem gregoriánským v krajinách slovanských nabyla půdy, což ani jinak díti se nemohlo, měly-li kraje slovanské zůstatí ve spojení se Stolicí římskou. A že zpěv gregoriánský se u nás šířil jako v krajinách jiných, litovati nemusíme; vždyť stal se základem naší slávy zpěvné, dal zvláštní ráz písním nejen náboženským, ale i světským národů slovanských. Něhypnost, posvátnost a důstojnost z chorálu římského přešla do chorálu slovanského, zvláště do chorálu českého. Odkud že vzal zpěv slovanský svoji diatoniku, odkud že má všude elegickou malou tercii místo moderní velké, odkud to, že vytryskuje z těch písní našich tolik krásných hudebních myšlenek, i když píseň jest sebe kratší? To vše z chorálu římského. Právě, že národové slovanští s vírou křesťanskou přijali také pravý křesťanský zpěv, že s vírou zakořenila se v srdcích jejich hluboká něha a ráz zpěvu křesťanského, proto ten duch jeho pronikl je celé, pronikl i jejich světské písně, jimž národové ostatní se obdivují.

Srovnati stačí jen některou melodii našich staroslavých rorátů hradeckých s latinskými částkami chorálu římského, na příklad s mariánským Kyrie, a lze nabýti přesvědčení, že naprosto se shoduje nejen myšlenka s myšlenkou, ale nota s notou. Melodie písně Svatováclavské jest upravena dle melodie Notkerovy sekvence „Media vita in morte“.

Ve století X. a XI. rozšířil se tedy chorál po všech zemích křesťanských, dosáhl svého rozvoje a zatlačil zpěvy liturgie galikánské, ambrosiánské, ve Španělsku do té doby kvetoucí liturgie mosarabické, — v celek shrnuto: zpěv gregoriánský sv. Řehořem upravený, stál ve stol. X. a XI. na výsluní slávy, na vrcholu.

b) Období 2. (1100—1300.)

V dalších stoletích, XII. a XIII. zůstal sice poklad melodií Řehořových neporušen, ale vedle starých melodií skládaly se nové. Každý klášter chtěl míti pro svého patrona neb zvláště uctívaného světce vlastní, bohatými zpěvy vyzdobené officium. Proto skládalo se mnoho antifon, responsorií, hymnů, sekvencí, ale málo mší. Skladby byly dobré, ale umělecké výše, lehkosti a původnosti melodií starých nedosáhly. Nejlepším asi plodem této doby jest officium na Boží Tělo, jež biskup lutišský zavedl r. 1246. ve své diecesi.

A čím větší byla činnost skladatelská, tím více byly patrný nedostatky dosavadního notopisu a tím usilovnější byly

snahy mnohých mužů nedostatkům těmto odpomoci notopisy novými. (viz § 8., 9. a 10.)

Konečný krok v tomto směru učinil Guido z Arezzu, mnich kláštera v Pompose u Ravenny (asi r. 1040). Upravil systém tonový (§ 7, 5.), ustálil systém čtyřlinkový (§ 8, d), zavedl novou metodu při vyučování zpěvu, jež užívala někdy k výcviku ve zpěvu intervallů i prostředků pedantských (Quidonova ruka!), jež však dala základ k racionelní metodě nynější.

Řehořův antifonář, psaný neumami starými, převedl Guido do svého systému čtyřlinkového; že až na malé úryvky z Guidonova přepisu se nic nezachovalo, jest jen litovati, poněvadž Guido svou dobou byl dosti blízko době Řehořově a mohl znáti neporušenou tradici původních zpěvů řehořských.

Nejznamenitějším spisem jeho jest „Micrologus Guidonis de disciplina artis musicae“ vydaný Hermesdorfem 1876 v Treviru. Guido byl snad jediný na světě tak šťasten, že připsalo se na jeho jméno vše, co dlouho před ním a po něm v oboru hudby se vykonalo.

Kromě Guidona psalo v tomto období i mnoho jiných mužů různá díla theoretická o zpěvu; než neměla vlivu na další vývoj zpěvu a proto o nich se nezmiňujeme.

c) Období 3. (1300—1600.)

V třetím období druhé doby ochabuje již bývalý zájem pro chorál. Příčiny toho byly mnohé, z nichž jsou nejdůležitější:

1.) Pěstění humanismu, jež vedle záliby ke studiu starých klassiků roznítilo zálibu k pohanství a zřejmou nenávist ke katolicismu vůbec a k bohoslužebným obřadům zvláště, a dalo vznik ke množství předsudků proti chorálu, kteréž působily tím zhoubněji, čím méně rozumělo se jeho přednesu.

2.) Reformace století XIV. a XV., ať již ve Francii, Německu, Anglii, ať u nás, která pohrdnuvši liturgickými úkony odhodila i starobylý chorál; aby lid něčím pro své záměry a snahy uchvátila, místo chorálu násilím uváděla v život zpěv v řeči mateřské, který prohlašovala za svůj vynález, ačkoliv si jej vypůjčila od církve katolické.

3.) Citelnou pak ránu zasadil chorálu zpěv vícehlasý. Počátky zpěvu vícehlasého sahají již před století X.; vždyť „organum“, o němž Hucbald († 930) mluví jako o věci zcela známé, byl právě dvojhlasý a také někdy vícehlasý způsob zpěvu, v němž cantus firmus (hlavní melodie) byl progresivně provázen hlasem vedlejším, s počátku v oktávách (hlas mužský s chlapeckým), a později v kvintách.

Guido Aretinský nahradil ostrý průvod kvintový jemnějším kvartovým. Provázel-li poboční hlas hlavní melodii neustále paralelně v témž intervallu, ať v dolejší kvintě, ať v hořejší kvartě, ať v oktávách, říkalo se o něm, že kráčí „in motu recto“. Než později, již za Guidona komponoval se provázející hlas poněkud volněji, a to tak, že s kantem firmem začal unisono, v dalším svém vedení pak prošel sekundu, tercii, ve kvartě kráčel s hlasem hlavním, až na konci věty vrátil se v unisono. Z tohoto způsobu „organum“, v němž kráčel vedlejší hlas „in motu obliquo“, vyvinul se discantus. V diskantu též začal provázející čili diskantující hlas s tenorem (cantus firmus) jednohlasně, avšak v dalším vedení stoupl-li tenor, klesl hlas diskantující a naopak. Nota postavena byla proti notě (punctum contra punctum). A ve XII. století nespokojil se hlas diskantující postaviti proti jednomu tonu tenoru jen jediný ton, jak tomu bývalo, ale tony dva a více. A toto současné zpívání stejného počtu tonů vedlo nutně k upravení mensury, určitého to a vzájemného odměřování délky a krátkosti tonů. Určování délky tonu bylo pouze relativní, nikoliv absolutní jako v moderním taktu. Taktem se tehdy rozuměla doba časová, které bylo třeba ku pravidelnému zdvihu a klesu ruky.

Jestliže tedy na jednu notu tenoru zpívalo se více not v diskantu, a jestliže se mohla dle vyvinuté mensury délka těchto not zcela dobře odměřiti, z toho jest patrno, že discantus byl již posledním krokem ke kontrapunktu; ve svých zákonech, které zdokonalil doktor sorbony Joannes de Muris (kolem 1330), vlastně již byl sám uměním kontrapunktickým. Aby z kontrapunktické diafonie (dvojhlasu) stala se polyfonie, bylo jen třeba k tenoru (k chorální melodii) a k diskantu (chlapeckému hlasu), který také měl své samostatné vedení hlasové, přidati základ celé skladby, bassis čili bass, a alt (vocem altam), který byl s počátku o oktávu vyšší než bass. Vox alta == alt má zde dvojí význam: 1.) hlas vysoký proti bassu, a 2.) hlas hluboký proti vysokému diskantu.

Perioda pak umělého kontrapunktu (contrapunctus artificiosus) začíná ve století XV. Přesným zachováváním jeho pravidel proslavila se škola nizozemská ve skladbách svého zakladatele, nizozemce Vilhelma Dūfaye a jeho nástupců, Ockenheima, Josquina de Près, Willaerta, Orlanda Lassa (1532—1594) a j. Než pozdější zástupcové školy nizozemské v technice kontrapunktu šli až do krajnosti, kontrapunkt již nebyl jim prostředkem k vyjádření myšlenek hudebních, ale posledním cílem, jemuž obětovali vše i text. Tak skládány kánonové hádanky, v nichž dobu nastupování jednotlivých hlasů luštili teprve

zpěváci. Také složena mše, při níž místo klíčů byla znamení otázky. K těmto kuriozitám patří i hudební kus, jehož první hlas zpíval „Ave regina“, druhý „Regina coeli“, třetí „Alma mater“ a čtvrtý „Inviolata“... Jak při kontrapunktickém složení jednotlivých hlasů těmto textům bylo rozuměti, představí si každý laik v umění hudebním. Takto vyvinuvší se vícehlas zasadil citelnou ránu chorálu proto, že dle něho mensurou odměřovány byly i melodie chorální, čímž jejich volný rytmus byl porušen a celá jejich struktura znešvařena. Mimo to sluchu lahodící vícehlas znenáhla zatlačoval asketický chorál, jehož přednes zničením volného, řečnického rytmu byl již tehdy v počátcích úpadku.

Když míra necírkevností ve zpěvu figurovaném stoupala a chorál stával se popelkou čím dále tím více, pokládal papež Pius IV. (1559—1565) a koncil Tridentský (1545—1563) za povinnost zpěv kostelní uvést v lepší koleje. Jak dí Ludvík Gressolius v mystagogu, nazýval Pius IV. mensurovaný zpěv „murmurationes delicatae (delikátní mumlanice) et frequentamenta inania vocabulorum, e quibus fructus ad pietatem nullus colligeretur“ (z nichž neplyne žádného ovoce pro zbožnost). A poněvadž zpěv mensurální skutečně nebyl nic jiného než „murmurationes“, chtěl papež a s ním někteří otcové v Tridentu shromáždění dne 11. září 1561. před sezením XXII., aby zpěv ten úplně byl z chrámů vyloučen a ponechán pouze gregoriánský chorál (ut cantus musicus ab ecclesiis omnino tolleretur, nec nisi Gregorianus canendi modus in ipsis retineretur).

O tomto úmyslu dověděl se císař Ferdinand I. dopisem Palaviciniho. Píšeť Palavicini: „Ubi interdicebatur mollior harmonia“ (kde zakazoval se zpěv měkčí) a připojuje sám k císaři prosbu: „ne cantus, quem figuratum appellant, excluderetur, cum saepe sensum pietatis excitet“ (aby nebyl vylučován zpěv, jenž zove se figurovaný, jenž často vzbuzuje zbožnost). A proto, jak vypravuje Grancolas ve svém komentáři histor. in brev. rom.: „Ferdinand Imperator intercessit, ne Patres Tridentini musicam ex templis exturbarent“. Česky: Císař Ferdinand přimlouval se, aby otcové tridentští zpěvu figurovaného z chrámu nevykloučovali. Na základě této intervence císařovy uradili se otcové, vidouce, že by odstraněním zpěvu figurovaného otevřel se přístup četným zmatkům, zpěv figurovaný v kostelích ponechat, ale příslušnými opravami uvést jej na cestu zbožnosti a důstojnosti.¹⁾

¹⁾ Cum autem recte adimadvertissent, per hujus novitatem innumeris quaerelis et perturbationibus aditum apertum iri, hoc denique captum fuisse, non ut musici cantus in ecclesiis prohiberentur, sed ut certis propositis regulis ad pietatis et gravitatis normam reformarentur. — Gerbert II., p. 334 seq.

Výsledkem pak této úrady otcův byla následující ustanovení.

1) V sezení XXII. c. I. dne 17. září 1562. (de observandis et evitandis in celebratione Missae) se nařizuje zcela povšechně: „Ab ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur . . . arceant, ut domus Dei vere domus orationis esse videatur ac dici possit“. Česky: Nechť se vyloučí z chrámu hudba, jíž buď zpěvem nebo varhánami jest přimíšeno něco buď lehkovážného neb nečistého, aby dům Boží domem modlitby býti se zdál a mohl býti nazván.

2.) V sezení XXIII. c. 18. (dile reformatione) položen důraz na to, aby v biskupských seminářích chlapeckých učilo se zpěvu církevnímu, to jest chorálu řehořskému (cantus computi ecclesiastici . . . disciplinam discent), a to proto, že za starších dob chlapecké semináře nebyly nic jiného než školy pěvecké a chovancům bylo zpívati v kostelích, k nimž náleželi. Chtěl tedy koncil tridentský právem, aby vedle jiných předmětů učilo se též zpěvu církevnímu.

3.) V sezení XXIV. c. 12. dne 11. prosince 1563. nařizuje koncil tridentský sněmům provinciálním, aby předepsaly k užitku a zvykům té oné provincie přiměřená pravidla speciální, jež týkala by se důstojné oslavy bohoslužby a příhodného způsobu zpěvu a chování se na kůru. (Cetera, quae ad debitum in divinis officiis regimen spectant, deque congrua in his canendi seu modulandi ratione, de certa lege in choro conveniendi et permanendi . . . synodus provincialis pro cuiusque provinciae utilitate et moribus, certa cuique formulam praescribet.) Že však tímto ustanovením není koncilům provinciálním dáno právo snad měniti text liturgický a melodii (cantus firmus), nebo snad určovati, co se má zpívati a co ne, to patrně z rubrik a nařízení sv. kongregace obřadů.

4.) A dále čteme tamtéž: „Interea vero Episcopus non minus quam cum duobus canonicis, quorum unus ab Episcopo, alter a Capitulo eligatur, in iis quae expedire videbuntur, poterit providere“. Česky: Mezi tím však může biskup nejméně se dvěma kanovníky, z nichž si jednoho volí sám, druhého kapitula, starati se o případná nařízení.

5.) Kromě toho ustanoveno v témž sezení XXIV. c. 12., aby ti, kteří se scházejí do choru k recitování brevíře, chválili jméno Boží zpívající hymny a chvalozpěvy uctivě (reverenter), zřetelně (distincte), tolik jako srozumitelně, pomalu a pokorně (devote).

Po ukončení sněmu ustanovena 2. září 1564 komise kardinálů, jíž dána plná moc uvést v život ustanovení dekretů

tridentských nejprve v Římě (super executione et observantia s. Concilii Tridentini). Sv. Karel Borromejský a Vitellozo měli pečovatí o šetření nařízení, jež vyneslo Tridentinum o hudbě chrámové.¹⁾ Komise tato, k níž přibráni také členové papežského sboru zpěváckého, chtějí učiniti přítrž dosavadním nešvarům ustanovila:

- 1.) Do textu mší sv. a motlet nesmí se vkládati text cizí;
- 2.) vyloučeny jsou skladby, jejichž thema jest profánní píseň;
- 3.) textu při skladbách kontrapunktických ať jest vždy dobře rozuměti.

Kapelníku Animuccioví a hlavně Petru Aloisu Palestrinovi²⁾ bylo uloženo, aby složili skladbu, jež by odpovídala požadavkům komisi vysloveným. Dovedou-li uloženy úkol, budiž zpěv polyfonní ponechán, nedovedou-li, budiž z papežské kaple úplně vyloučen. Palestrina složil tři mše, z nichž známá pod jménem „Papae Marcelli“ došla schválení a obzvláštního obdivu samého papeže Pia IX., požadavkům všem učinila zadost a zachránila pro bohoslužbu zpěv figurovaný.

Jest známo, že Marcello Cervino, pozdější jen 21 dní panující papež Marcellus, byl příznivcem Palestrinovým, ale jest nejisto, zdali Palestrina zmíněnou mši skutečně Marcellovi dedikoval. Zdá se proti tomu mluvit Rodota v komentáři k Encyklice Benedikta XIV. „Annus qui“, str. 95., kde děje se zmínka, že ne Marcellovi, ale papeži Pavlu IV. (1555—1559) ji Palestrina věnoval. Než tato nejistota ceny mše nemění. Kromě jmenovaných mší složil P. ohromné množství skladeb všeho druhu, jichž nikdo nepředstihl a z nichž i Richard Wagner nestyděl se vypůjčiti si některé do své transcendentální hudby. („Stabat Mater“ ve „Valküre“). Ohromnou činnost P. možno posouditi z toho, že bylo zapotřebí 33 velkých svazků, aby byla jeho všechna díla vydána tiskem (redakcí dra Fr. Haberla u Breit-

¹⁾ Jos. Baini: Memorie storico—critiche della vitta e delle opere di Giov. Pierluigi da Palestrina, Romae 1828. Německy: Kandler, Vídeň 1834.

²⁾ Giovanni Pierluigi, dle svého rodiště nazvaný Palestrina (Praenestinus), narodil se, jak Dr. Haberl má za to, r. 1526. Umění hudebnímu učil se v Římě u Goudimela. R. 1544. stal se varhaníkem ve svém rodišti, r. 1551. ředitelem kůru sv.-Petrského v Římě. Na základě první své skladby (svazek čtyř- a pěti hlasých mší) přijat byl za člena papežského sboru zpěváckého. Poněvadž však mohli býti v tomto sboru jen osoby svobodné, byl Pierluigi propuštěn r. 1555. a obdržel 6 skudů měsíčně výslužného. Na to jest 6 let ředitelem kůru Lateránského, od r. 1561—1571 řídí kůr v kostele St. Maria Maggiore a r. 1571. vrací se po smrti Animucciově opět ke sv. Petru, kdež působí až do své smrti r. 1594. (2. února). Za činnost odměněn byl Bohem krásnou smrtí; připravuje se 3 dni na smrt skonal v náručí světce Filipa Nerejského.

kopfa a Härtla v Lipsku). Ovšem dokázal nejnověji Dr. Haberl na základě koupeného rukopisu, že 27 responsorií sv. týdne, mezi nimiž jsou i Palestrinova slavná „Improperia“, Palestrina vůbec nesložil a že původcem jejich jest ředitel kremonskeho kůru Marcantonio Ingegneri. Než ani tento důkaz neumenšuje slávy Palestrinovy a navždy pravdiva zůstanou o něm na jeho náhrobku vrytá slova: „J. P. Palestrina princeps musicae“ (kníže hudby).

Palestrina nepokládal, jako škola nizozemská, umění kontrapunktu za poslední cíl, nýbrž za prostředek, jímž hleděl text okrášlit. Jeho kontrapunkt jest obdivuhodný a přece nikde není na závadu srozumitelnosti textu; v jeho skladbách má srozumitelný text adekvátní postavení s myšlenkami hudebními. P. vytvořil nejkrásnější sloh diatonické polyfonie, jež byla vzorem skladatelům ostatním, z nichž jmenujeme jen některé: francouze Goudimela (1505—1572), učitele Palestrinova, angličana J. Dunstaba († 1458), španělského kněze Tomáše Ludvíka da Vittoria (1540—1608), jenž proslavil se nejvíce šestihl. mší „pro defunctis“; z vlachů pak zmínky čestné zasluhují: ředitel kůru svatopetrského Giovanni Animuccia (1500—1571), jenž sv. Filipem Nerejským nazývá se otcem „oratoria“, Ruggiero Giovannelli (1560—?), nástupce Palestrinův u sv. Petra, Giovanni Nanino (1540—1607) a jeho 4 žáci: Felice Anerio (1560—1630), Francesco Anerio (1567—1620), Paolo Agostini (1593—1629) ředitel kůru ve Vatikáně a veliký Řehoř Allegri (1590—1652) svým „Miserere“. K těmto čestně se řadí při dvoře krále Rudolfa II. v Praze žijící Jakub Handl (Gallus) narozený v Krajině r. 1550. a † v Praze 1591. Jeho skladby vydané v Norimberku, Praze a Frankfurtu mají ráz skladeb Palestrinových a pojistily mu jméno „český Palestrina“. Kromě něho zmínky zasluhují čeští kontrapunktisté: Jiří Kropáč, který vydal své mše v Benátkách r. 1548, Jan Simonides († 1587) rektor kůru v Horách Kutných, David Koeler ze Cvikova, který vydal žalmy v Lipsku r. 1554., Krištof Harant z Polžic (1560—1620), Jakub Srnec, který stal se roku 1558. rektorem vysokých škol pražských. — Tito všichni a jiní, jejichž skladby jsou dle slohu Palestrinova, tvoří školu římskou na rozdíl od školy nizozemské, jež jí předcházela, a školy benátské, v níž škola římská se přetvořila.

Než Palestrinovi náleží jméno knížete hudby nejen, že jako zakladatel kompoziční školy římské přivedl polyfonii na vrchol, ale hlavně proto, že jest reformatorem chorálu.

Papež Řehoř XIII. (1572—1585) dal totiž Palestrinovy roz-

kaz, aby na základě misálového textu roku 1570. opraveného vykonal opravu chorálních melodií, jež obsahuje *Graduale Romanum*. Jak patrně z Palestrinova dopisu na vévodu mantovského z r. 1578., podjal se P. tohoto úkolu a očistil chorál od barbarismů (*purgato da barbarismi*), t. j. zkrácením zjednodušil jeho rozsáhlé jubilate. Než bohužel smrt (r. 1594.) zabránila mu dílo dokonati a tak s jistotou můžeme tvrditi, že Palestrinou emendována byla jen první část *Graduale Romanum*, tak zvané *Proprium de Tempore*, které Apoštolská Stolica hned po smrti Palestrinově schválila, jak potvrzuje reskript ze dne 29. března 1594. nalezený drem Fr. Haberlem v knihovně vatikánské. Druhou část *Graduale Romanum*, totiž *Proprium a Commune Sanctorum*, čili *Sanctuarium*, opravil bezpochyby jeho syn Hyginus (Iginio).

Po smrti otcově prodal Hyginus své dědictví, t. j. celé *Graduale Romanum*, medicejské tiskárně za 2105 skudů (dle našich poměrů asi 30.000 zl.) předstíraje, že slavný jeho otec opravil ne část ale celé *Graduale*. Zástupci medicejské tiskárny, jehož jméno bylo G. Raimondi a jeho advokátovi, jenž slul Leon. Parasoli, zdála se kupní cena graduálu přemrštěnou a proto s Hyginiem se o ni počali souditi; mimo jiné důvody pro zmaření neb aspoň snížení kupní ceny udávali i ten že dílo je plno chyb¹⁾ a je nelze proto tisknouti. Tyto chyby byly však obsaženy jen v „*Sanctuarium*“, v jehož emendaci Palestrinovi zabránila smrt, a netýkaly se melodií, jako spíše textu a formální úpravy, již jest nezbytně nutno k tisku kteréhokoli rukopisu.

Mimo to ani *Summarium* neužívá neustále týchž přívlastků mluvíc o velikosti chyb; jednou vytýká „*vitium magnum*“ = chybu velkou, podruhé „*vitium modicum*“ = chybu nepatrnou. Advokát Hyginiův Pietro Cino vždy proti této výtce protestoval dokládaje, že nemůže prodané dílo býti plno chyb, poněvadž po smrti Palestrinově bylo Apoštolskou Stolicí schváleno.

Než Hyginus nejednal při prodeji rukopisu zcela správně předstíraje, jakoby jeho otec celý graduál byl opravil, a proto zrušila S. R. C. dekretem ze dne 2. července 1599 smlouvu uzavřenou mezi zástupcem tiskárny Raimondim a dědicem Pa-

¹⁾ Baini Giuseppe (1775—1844) v díle: *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Řím 1828, uvádí jako důkaz pro existenci chyb v Gr. R. vynesení S. R. C., jež našel v díle „*Zachiae protomedici romani: Quaestionum legalium lib. II.* Dotyčné místo ve vynesení zní: „*esse refertum erroribus et varietatibus*“. Česky: jest plno chyb a rozdílů.

lestrinovým, Hyginiem. Tím Raimondi dosáhl svého cíle, byl zbaven zaplatiti na tehdejší poměry ohromné množství peněz a rukopis mohl vrátiti. Také Cino, advokát Hyginiův byl roku 1602. vyzván, aby zpět přijal rukopis a přijetí potvrdil kvitancí. Ale Cino ho nepřijal a proto byl dán rukopis jako všechny věci, o nichž spor nebyl dokončen, na rozkaz auditora S. R. C. ad montem Pietatis.¹⁾ Po tomto rozhodnutí S. R. C. odstěhoval se Hyginus do Preneste, rodiště svého otce; po smrti své choti r. 1600. stal se knězem a jako kanovník zemřel r. 1610.

Po smrti Hyginiově pokračoval Raimondi v právním procesu o rukopis „Graduale Romanum“. Muž, kterému měl dle smlouvy vyplatiti 2105 skudův, byl mrtev a proto směle obnovil spor; obrátil se přímo na papeže Pavla V. a vymohl na něm, že praefekt S. R. C., kardinál del Monte, uložil dvěma členům šestičlenné komise pro reformu chorálu, totiž Felixu Aneriovi a Františku Surianovi, opravit vytykané chyby v sanktuariu a v celém graduálu upravit text, aby souhlasil s textem misálovým znova emendovaným r. 1604 na rozkaz papeže Klementa VIII. Mimo to obdržel papežským brevem z r. 1608. „privilegium imprimendi librorum cantus firmi“, právo k tisku rukopisu. Roku 1614. vyšel díl I. a následujícího roku 1615. dotištěn díl II.

Poněvadž přijaty byly oba díly od S. R. C. za knihy liturgické, bylo vynecháno jméno jejich oprávněnce Palestriny i korektorův jména Aneriovo a Surianovo, a dílo nadepsáno: „Graduale de Tempore (Vol. I.) et de Sanctis (Vol. II.) juxta Ritum Sacrosanctae Romanae Ecclesiae cum cantu Pauli V. Pont. Max. jussu reformato, Romae. Ex Typographia Medicaea. MDCXIV. et MDCXV.

Tímto medicejským vydáním zkrácených melodií byla dána Apoštolskou Stolicí norma pro concentus při mši sv. Zbývalo opravit accentus (zpěv kněžský) a concentus při ostatních liturgických úkonech. Úlohy této podjal se na rozkaz papežů Řehoře XIII. a Sixta V. kněz Jan Guidetti (1532—1592), žák Palestrinův. Roku 1581. vydal *Directorium chori*, roku 1587. *Cantus officii hebdomadis majoris* a r. 1588. *Praefationes in cantu firmo* dle nově upraveného textu misálového z rozkazu papeže Sixta V.

Oprava všech chorálních knih záležela hlavně ve zkrácení dlouhých jubilac a byla v tomto smyslu provedena ku všeobec-

¹⁾ Mons Pietatis = hora milosrdenství byla římskou zastavárnou, která byla papežem Klimentem VIII. určena i k uložení předmětů, o které se strany přelý, a to do té doby, dokud se nevyrovnaly.

nému přání a za souhlasu tehdejšího hudebního světa. Důvody, které přimlouvají se za krácení jubilac, jsou tyto:

1.) Nelze dokázati z nedostatku rukopisných památek od století VII. až IX., že již původní zpěv Řehořův uložený ve ztraceném antifonáři byl ozdoben bohatou melismatikou. Spíše jest pravdě podobno, že byl syllabický, v němž jedné slabice odpovídala jedna neb velmi málo not, poněvadž byl určen nejen pro vyškolené zpěváky, ale i pro věřící lid. Roztáhlé jubilate přidány byly k jednoduchým melodiím chorálovým asi v dobách pozdějších, ve století X. a XI. od umělých zpěváků, aby na nich se mohli pochlubiti svojí zpěvní technikou. Kdo by snažil se tedy dlouhé jubilate z chorálu odstraniti, nechtěl by nic jiného, než nabýti původních, jednoduchých melodií řehořských.

2.) Někteří historikové hudební, jako Gevaert, Houdard, naprosto popírají zásluh papeže Řehoře Vel. (590—604) o opravu chorálu; pak by zase bezdůvodna byla snaha po zachování původních melodií chorálu řehořského!

3.) Melodie Řehořovy změněny byly již za 80 let po jeho smrti. Ze slov IV. lekce brevíře ze svátku sv. Lva II. poznáváme, že zlepšení zpěvu hymnů a žalmů vykonal sám papež Lev II. (682—683).

J. N. Ahle uvádí z pramenu: *Magna bibliotheca veterum Patrum et antiquorum Scriptorum eccl. A. Margarino de la Bigne*. Tom. XIV., str. 228., že papež Mikuláš III. odstranil kolem r. 1277. z kostelů římských padesát starých antifonářů, graduálů, misálů a jiných knih a zavedl knihy a brevíře „*fratrum minorum*“ (minoritů), jejichž řád též potvrdil a od té doby v Římě všechny knihy byly nové a františkánské. Tedy opět změna ve stol. XIII.

Mimo to ku porušenosti původních melodií přispěly špatně opisované kopie a nedostatečné znázornění intervallů starými neumami, psanými až do XI. století bez systému linkového.

Ze všeho toho jest patrné, že historická jednotu chorálových melodií zachována nebyla, že ani papežové nechtěli, aby navždy zůstala táž hudební fráse, jaká byla za Řehoře Vel. Vždyť to nebylo ani možno, jako není možno, aby změnám nepodléhala živá řeč. Ale vždy pečovala církev katolická o to, aby na místo historické jednoty zavedena byla jednotu geografická, t. j. aby chorál určitě stanovené melodie, byť i odchylna byla od původní, stal se majetkem všech zemí a národů téže doby, aby ode všech stejně byl zpíván.

Jestliže církev katolická nedbá tak historické jednoty jako geografické, vším právem mohla provésti na chorálu změnu krácením jeho melodií.

4.) Ve stol. XVI. nabyl převahy nad chorálem mensurovaný zpěv, zvláště polyfonie. Pro chorál nebylo při liturgických úkonech pak ani tolik času ani místa, aby mohl přednášen býti se všemi dlouho trvajícími jubilacemi. Neměl-li přijíti o své postavení v liturgii, musel býti přizpůsoben poměrům, t. j. zkrácen, aby vládnoucí polyfonie neměla příčiny jej naprosto vytlačit. I proto bylo nutno jej tehdy zkrátiti, poněvadž se přednášel stejně dlouhými, táhlými tony bez volného rytmu hudebního, čím ovšem zpěv jeho se velmi protahoval.

Z těchto všech důvodů poznáváme, že oprávněna byla touha a snaha vypustiti vše zbytečné z melodie chorálové, čili chorál zkrátiti. Existence jeho tedy závisela na zkrácení jubilac, které netvořily podstaty melodické. Snahu po zkrácení chorálových melodií dávají na jevo i církevní sněmy. Tak dí remešský sněm z r. 1564.: „Podobně, pokud možno, nechť zkrátí se zpěv, kde na jednu slabiku se zpívá více not, než jest vhodno“.

Když pak Palestrina obdržel od Apoštolské Stolice rozkaz, aby podjal se opravy chorálu, nemohl jej opravit v jiném směru než v jakém si jej opravený míti přál celý tehdejší hudební svět. Proto oprava jím vykonaná záležela hlavně ve zkrácení neum, jak to dokazuje i jeho uvedený již dopis na vévodu mantovského, v němž praví, že očistil chorál od barbarismů; barbarismy rozumělo se tehdy přeplnění chorálových melodií dlouhými jubilacemi, jež mnohdy čítaly až 210 not.

Tuto úvahu nutno bylo přičiniti k opravě chorálových melodií z r. 1614. a 1615., poněvadž, jak později bude patrné, hraje v historii vydání chorálních knih důležitou roli.

Ač bylo Graduale Romanum z r. 1614. a 1615. vytištěno na rozkaz Apoštolské Stolice a doporučeno zvláštním brevem všem kostelům a klášterům, přece nenabylo rozšíření. Pouze zavedeno bylo v Římě, v papežském státu a v Preneste.

Marně toužila Apoštolská Stolica po zvelebení a jednotě zpěvu liturgického. Nastal připravovaný úpadek nejen v chorálu, ale v každém oboru chrámového zpěvu, a potrval od XVI. stol. až do r. 1830.

§ 41. Doba III.

(Úpadek církv. zpěvu od stol. XVI. až do r. 1830.)

Příčiny úpadku byly vnitřní a vnější.

Příčiny vnitřní:

1.) Nová vydání chorálních knih bez církevního schválení přinášela sice melodii zkrácenou, ale beze všech hudebních a

esthetických zásad, krácenou zcela libovolně a nesprávně. Tím byla porušena jednota, již honosila se vydání až do stol. XVI., zaviněny velké rozdíly v melodiích a ztracena skoro zcela původní tradice. Čestnou výminku činí krakovské vydání antifonáře a graduálu, které v XVII. stol. pořídil Petricovius a které obsahuje melodie, jak se jich užívalo před vydáním mediceským, dále tak zvané lichtensteinské vydání „Graduale Romanum“ z r. 1754., v němž chorál jest krácen dle mediceského vydání.

2.) Bez cenné skladby matných sekvencí, tropů a antifon, jakož i nedostatek porozumění pro vnitřní krásu a přednes chorálu obraly jej o veškerou vážnost a přízeň.

Příčiny vnější:

1.) Rostoucí vliv a úpadek poklesšího zpěvu instrumentálního a vícehlasého.

Richard Wagner praví, že prvním krokem k úpadku církevního zpěvu bylo zavedení orchestrálních nástrojů do kostela. (Gesammelte Schriften II. sv., 335. str.) Ony daly, tak dí dále, náboženskému významu církevního zpěvu nádech smyslnosti; virtuosita instrumentalistů vyvolala snahu po ní i u zpěváků, čímž brzy vnikl do kostela vkus světské opery.

Liturgické texty považovány byly jen za libretto k ariím, s nimiž i operní způsob přednesu vztažen byl na kůr. Spíše v koncertních síních nalezla se pravá církevní hudba než v kostele. Hudba kostelní úplně vyměnila náboženský ráz za světský, a tím, jak dí Göthe, stala se bezbožnou. Hrál se a zpívalo ne pro čest Boží, ale pro čest kůru. Skladatelé, hudebníci a zpěváci se o ni s Bohem dělili. J. Görres († 1848) přirovnává tehdejší zpěv instrumentální k bajadeře, jež ukolébavkou a tancem v hudbě přináší hold ne Bohu nesmrtelnému, ale indickému božstvu nižšího řádu. (Politische Schriften sv. 1. str. 163.).

Není divu, že zvrhlý zpěv instrumentální, plný smyslnosti a světskosti pokazil vkus zpěváků i poslouchajícího lidu a že tím úplně zamezil přístup do kostela přísnému a asketickému chorálu. Smyslnost a askese se vedle sebe nesnesou.

Shledáváme se ovšem i v této době se skladateli, kteří tvoří čestnou výjimku a jejichž skladby jsou cenné aspoň po stránce hudební, když ne po stránce liturgické. Ke skladatelům těm patří: J. S. Bach (1685—1750), J. B. Händel (1685—1759), V. A. Mozart (1756—1791), Josef Haydn (1732—1809), Michael Haydn (1737—1810), J. G. Albrechtsberger (1736—1809), Josef Eybler (1765—1846), J. Vogler (1749—1814), L. Beethoven (1770—1827), M. L. Cherubini (1760—1842), Jan Vitásek (1771—1839), Jan Dymas Zelenka, narozen

v Louňovicích r. 1681., žák Lottiho a † 1745. Drážďánská knihovna má jeho 15 mší, 3 requiem, 2 Te Deum, 2 Miserere, 6 litaní, 86 žalmů a j. Patřil mezi nejvýtečnější skladatele své doby.

Leč jejich církevní skladby jsou vhodny spíše pro koncertní síň, než pro úkony liturgické; mají na sobě ráz doby a pravidel liturgických nezachovávají.

Ano i některé skladby Horákovy a Führerovy jsou hudebně cenné a mohlo by se jich užití, kdyby správné byly i liturgicky.

Ale jména mnohých „církevních“ skladatelů, z nichž nelze vyloučiti kněze Fr. Böhlera (1760—1824), Jos. Schiedemeiera († 1840), A. Diabelliho (1781—1858), Vitzku a j., úzce souvisejí s vrcholem úpadku instrumentálního zpěvu a tím i zpěvu církevního vůbec. Dr. Walter praví, že by mohly jejich skladby dáti nejvhodnější materiál ke komickým operám a smyslným operetám.

Témuž osudu, jako chorál a zpěv instrumentální, propadla o něco dříve polyfonie.

Úpadek instrumentálního zpěvu jest jen pokračováním úpadku mensurální hudby vůbec.

Škola nizozemská povznesla vícehlas na výši techniky umělého kontrapunktu, škola římská přivedla polyfonii na vrchol rozkvětu, ale zástupcové školy benátské, kteří opanovali v XVI. a XVII. stol. pole, klesali s výše polyfonní na suchopar homofonie a sentimentálnosti v melodii. Čestné výjimky, jako na př. kněz Ludvík Viadana (1564—1645), kněz Jan Croce (1558?—1609) a u nás v Čechách Václav Holan Rovenský, narozen v I. pol. stol. XVII., kapelník u sv. Petra a Pavla na Vyšehradě, který vydal r. 1692. pašije a r. 1693. zpěvník „Kaple královská“ s předmluvou biskupa Dlouhoveského; nedovedli již zastaviti úpadek vícehlasu, který znenáhla se dostal jako zpěv instrumentální v područí slohu rokokového.

2.) Nemalý vliv na zatlačení chorálu měla v XVIII. století i degenerace písně lidové, zvláště v kostelích venkovských.

Liberální josefinismus snažil se lid odtrhnouti od náboženství katolického a domníval se, že se mu to nejlépe podaří, když jej odloučí od oltáře a vezme mu latinský zpěv liturgický. Aby mu dal náhradu za zpěv v řeči liturgické, za chorál, šířil píseň v řeči mateřské i při úkonech přesně liturgických. Církev katolická sice dovoluje, ano touží, aby zpěv lidový byl pěstován, ale při pobožnostech mimoliturgických. Snahám těmto zcela odpovídaly české sbory literácké, které zpívaly píseň českou zvláště před a po mši sv. zpívané. Literácké sbory latinské zpívaly při úkonech liturgických. Ale josefinismus nedbal ani starých a cenných písní lidových a nutil lid

ke zpěvu písní nově složených, jež po stránce textové a melodické byly naprosto bez ceny. A jestliže se kde udržely písně staré, byly k nepoznání znetvořeny.

K liberalismu josefinskému přistoupil josefinský centralismus, který bral zvláště lidu slovanskému nejen zpěv liturgický, ale i duchovní píseň v jeho řeči a násilím vnucoval mu píseň německou. Tak zanikal i nepřeborný poklad svérázné hudební literatury domácí. Smutným důkazem toho jest zaniknutí staročeských rorátů královéhradeckých.

Ve stol. XVI.—XVIII. zříme tedy v šeoobecný úpadek zpěvu církevního. I ty druhy zpěvů, které zavinity úpadek chorálu, t. j. vícehlas, zpěv instrumentální a lidová píseň, propadly záhubě, poněvadž odhodily nejen ráz duchovní a oděly se rouchem hudby světské, ale snížily se daleko pod její úroveň.

Církev katolická jsouc si vědoma, jaký význam v životě duchovním má umění hudební, neustále ústy papežů, sněmů a znamenitých mužů volala po nápravě. Po návratu k lepšímu toužil papež Alexandr VII. bullou „*piae sollicitudinis*“ z r. 1657., papež Innocenc XII. konstitucí z r. 1692., kardinál Bona († 1674) traktátem „*de divina psalmodia*“, sněm římský a avignonský z r. 1725., papež Benedikt XIV. bullou „*Anus qui hodiernam*“ z r. 1749., která dosud tvoří základ všech církevních nařízení nejen o chorálu, ale též o polyfonii a zpěvu instrumentálním, opat Gerbert († 1793) historickými spisy „*De cantu et musica sacra*“ a „*Scriptores ecclesiastici de musica sacra*“, jimiž probuditi hleděl lásku ke klassickým vzorům.

Než všechny tyto snahy byly marny, poněvadž s ubývá-
ním vědomí náboženského ztrácel se i smysl pro nábožný zpěv. Mohly přijíti k platnosti, a také přišly tehdy, když po bouřných prvních desítiletích stol. XIX. nastal poněkud klid a počalo se probouzeti vědomí náboženské. Dobu obnovy možno tedy počítati od roku 1830.

§ 42. Doba IV.

(od r. 1830. až do doby nejnovější).

a) Počátky reformy (1830-1870.)

Počátky obrodu chorálu byly sporadické a zcela privátní. Záležely v hlubokém studiu archeologickém, ve vydávání praktických knih chorálních, v nichž melodie upravována byla buď dle starých rukopisů, neb osvědčených vydání dřívějších, a ve vydávání spisů theoretických, jež budily zálibu k chorálu a vedly k jeho poznání.

První podnět k obrodu chorálu lze stopovati ve Francii a Belgii. Dal jej Prosper Gueranger (1806—1875), opat v Solesmes a generální opat francouzské kongregace benediktinské, dílem: „*Institutiones liturgiques*“ (r. 1841.), v němž poukázal na krásu římské liturgie a zároveň dal archeologům heslo, dle něhož by se řídili při vyhledávání pravých melodií řehořských a při opravách chorálních knih. Heslo znělo: „Jen ty melodie lze považovati za pravé a původní melodie řehořské, které v různých rukopisech různých věků a národů jsou totožné.“

Buď jednotlivě neb spojeni v komise dali se mnozí mužové na základě tohoto hesla do vydávání nových knih. Než nemohouce prozkoumati všechny rukopisy všech zemí a věků, obrali si jednotlivci jen jednotlivé staré rukopisy a dle nich upravili nová vydání, která pak ovšem ve skladbě melodií se lišila, jako rozdílny byly melodie v různých pramenech, z nichž je čerpali. Z těchto vydání buďtež uvedena jen některá:

Vydání chorálu z r. 1848., jež pořídil Theodule Normand (1812—1888) pod pseudonymem: Theodor Nisard.

Roku 1851. vydala komise pro Rheims a Cambrai graduál na základě kodexu montpellierického a murbachského u Lecoffre v Paříži.

Roku 1856. a 1857. obstaral jesuita Dufour vydání vesperálu a graduálu na základě svatohavelského antifonáře vydaného slavným učencem, belgickým jesuitou Lambillotem (1797—1855), jenž se domníval o tomto antifonáři, že jest opisem antifonáře Řehoře Vel. přineseným z Říma do kláštera svatohavelského mnichem Romanem r. 790. Než P. Anselm Schubiger dokázal, že domněnka Lambillotova byla nesprávná, poněvadž rukopis ten je teprve ze století X. a nikoliv VIII.

Roku 1859. uspořádáno na vybídnutí kardinála Engelberta Sterkse v Belgii mechelnské vydání: „*Graduale Romanum cum cantu Pauli V. jussu reformato*“, jež obsahuje porušené melodie medicejského graduálu z r. 1614. a 1615.

Kromě toho o rozkvět chorálu starali se archeologickým studiem a vydáváním odborných spisů z francouzů Alexander Choron (1772—1834) Josef Ortique (1802—1866), Karel Coussemaker (1795—1876); z belgičanů František Fétis (1784—1871) a jeho žák Lemmens nar. 1823., kanovník Van Damme nar. 1832, professor chorálu a Starého zák. v semináři gentském a redaktor belgického časopisu „*Musica sacra*“.

Pro Belgii a Francii za nedlouho probouzelo se Německo a Rakousko.

I v těchto zemích pokládali reformátoři chorálu za přední úkol vydání opravených melodií chorálových.

Tak Kaspar Ett (1788—1847) snažil se chorál přivést k platnosti dílem „Musica sacra“ (1848), jež obsahovalo opravené melodie chorálové a jež původně vydáno bylo pro studující mládež.

Roku 1853. vydal J. G. Mettenleiter (1812—1858), ředitel kůru ve staré kapli řezenské, na přání biskupa Valentina Riedla a kanovníka Dr. Proske „Enchiridion chorale sive Selectus Canticum liturgicarum juxta Ritum S. R. E. per totius anni circulum praescriptarum“, jež zavedeno bylo skoro po celém jižním Německu a nemálo přispělo k pěstění chorálu. Obsahuje melodie podobné melodiím medicejského vydání.

Theoretik P. Reimund Schlecht (1811—1891), inspektor semináře v Eichstättu, budil ředitele choru ku práci nejen spisy theoretickými a osobním vlivem, ale i vydáním chorálních knih „Officium Nativitatis Domini et Hebdomadae sanctae“, „Vesperae Breviarii R.“, „Gradualia et Offertoria“ a j.

Mimo tyto chorální knihy vydané k potřebě praktické vybízel k reformě švýcar P. Anselm Schubiger (1815—1888) výtečným dílem: „Die Sängerschule von St. Gallen vom achten bis zwölften Jahrhunderte, ein Beitrag zur Gesangsgeschichte des Mittelalters“.

Největší pak rozmach způsobil na poli reformy jak chorálu tak polyfonie učenec, agitator, řečník, spisovatel a skladatel Dr. František Witt (1834—1888) založiv r. 1866 hudební časopis „Fliegende Blätter“, r. 1868. „Musica sacra“, téhož r. 1868. svolav první schůzi hudebního spolku pro všechny národy německé řeči pod názvem: „Cecilienverein“ a složiv ohromné množství klassických děl polyfonních.

Různými privátními vydáními chorálních knih, ať již obsahovaly melodie dle starých rukopisů, ať v nich melismata byla prakticky zkrácena, mnoha spisy theoretickými a historickými, vydáváním hudebních časopisů a založením hudebního spolku byla připravena půda pro úplný rozkvět chorálu.

Počátek rozkvětu a reformy byl tedy dán; jen bylo třeba, aby se našla též autorita, jež by vztáhla po této dosud útlé květině ochrannou ruku, která by dala všem pracím pravý a správný směr, a což nejdůležitější jest pro jednotu v liturgickém zpěvu, aby pouze jedno relativně nejlepší a nejpraktičtější vydání chorálních knih ze všech ostatních určila za oprávněné a authentické pro celý křesťanský svět.

Zajisté nejpovolanější autoritou, která radostně hned s počátku sledovala kteroukoliv privátní snahu po reformě liturgic-

kého zpěvu a která se též skutečně i sama chopila této obnovy a ji dále prováděla, byla Apoštolská Stolica. A od té doby, kdy církevní autorita mocně zasáhla v obrod chorálu vydáním nových knih, můžeme počítati II. období reformy chorálu, období nového rozkvětu (r. 1870).

b) Rozkvět chorálu.
(Od r. 1870. až do doby nejnovější).

Apoštolská Stolica majíc na zřeteli jednotu církevního zpěvu, jež valně byla ohrožena mnoha privátními vydáními, nařídila posv. sboru obřadů a zvláště zvolené komisi skládající se ze dvou kněží a dvou laiků, aby pořídila nové vydání chorálních knih, které by mohla schváliti, prohlásiti za authentické a doporučiti celému křesťanskému světu.

Komise měla dvojí cestu před sebou, a to buď 1) prozkoumati nejstarší existující rukopisy a na jich základě zbudovati nezkrácené melodie pro nové vydání, neb 2) poříditi chorální knihy dle některého dřívějšího vydání Apoštolskou Stolicí již schváleného.

První cestou se komise nedala. Nejstarší rukopisy ze stol. IX., v nichž chorál napsán je starým písmem neumovým bez linek, nedovedly určitě vyznačiti intervally ani rytmus melodií chorálních zpěvákům tehdejšími, tím méně archeologům nynějšími. Mimo to není dokázáno, že i nejstarší rukopisy jsou věrné kopie Řehořova antifonáře. Tradice ve stol. VI.—IX. naprosto se ztratila. Pro tyto nejistoty a pro nepraktickou potřebu nekrácených jubilac v dobách nynějších komise nejen že nepracovala nové vydání na jediném základě archeologických studií starých rukopisů, ale ani pracovati nemohla.

Bylo jí nastoupiti cestu druhou a zvoliti pro oficielní chorál tvar melodický, který Řím pěl skoro již 300 let a který obsažen byl v medicejském vydání graduálu z r. 1614. a 1615.

Zvolivši toto vydání za základ vydání oficielního nezřekla se komise vědeckosti, ale k ní přibrala stránku autoritativní a praktickou.

Byloť medicejské vydání schváleno autoritou církevní a obsahovalo melodie prakticky zkrácené slavným Palestrinou a opravené Surianem a Aneriem.

Papež Pius IX. schválil též rozhodnutí komise pro nové vydání medicejského graduálu z r. 1615. a vyzval okružním listem ze dne 2. ledna 1868 tiskaře celého světa k jeho vytištění. Přihlásil se jediný Bedřich Pustet z Řezna, jemuž Ap. St. vytištění graduálu zadala a brevem ze dne 1. září 1868 mu

na 30 let vyhradila právo vydávati graduál ve formátu foliovém, ale jen tehdy, když 1) v roce dá se do tisku a knihu brzo vydá, 2) když vše komise sv. Otcem jmenovaná důkladně prozkoumá a 3) když každý arch bude před vydáním od revisorův papežem jmenovaných prozkoumán, pečeti kongregací obřadů a podpisem sekretáře kongregace prohlášen za schválený.

Zachovávaje všecka uvedená nařízení, dal se Pustet do tisku. Obávaje se však, že jiní tiskaři obejdou vyhrazené mu právo a graduál vytisknou ne ve velkém foliu, ale v malém kapesním a prodajnějším vydání, prosil Apoštolské Stolice o výsadu i na vydání menšího formátu, již obdržel dekretem ze dne 11. března 1869.

Když r. 1871. vyšlo první vydání menšího formátu, odporučila je Apoštolské Stolice 20. ledna ordinariátům a všem, kteří mají na starosti církevní zpěv.

Foliové vydání vyšlo teprv po čtyřroční namáhavé práci ve dvou dílech a bylo slavnostně do katolického světa uvedeno důležitým brevem apoštolským ze 30. května 1873. „Qui choricis“, jehož obsah jest tento: „Totò vydání gradualu římského odporučujeme co nejvřeleji všem církevním představeným a všem těm, již mají otcovskou péči o hudbu církevní, a to tím více, poněvadž Nám na tom záleží, aby všude a ve všech diocésích jevila se nejen v ostatních předpisech liturgických, nýbrž také ve zpěvu posvátném, žádoucí jednotu s církví římskou“.

Jmen těch, kteří za dozoru římské komise a dle zákonů medicejského vydání skládali nové melodie chorální pro svátky zavedené po r. 1615, neuvádí zmíněné breve. Ale byli to: Dr. Haberl, Dr. Witt, P. U. Kornmüller a j., jejichž jména ručí za práci zdařilou a dokonalou.

Než toto vydání graduálu, jež nebylo ničím jiným než nově vydaným graduálem medicejským, narazilo hned v prvních počátcích na odpor u mužů, kteří jen ty melodie chorálové považovali za řehořské, jež obsahují staré rukopisy, a kteří dovoľávali se vydání nového graduálu dle nich sestaveného. Snahy těch mužů došly částečného uskutečnění.

Tak podařilo se Michaelu Hermesdorffovi (1833—1885), redaktorovi časopisu „Caecilia“ a řediteli kůru trevirského, zaříditi r. 1872. spolek pro zkoumání rukopisů chorálních, k němuž přihlásil se ředitel brusselské konservatoře Fr. August Gevaert (nar. 1828.) proslulý dílem: „Histoire et théorie de la musique de l' antiquité“ (dva díly 1875—1881), Raimund Schlecht (1811.—1891.) a gymnasiální učitel trevinský Bohn. Výsledkem prací komise bylo Hermesdorffem vydané Graduale ad normam s. Gregorii (1876), zobrazující nekrácený chorál

předešlých století a proto po stránce archeologické velmi cenné. Když pak hlavně ve Francii počali anonymové brojití přímo proti výnosům doporučujícím Gr. Romanum prohlašující tyto za podvržené, byla nucena S. R. C. 14. dubna 1877. upozorniti katolický svět novým dekretem na pravost dosavadních výnosů a na jejich důležitost. A když nastoupil slavně panující papež Lev XIII., potvrdil brevem: „Sacrorum Concen-tuum“ ze dne 15. listopadu 1878. výnosy předchůdce svého Pia IX. a prohlásil Graduale za authentické.

Více však než všechny anonymní i podepsané brožury a články v časopisech: „Caecilia“ (redaktor H. Oberhofer, později Hermesdorff), „Zeitschrift für kath. Kirchenmusik“ (redaktor Habert), francouzská „Musica sacra“ a j., s prospěchem pracoval učený Dom Joseph Pothier, nar. r. 1835. v Lotrin-sku, od r. 1859. člen benediktinského řádu kláštera Solesmes a od r. 1898. opat kláštera ve Fontenelle, vydav vědecké dílo: „Les Mélodies Grégoriennes, d'après la tradition (1880), v němž v 16 kapitolách dle tradice poučuje o dobrém a správném přednesu chorálu, jenž, jak praví, závisí na integritě melodie a správné notaci.

Dle zásad tohoto theoretického díla vydal pak r. 1883. důležité dílo: „Liber Gradualis a S. Gregorio Magno olim ordinatus, postea summorum Pontificum auctoritate recognitus ac plurimum auctus cum notis musicis ad maiorum tramites et codicum fidem figuratis ac restitutis in usum C. Benedictinae Galliarum prae-sidis eiusdemque iussu editus“, jež zatlačiti se snaží všechna dosavadní vydání graduálů ve Francii.

Dom Pothier hleděl v Liber Gr. podati pravý a věrný obraz starých melodií řehořských. Aby co možná nejbliže přišel k době řehořské, zkoumal nejvíce rukopisy nejstarší zachované ze sto-letí IX., X. a XI. V nich hledal neporušenost melodie, pravost seskupení notového a jedině oprávněný zákon přirozeného ryt-mu. Není pochyby, že Pothier úkolu svému dokonale dostál a že v L. G. věrný podává obraz chorálu století IX., X. a XI. Sv. Otec pochválil sice L. G. jako dílo vzácné ceny archeologické a tradicionelní, ale 3. května 1884 výslovně napsal, že neměl ni-kdy úmyslu L. G. schváliti pro potřebu liturgickou, a že v plné platnosti zůstává výnos z 10. dubna 1883.

Roku 1882., kdy počal Pothier vydávati Liber Gradualis, sešel se v Arezzu, rodišti proslulého hudebního theoretika mni-cha Guida, světový kongres hudební, aby podnikl opravu zpěvu liturgického. Největší zájem všech 120 účastníků budila otázka projednávaná ve čtvrtém sezení a daná na přetřes proti officiel-

ním knihám Apoštolské Stolice. Otázka zněla: „Zdali jest možno, užitečno a vhodno uvéstí v život liturgický zpěv, jehož melodie by odpovídaly starým melodiím sv. Řehoře a jež by zvláštní archeologickou a uměleckou komisí k tomu účelu vybrány byly z nejstarších rukopisů celého světa?“ Většina účastníků vyslovila se pro nové zkoumání rukopisů a pro nové vydání liturgických knih chorálních přes odpor menšiny na to poukazující, že není třeba nových knih chorálních, poněvadž posv. sbor obřadů vydal knihy chorální, je prohlásil za authentické a doporučil všem biskupům, hledě jimi zavéstí touženou jednotu v liturgickém zpěvu.

Poněvadž tímto usnesením vypověděli archeologové novou válku authentickému vydání chorálních knih, uvědlo jejich snahy na pravou cestu nové breve papeže Lva XIII. vydané dne 26. dubna 1883 a počínající slovy: *Romanorum Pontificum sollicitudo*. V něm výslovně se praví: „Usnesení, neb přání pronesená na aretinském sjezdu minulého roku slaveném a předložená Apoštolské Stolicí, aby uveden byl liturgický zpěv řehořský k starodávné tradici, nemohou, jak znějí, býti přijata ani schválena. — Ačkoliv jest a bude pěstitelům církv. zpěvu za příčinou vzdělání volno a dovoleno, aby studovali, jaká jest starobylá forma a různé fáse církevního zpěvu, přece jest považovati za authentickou a zákonitou formu jen tu, kterou dle usnesení Pavel V., Pius IX., Lev XIII. a posv. sbor obřadů jakožto odpovídající vydání řezenskému za dobrou schválil a o ní prohlásil, že jest jedině tím způsobem, jehož užívá církev římská“.

Těchto vynesení bylo přirozeným výsledkem, že na titulním listu nejen graduálu ale i antifonáře ke slovům: „*juxta ritum sanctae Romanae Ecclesiae cum cantu Pauli V. Pont. Max. jussu reformato*“ přidáno jest: „*cura et auctoritate Sacrorum Rituum Congregationis digestum Romae*“.

Nejnověji pak dne 7. července 1894. vydal papež breve počínající slovy „*Quod S. Augustinus*“, v němž stvrzuje dosavadní výnosy o authenticity nejen „*Graduale Romanum*“, ale i ostatních knih chorálních vydaných u Pusteta a v němž knihy ty nazývá: „*libri chorici Ecclesiae*“ (chorální knihy Církve katolické).

Kromě „*Graduale Romanum*“ vydala Apoštolská Stolica u Pusteta a za authentické prohlásila následující knihy:

1.) *Directorium*. Vydáno bylo poprvé r. 1873. dle directoria opraveného Janem Guidettim a vydaným r. 1581. na rozkaz Řehoře XIII. a Sixta V. *Directorium* jest základem později vydaného antifonáře a obsahuje intonace kněžské, hebdomadářovy.

a praecentorův, t. j. antifony s tony žalmovými na celý církevní rok, způsoby zpěvu „Venite exultemus“, žalmů, veršiků, lekcí, responsoria brevia, Te Deum, orace, litanie, Gloria, Ite missa est. V novějších vydáních otištěny jsou potřebné žalmy a celé melodie hymnů.

2.) Antifonarium et Psalterium juxta Ordinem Breviarii Romani cum Cantu, quae sub Auspiciis Leonis XIII. Pont. Max. Sancta Rituum Congregatio curavit. Díl. I. obsahující malé hodinky (continens Horas diurnas) vydán byl r. 1878. a téhož roku za authentický prohlášen brevem z 15. listopadu; díl II. obsahující prvou část matutin (continens Horas matutinas Proprii de Tempore) vyšel r. 1881., a III. díl obsahující druhou část matutin (continens Horas matutinas Communis et Proprii Sanctorum) dotištěn byl r. 1885. Základem antifonáře bylo lichtenštejnské vydání antifonáře vytištěné v Benátkách, antifonář ve dvou dílech vydaný v Antverpách u Joachima Trogneria r. 1611., Directorium chori a Officium hebdomadae sanctae upravené Guidettim.

Z antifonáře byly vydány výtahy:

a) Compendium Antifonarii et Breviarii Romani concinatum ex editionibus typicis cura et auctoritate Sacrorum Rituum Congregationis publicatis, výtah to antifonáře a breviáře uspořádaný posv. kongregací obřadů pro kostely, v nichž se zpívají v nedělích a ve svátcích laudy, prima, tercie, sexta, nona, vespery a kompletář. Matutina jsou vynechána výjma na Boží hod vánoční, na svatý týden, Boží hod velikonoční, Boží tělo a kromě matutina za zemřelé.

b) Vesperale Romanum zvláště schválené r. 1879. a obsahující melodie antifon, žalmů, hymnů a veršiků pro všechny vespery roku církevního.

c) Epitome ex Vesperali Romano obsahující vespery na svátky, neděle a hlavnější dny roku církevního. Jest to výtah „Vesperale Romanum“ a pro naše poměry úplně postačí.

d) Vesperale parvum obsahující vespery na větší svátky Páně, Panny Marie a některých Svatých, Commune Sanctorum, kompletář, antifony, hymny atd. Spracoval je dle authentického vydání chorálních knih Pavel Schmetz v chorálních notách na pětlinkové soustavě v houslovém klíči G. (Cena 60 kr.) (Průvod k tomuto Vesperale parvum složil Petr Piel. C. V. K. Nr. 1779. Cena 450 zl.)

e) Officium Nativitatis obsahující církevní hodinky pro svátek a oktávu Narození Páně.

f) Officium hebdomadae sanctae obsahující veškeré

zpěvy při mši sv., svěceních a církevních hodinkách pro dobu od neděle květné až do soboty před bílou nedělí.

g) *Officium defunctorum* čili *Exsequiale Romanum* obsahující zpěvy při pohřbu dospělých, nedospělých a zpěvy hodin za mrtvé.

h) *Cantus Ecclesiasticus Passionis D. N. J. Ch. secundum Matthaeum, Marcum, Lucam et Joannem*. Obsahuje pašije a je vydán ve třech sešitech.

3.) *Rituale Romanum* schválené r. 1884.

4.) *Missale Romanum* schválené r. 1884

5.) *Caeremoniale Episcoporum* schválené r. 1886. a obsahující předpisy o úkonech nařízených misálem, brevířem a pontifikálem.

6.) *Pontificale Romanum* obsahující zpěvy a úkony, jež dovoleny jsou toliko biskupům, jako svěcení na podjáhenství, jáhenství, svěcení kostelů, oltářů, udílení sv. biřmování.

7.) *Cantorinus Romanus*, kánon to liturgických zpěvů vzatých z misálu, pontifikálu, rituálu a ceremoniálu.

8.) Z „*Graduale Romanum*“ vydány jsou výtahy:

a) *Epitome ex Graduali Romano*, kniha to, jež obsahuje mešní proměnlivé a stálé částky na neděle a svátky v roce a jež nemá scházeti na žádném kůru. *Ordinarium Missae* jest tedy též v tomto *Epitome*.

b) *Ordinarium Missae* obsahující pouze stálé mešní částky.

c) *Graduale Parvum ad usum Ecclesiarum minorum* obsahující asi na 35 svátků proměnlivé částky.

d) *Enchiridion Gradualis Romani sive Cantiones Missae pro diversitate temporis et festorum hodiernis choris accommodatae juxta editionem typicam Gradualis Romani quam curavit S. R. C. 1868*. Tento výtah obsahuje proměnlivé částky na větší svátky, o nichž jest obyčejně zpívána mše sv. a všechny stálé částky, jak jsou vytištěny v *Ordinarii Missae*. Melodie jsou v něm vytištěny sice v notách chorálních, ale v moderním klíči G (houslovém) ve soustavě pětilinkové. V části, jež nazývá se *Commune Sanctorum*, jest melodie graduálu a s ním spojených veršů vytištěna nezkráceně; traktus však, který sestává ze tří veršů, jest tak upraven, že pro první verš jest ponechána melodie, ale pro ostatní vytištěna recitanta. V částech, jež zovou se *Proprium de Tempore*, *Proprium Sanctorum* a *Festa pro aliquibus locis*, jsou i verše graduálů proměněny v recitativ. Transponovány jsou v něm všechny melodie do téže výše, v jaké jsou v „*Organum concomitans ad Graduale Romanum*“. *Enchiridion* jako privat-

ní podnik má jen schválení ordinariátní, ale melodie shodny jsou s melodiemi „Graduale Romanum“.

A poněvadž Apoštolská Stolice tyto knihy kromě sub 2 d a 8 d prohlásila za autentické a oficielní církve katolické, zavedl je skoro celý svět. Hned po schválení došly rozšíření v Německu, v Rakousku a Holandsku; v Anglii zavedeno Graduale r. 1873., v Irsku 1875., brzy na to v severní Americe, Australii a Indii. V Itálii zaveden římský chorál skoro ve všech kolejích.

Tak možno tvrditi, že vydání chorálních knih Apoštolskou Stolicí provedené dostalo se do všech končin katolického světa a tím ovšem první zavedlo základ ku rozkvětu chorálu v dobách nynějších.

Za ostatními katolickými zeměmi nezůstaly pozadu v obrodu chorálu a církevního zpěvu vůbec ani země československé, zvláště Čechy a Morava. I Poláci hrdí na bohatou historii chorálu zajímají se v době nejnovější o jeho rozkvět a rozšíření.

Základ a směr k reformě zpěvu církevního dal sněm pražský slavený r. 1860.

V kapitole VII. str. 95 (de cantu et musica sacra) ustanoven jest chorál jako oficielní zpěv církve katolické, jemuž mají biskupové a správcové duchovní věnovati největší péči, a jenž má býti pěstován v kněžských seminářích a učitelských ústavech.

Zpěv v řeči české doporučen jest pro pobožnosti mimo-liturgické, a duchovní správcové jsou nabádáni, aby připustili do kostela jen takový zpěv v řeči mateřské, jehož melodie a text vzdělává, a aby vyloučili všecky písně nejapné a svěťácké (ad modulum profanum compositae).

I o varhanách a ostatních nástrojích hudebních učiněna jest zmínka v téže kapitole a udán směr, kterým jest se bráti při jejich užívání v kostele.

V intencích sněmu pražského zahájil reformu ve vlasti naší Monsignor Ferdinand Lehner, nar. r. 1837. v Rokycanech, od r. 1865. kaplan karlínský, od r. 1890. papežský komoří, od r. 1891. dopisující člen české akademie, od r. 1895. mimořádný člen král. české společnosti nauk, redaktor „Cyrilla“ a „Methoda“ od r. 1892. farář na Vinohradech.

Používaje Lehner svého vzdělání hudebního vypěstěného již v letech dětských, zvelebil jako kaplan karlínský nejprve lidový zpěv a pomocí literáckého sboru zavedl staročeské zpěvy rorátní a nejcennější písně z kancionálu svatojanského. Pak počal pěstovati zpěv liturgický zřízením zvláštní pěvecké školy, kterou zasvěcoval v krásy klassických skladeb slohu Palestri-

nova a chorálu gregoriánského. S liturgickou školou pěveckou pořádal v kostelích pražských poutní produkce a duchovní koncerty s přednáškami, čímž reforma dosud soukromě pěstovaná razila si cestu na veřejnost.

Za takových příprav nadešel rok 1873., jubilejní to rok 900letého založení biskupství pražského, který poskytoval nejvhodnější příležitost k slavnostnímu a oficiálnímu zahájení připravené reformy. Za tím účelem nacvičil Lehner kromě chorálního introitu, graduálu, offertoria a komunie s karlínským sborem 100 hrdel čítajícím jednu z nejvelikolepějších skladeb, která v Praze nikdy před tím se nezpívala, Palestrinovu 8 hlasou mši „Hodie Christus natus est“ pro dva smíšené sbory. Velebnost a krása tohoto arcidíla předneseného při slavné mši sv. v kostele sv. Klimenta dne 29. září 1873. za přítomnosti veškerého episkopátu českého i moravského, velkého množství duchovenstva a umělců duchovních zjednala reformě posvátného zpěvu na prostého souhlasu veškerých rozhodnějších kruhů.

Ve schůzi hudebníků následujícího dne svolané bylo jednomyslně usneseno, aby se hned zřídila pro zvelebení posvátné hudby jednota, která by se rozvětvovala po veškerých diecesích koruny české. Lehner zvolen byv za předsedu zřizujícího komitétu, vypracoval stanovy „Obecné jednoty pro církevní hudbu v Čechách, na Moravě a ve Slezsku“ a zadal je c. k. ministerstvu ke schválení. Žádost byla v zákonitě lhůtě vyřízena způsobem překvapujícím. Ministerstvo Auersperkovo zakázalo výnosem ze dne 29. prosince 1873 čís. 20.811 zamýšlenou jednotu „jakožto spolek státu nebezpečný“, opírajíc zákaz o § 6. zákona ze dne 15. listopadu o právu spolčovacím.

Aby nezastavila se činnost šťastně rozproušená, počal Lehner bezodkladně r. 1874. vydávati časopis pro katolickou hudbu posvátnou, který s počátku zval se Cecílie, později Cyrill, a v jehož 25 ročnících složena jest bohatá encyklopedie vědomostí o chorálu, polyfonii, kostelní písni české a jiných předmětech hudby posvátné, a v jejichž přílohách vyšlo 40 mší, několik set mottet od nejlepších mistrů českých, jako Křížkovského, Skuherského, Hrušky, Foerstra, Nešvery, Cainera, Sychry, Zelinky, Pilaře a j.

Roku 1875. zřídil zvláštní hudební odbor při křesťanské akademii, jejímž byl spoluzakladatelem. Když se změnily politické poměry, rozšířil se hudební odbor v obecnou jednotu cyrilskou, které se dostalo roku 1880. státního a církevního schválení.

Lehnerem počatá reforma zdárně šířila se zakládáním farních jednot cyrilských, jichž nyní jest 112, přednáškami, pro-

dukce, cyrillskými exerciciemi, z nichž 7 konalo se za velmi hojného účastenství v Praze, po jednom v Brně, v Hořicích a r. 1898. v Hradci Králové, a blahodárnou činností mnohých mužů, z nichž aspoň někteří budtež uvedeni.

První po Lehnerovi ujal se chorálu a klassické polyfonie Josef Foerster, nar. r. 1833. v Osenicích, od r. 1862. ředitel kůru u sv. Trojice, od r. 1866. u sv. Vojtěcha, od r. 1886. u sv. Víta, od r. 1867. professor zpěvu a od r. 1881. professor theorie hudby na konservatoři pražské a plodný skladatel hudební (M. in honorem s. Adalberti, s. Methodii, M. de Beata, Jubilei solennis, Offertoria in Dominicis Quadragesimae ad quatuor voces inaequales, Nauka o harmonii a j.) Od rady král. hlavního města Prahy byl vyslán na studijní cesty do Řezna a Porýní; vrátiv se po nabytých zkušenostech, přeměnil jako ředitel kůru u sv. Vojtěcha dosavadní sbor instrumentální ve vokální. Jako ředitel kůru na dómě svatovítském tím účinněji pracuje na reformě církevní hudby.

Foerstra následoval v činnosti reformní Jan August Starý (nar. r. 1832. v Loukovci), od r. 1872. jako ředitel kůru u sv. Ducha v Praze, František Zdeněk Skuherský (nar. r. 1830. v Opočně, † 1892.) od r. 1866. jako ředitel ústavu pro církevní hudbu, od r. 1868. jako ředitel kůru u nejsv. Trojice, od r. 1879. jako lektor na filosofické fakultě v Praze, jako znamenitý skladatel církevní a hudební spisovatel (Missa b. Agnetis, s. Ferdinandi, s. Venceslai, Gradualia et Offertoria pro Dominicis et festis totius anni eccles., Nauka o formách hudebních, Varhany, jich zařízení a zachování, Theoreticko-praktická škola na varhany, Nauka o harmonii na základě vědeckém ve formě nejjednodušší a j.)

Největší zálibu pro chorál dovedla vzbuditi kongregace beuronská řádu benediktinů, která r. 1880. osadila emauský klášter v Praze a která zpívá chorál dle Pothierových knih. Právě porozumění členů jeho pro sestežňovací způsob přednesu melodií ozdobených bohatými a nekrácenými jubilacemi, a hluboká zbožnost pronikající i jejich zpěv vynucuje nejen zasloužený obdiv a úctu u hudebníků, ale vábí do jejich kostela zástupy věřícího lidu.

K nejzasloužilejším členům beuronské kongregace v Praze o pěstění chorálu patří opat kláštera Dr. P. Benedikt Sauter (nar. 1835. v Hohenzollernsku), jenž přenesl pěstění chorálu z kláštera Solesmes¹⁾ do benediktinské kongregace beuronské a jenž spisem „Choral und Liturgie“ přispěl mnoho

¹⁾ V Solesmes práci Pothierovou a jeho spolubratří vydán byl liber antiphonarius, responsorialis, Processionale a od r. 1889 vychází znamenité dílo:

k jeho zálibě, nynější ředitel zpěvu v Beuronu P. Ambrož Kienle (nar. r. 1852.), který přeložil r. 1881. Pothierovo dílo „Les melodies grégoriennes“ a sepsal „Choralschule“ (II. vyd. r. 1881.), a P. Albán Schachleiter (nar. 1861. v Mohuči), podpřevor a ředitel zpěvu kláštera emauského a učitel zpěvu v kníž. arc. semináři kněžském v Praze.

Nemalou zásluhu o reformu církevního zpěvu mají dále Jos. Jan Bapt. Cainer (nar. 1837 v Praze), od r. 1878. ředitel kůru u sv. Jindřicha v Praze a církevní skladatel hudební, František Chlum (nar. r. 1848. v Praze, † 23. listop. r. 1895.), od r. 1876. cvičitel pěvecké školy cyrillské při křesťanské akademii, od r. 1881. ředitel kůru u sv. Jiljí, jenž svojí „cyrillskou školou zpěvu“ zanechal dospívajícím cyrillistům nejlepší po sobě památku, Jan Ev. Zelinka, nar. r. 1856. v Praze, s počátku varhaník u sv. Ducha, sv. Haštala, od r. 1894. u Panny Marie Sněžné, po smrti Chlumově cvičitel cyrillské školy, spisovatel mnoha pedagogických a historických článků v českoslovanském Varhaníku, Daliboru a Cyrillu, a hudební skladatel církevní, jehož skladby vydány byly u Urbánka (Missa brevis in honorem Nativitatis Domini nostri J. Christi pro Canto, Alto, Baritono, Tenore ad libitum comitante Organo obligato op. 12, Te Deum laudamus, vánoční zpěvohra „Narození Páně“ op. 14.) a jako mnohé přílohy k Cyrillu.

Další zpěvy z pražských reformatů církevního zpěvu zasluhují Otomar Smolík, ředitel kůru u sv. Štěpána, Dr. Josef Pachta, nar. r. 1846. a vysvěcen r. 1871., řádný profesor dogmatiky na české universitě pražské, komoří J. Sv. Lva XIII., r. 1896. děkan a r. 1897. proděkan theologické fakulty, který již jako adjunkt zasvěcoval bohoslovce v chorál a polyfonii starých a nových mistrů, a jehož články z Cyrilla a „Christliche Akademie“ otiskla i polská „Muzyka Kościelna“. K těm řadí se skladatelskou činností professor historie na konservatoři pražské, Karel Stecker (XVI Motetta pro f. principalibus ad cantum et altum).

V poslední pak době zajímá se o reformu i řád křížovnícký přičiněním svého člena, inspektora křížovníckého kůru a I. kaplana u sv. Františka v Praze, P. Aemiliana Pauknera (nar. r. 1869.).

Ale nejen v Praze, nýbrž i v mnohých osadách arcidiecese pražské a diecesí ostatních šíří se v posledních letech pravá hudba posvátná neúmornou činností jednotlivců.

V arcidiecesi pražské budiž k nim připočten genialní skladatel † František Hruška (1847—1889), od r. 1872. ředitel kůru ve Dvoře Králové, od r. 1874. v Mladé Boleslavi, Josef Cyrill Sychra nar. 1859 v Ústí nad Orlicí, od r. 1878. varhaník ve Staré Boleslavi, od r. 1881. ředitel tamtéž, od r. 1889. ředitel v Mladé Boleslavi, skladatel 14 mší, 3 requiem a mnoha sborů vytištěných v příloze k Cyrillu, č. Varhaníku a Varytu.

Diecese budějovická honosí se nejpřednějším křisitelem zapomenutého chorálu a zanedbané polyfonie, † Th. Dr. C. Karlem Konrádem, nar. r. 1842. v Budějovicích, vysv. r. 1865. tamtéž, gymnasiálním katechetou v Táboře a od r. 1893. v Praze. R. 1878. zvolen byl do přípravného komitě obecné jednoty cyrillské; když jednota byla státem povolena, založil ihned farní jednotu v Táboře a pořádáním historických koncertů získal jí velmi zvučného jména. Kromě výkonné činnosti cyrillské působil i literárně. Psával do Cecilie, Cyrilla, Vlasti, Sborníku historického kroužku, Rádce duchovního, do publikac kr. č. společnosti nauk, do slovinského časopisu „Cerkveni glasbenik“. Nejdůležitější jeho prací, jež teprve v budoucnosti dojde náležitého ocenění, jest obsáhlé dílo „Dějiny posvátného zpěvu staročeského díl I. a II.“, k němuž sbíral po různých archivech látku s pílí obdivuhodnou.

V diecesi litoměřické šířil správné názory o církevním zpěvu bývalý spiritual kn. semináře Endler a nynější Msg. Jos. Kovář; prakticky pak pracuje na reformě hudební Jan Molitor, nar. 1830 ve Wirtenbersku, po 16 let ředitel kůru v Sigmaringách, 8 let v Kostnici a na to v Emausích v Praze. Ředitelem semináře Dr. Kordačem povolán byl za učitele zpěvu do semináře litoměřického, kdež se stal též ředitelem katedrálního chrámu Páně. Složil mnoho mší vydaných u Pusteta a přijatých do seznamu cecilského spolku, 18 slavných vesper, zpěvník „Benedicite“ a j. Jeho činností skladatelskou získaly hlavně venkovské kůry mnoho vhodných skladeb.

V diecesi hradecké učinil důležitý krok k šíření pravého zpěvu církevního biskup Eduard Jan Nep. Brynych, vykázan v semináři kněžském pro chorální a liturgický zpěv přiměřený počet hodin, vybídnuv profesora dra Josefa Mrštíka k založení diecesní jednoty cyrillské, povzbudiv významným pastýřským listem činitele zpěvu kostelního k účinné práci reformní, vydav diecesní zpěvník „Oltář“¹⁾ a postarav se o správné k němu nápěvy a průvod varhan.

¹⁾ V Biskupské tiskárně v Hradci Králové: Oltář 23 kr., Nápěvy 15 kr., Průvod varhan 2 zl. 60 kr.

Dr. J. Mrštík, nar. r. 1854., vysv. r. 1876. v Budějovicích, od r. 1881. farář v Klášteře, od r. 1884. katecheta měšť. škol na Vinohradech, od r. 1887. professor náboženství na gymnasiu královéhradeckém a od r. 1892. professor pastorálky a katechetiky v b. semináři tamtéž, chopil se dlouho očekávaného podnětu, založil r. 1894. diecesní jednotu, již nyní jest podřízeno 25 jednot farních, uspořádal dvojce cyrillské exercicie, upravil nápěvy k „Oltáři“ a řídil vydání průvodu varhan; putuje od osady k osadě, poučuje a povzbuzuje přednáškami k pilné práci na poli reformy hudební.

A pole připravené jeho prací agitační oséváno jest bohatou činností mnoha jiných mužů, z nichž budiž uveden Jan Wunsch, ředitel kůru kath. chrámu Páně v Hradci Králové, František Jirásek, ředitel kůru v Jičíně, Čeněk Pilař v Hořicích, Jos. Bidlo, říd. učitel a ředitel kůru v Miletíně a j.

Na Moravě stojí mezi prvními křisiteli církevního zpěvu kněz † Pavel Křížkovský nar. 1820. v Holasovicích ve Slezsku, člen řádu Augustinianů u sv. Tomáše na Starém Brně, od r. 1850. kaplan fary klášterní tamtéž, konsistorní rada olomoucký, od r. 1872. až 1883. ředitel kůru arcib. chrámu Páně v Olomouci († 8. května 1885. na Starém Brně). Jeho přičiněním svatotomášský kůr na St. Brně patřil mezi první kůry reformované hudby kostelní vůbec. Jsa ředitelem olomouckým, vynikal jako výkonný umělec mistrnou hrou na varhany, jako skladatel církevní (Ejhle svatý Velehrad už září) a světský (Utonulá, Kantata cyrillomethodějská, Modlitba sv. Cyrilla na sotnách, Pastýř a poutníci, Prosba odvedeného, Žaloba, Dívča, a j.), a jako výtečný dirigent orchestrálních a vokálních koncertů.

Ve šlépějích Křížkovského kráčí Josef Nešvera, nar. r. 1842. v Praskolesích, od r. 1878. ředitel kůru v Hradci Králové a po Křížkovském v Olomouci, plodný světský i církevní skladatel (Missa in hon. s. Friderici, s. Gustavi de Spiritu s., in hon. B. M. V., s. Eugenii, s. Procopii, žalm „De profundis“ atd.).

Kromě Nešvery horlí o nápravu v kostelním zpěvu na Moravě František Musil, skladatel a varhaník v Brně, Ludvík Holain, konsistorní rada a farář ve Slavoníně, Dr. František Ehrmann, biskupský sekretář a j.

Na slovanském jihu pečuje o reformu Ant. Foerster ředitel kůru v Lublani a plodný skladatel (M. in honorem s. Francisci Seraf., Ecco sacerdos a j.)

Ve všech pak krajích českomoravských nemalý vliv na reformu církevního zpěvu mají v době nynější učitelské ústavy, v nichž hudba chrámová, zvláště hra na varhany jest

předmětem povinným a z nichž péčí professorů hudby a zpěvu vychází nová generace učitelstva obrodu zpěvu církevního přející.

V národu polském, jenž ještě v XVI. a XVII. století honosil se vzory klassických skladeb a v němž rozdělením a úpadkem jeho vlasti zašlo i umění církevního zpěvu, jest původcem nového rozmachu v době nejnovější poznaňský probošt Dr. Josef Surzyński, od r. 1881.—1895. ředitel kůru poznaňského, od r. 1889.—1894. učitel círk. zpěvu v semináři kněžském tamtéž, od r. 1884. redaktor měsíčníka „Muzyka Kościółna“, hudební spisovatel (Directorium chori, Ordinarium Missae, „Magister choralis“ v polském překladu, Monumenta musicae sacrae, in Polonia 4 díly, Muzyka figuralna v kościołách polskich od XV. do XVIII. wieku, szkic historyczny), a círk. skladatel (Missa s. Theresiae a j.). Jeho přičiněním bylo r. 1898. zavedeno v 10 seminářích polských systematické vyučování liturgickému a chorálnímu zpěvu, a za učitele dosazení nadšení kněží.

Mimo to bylo již r. 1895. zřízeno na varšavské konservatoři oddělení pro pěstování církevní hudby a jejím professorem jmenován Makowski, žák vyšší církevní školy řezenské.

Kromě uvedených mužů účastní se na reformě polské církevní hudby kněz Grubenski v pruském Polsku, známý skladatel Jos. Nowialis v Kovně a j.

Jak jest z dějin patrné, zpívali chorál prvokřesťané v katakombách, za něj nestyděli se v nádherných basilikách, jím opěvoval Boha umění milovný středověk, a jestliže ve století XVII. a XVIII. podlehl barocismu, jako všechna tehdejší umění, dosáhl na konci století XIX. renaissance a opětného rozšíření. Dějiny dosvědčují o chorálu, že vydal i ovoce mnohé a krásné.

Nejušlechtilejším jeho plodem jest polyfonie; dramaticností svojí dal základ k oratoriu; největších pak díků zasluhuje od Slovanů, poněvadž jejich píseň duchovní i světská jest jeho nejkrásnějším kvítkem.

II.

Část praktická.

A. O zpěvích při mši svaté zpívané.

§ 43. O pravidlech povšechných.

I.) Při zpívané mši sv. (Missa cantata) účastní se zpěvu celebrant a sbor zpěváků. Je-li zpívaná mše sv. slavnou (Missa solemnis), zpívá u oltáře mimo celebranta přísluhující jáhen a podjáhen.

Zpěv celebrantův, jáhna a podjáhna zove se akcentus, zpěv sboru zpěváckého sluje koncentus.

Akcentus obsahuje intonaci slov „Gloria in excelsis Deo“ a „Dominus vobiscum“ (Pax vobis), modlitby zvané kollekty, epištolu, evangelium, intonaci slov „Credo in unum Deum“, „Dominus vobiscum“ a „Oremus“ před obětováním, prefaci, Pater noster, intonaci slov „per omnia saecula saeculorum“, „Pax Domini sit semper vobiscum“ a „Dominus vobiscum“, modlitby zvané „postcommuniones“, intonaci slov „Dominus vobiscum“, k nimž přidá se buď „Ite missa est“, buď „Benedicamus Domino“, nebo „Requiescant in pace“.

Koncentus obsahuje Introit, Kyrie, „Et in terra pax“..., „Et cum spiritu tuo“, „Amen“ Graduale, Alleluja, Traktus, Sekvenci, „Patrem omnipotentem....“, Offertorium, odpovědi k prefaci: „Amen“, „Et cum spiritu tuo“, „Habemus ad Dominum“ a „Dignum et justum est“; dále Sanktus, Benediktus, odpovědi k Pater noster: „Amen“ a „sed libera nos a malo“, odpověď ku per omnia saecula saeculorum „Amen“ a ku Pax Domini: „Et cum spiritu tuo“, Agnus, Kommunio, odpověď k Ite nebo k Benedicamus: „Deo gratias“ a odpověď k Requiescant in pace: „Amen“.

Zpěvy, jež obsahuje koncentus, dělí se na stálé a měnlivé. K stálým zpěvům, jejichž text se nemění, počítá se Kyrie, Gloria, Kredo, Sanktus, Benediktus, Agnus a odpovědi (responsoria); k měnlivým zpěvům, jejichž text se mění s formulářem pro mši sv., patří částky zbývající.

II.) Akcentus obsažen jest v misálu, měnlivé částky v graduálu římském (Graduale Romanum) a stálé částky v přídatku ke graduálu, který se nazývá „Ordinarium Missae“.

Římský graduál (Graduale Romanum) má podobný pořad jako římský misál a skládá se z následujících oddělení:

a) *Proprium Missarum de Tempore*. Obsahuje proměnlivé částky mší sv. pro svátky, neděle a všední dny doby (tempus) od I. neděle adventní až k poslední neděli po sv. Duchu.

b) *Proprium Missarum de Sanctis*. Obsahuje měnlivé částky mší sv. pro svátky mariánské, svatých, světic, andělů atd. od 29. listopadu (vigilie svátku sv. apoštola Ondřeje) až do 26. listopadu.

Poněvadž má většina svátků o svatých až na některé modlitby týž mešní formulář, následuje v graduálu za „*Proprium de Sanctis*“

c) *Commune Sanctorum*, jež obsahuje společné formuláře pro určité svátky a sestává z mnoha pododdělení.

d) *Missae votivae*. Toto oddělení obsahuje formuláře mší sv. votivních t. j. takových, jež obětují se za zvláštní příležitosti, jakou jest prosba, dík, chvála atd. Nejprv sledují formuláře votivních mší pro jednotlivé dny v týdnu; pak vytištěno jest 13 jiných formulářů pro zvláštní případy.

Jestliže celebrant zvolil na základě dovolení liturgických předpisů pro Oběť mše sv. místo formuláře direktářem předepsaného formulář mše votivní, nechť tuto změnu sdělí s ředitelem kůru.

e) *Festa pro aliquibus locis*. Obsahuje formuláře svátků od 8. prosince do 29. listopadu, jež neslaví se všeobecně po celé církvi katolické, nýbrž jen na některých místech.

K tomu oddělení jest přidáno *Proprium* té oné diecese, řádu, provincie.

f) *Ordinarium Missae*. Tato část, kterou lze koupiti i odděleně od „*Graduale Romanum*“, obsahuje:

- 1.) *Asperges*,
- 2.) *Vidi aquam*,
- 3.) *Kyrie*, po případě *Gloria*, *Sanktus*, *Benediktus* a *Agnus* pro 13 různých slavností,
- 4.) čtyry melodické způsoby „*Patrem omnipotentem*....“
- 5.) proměnlivé a stálé částky mše sv. za zemřelé,
- 6.) částečné zpěvy při pohřbu,
- 7.) odpovědi při mši sv. způsobem slavným a všedním „*Pange lingua*“, „*Veni Creator*“, „*Te Deum*“.

Misál má totéž složení jako graduál; oddělení však, jež zove se v graduálu „*Ordinarium Missae*“ a jest umístěno na konci knihy, sluje v misálu „*Ordo Missae*“, obsahuje modlitby, jež modlí se kněz pravidelně při každé mši sv., a jest vloženo do „*Proprium de Tempore*“ mezi bílou sobotu a Boží hod velikonoční.

III. Není pochybnosti, že akcentus, t. j. zpěv u oltáře, přednáší se při zpívané mši sv. latinsky.

Mnoha pak rozhodnutími Apoštolské Stolice a výnosy posv. sboru obřadů, z nichž uveden budiž pouze výnos z 31. ledna 1896, jest také přísně poručeno, aby jazykem latinským se zpíval při slavné mši sv. s asistencí (*Missa solemnis*) i koncentus, t. j. veškeré částky stálé a měnlivé, jak je obsahuje graduál římský.

A nejnovějším rozhodnutím S. R. C. z 25. června 1898 jest ustanoveno, že výnos z 31. ledna 1896 platí i pro zpívanou mši sv. bez asistence jáhna a podjáhna (*Missa can-*

tata), čímž odstraněna jest veškerá pochybnost a sbor pěvecký povinen jest přednášeti při zpívané mši sv., ať jest pouze *Missa cantata* nebo *Missa solemnis*, všecky stálé a proměnlivé částky jazykem latinským.

Poněvadž má toto rozhodnutí velikou důležitost a závaznost, následuje i jeho překlad.

„Bylo sděleno s posv. sborem obřadů, že v diecesi Plock a v jiných diecesích polských při zpívaných mších sv. a obětovaných bez jáhna a podjáhna varhaníci, kteří zastávají zároveň úřad zpěváka, odpovídají pouze na zpěv celebrantův latinsky jako „Amen — Et cum Spiritu tuo“; ostatní pak, jako introit a Kyrie vynechávají a zpívají při zbývajících částech mše sv. za průvodu varhan písně v řeči mateřské, jež sice povzbuzují ke zbožnosti, ale nesouhlasí vždy se mší sv.“

Proto otázan byl posv. sbor obřadů:

1.) Může-li býti uvedený zvyk písní (v jazyku mateřském při zpívané mši sv. bez asistence jáhna a podjáhna) potvrzen aneb aspoň trpěn?

2.) Jsou-li povinni při zpívané mši sv. bez asistentů vyššího svěcení varhaníci a kůr vždy zpívati neb srozumitelně recitovati při průvodu varhan veškeré částky z římského graduálu?

Posv. sbor obřadů vše důkladně uváživ uznal na základě podání sekretářova a dobrozdání liturgické komise za vhodné odpověděti

k otázce 1.: „Jsou na odpor dekrety, zvláště onen z 31. ledna 1896“;

k otázce 2.: „Ano“.

Z odpovědí posv. sboru obřadů jest zcela zřejmo, že při každé zpívané mši sv., ať jest s asistencí, ať bez asistence, jest povinen kůr zpívati latinsky všecky části dle římského graduálu, třeba obsahoval kůr jediného zpěváka v osobě varhaníkově. Zpívati tedy česky při mši sv. zpívané, aneb vynechávají introit, komunio neb jiné části, jest přísně zakázáno. — V řeči mateřské lze zpívati pouze při mši sv. tiché, neboť jen tichá mše sv. jest „missa privata“.

IV.) Authentické knihy nařizují, aby začátky jednotlivých částí chorálních, zvláště začátky zpěvu měnlivých intonovali předzpěváci = *praecentores* = *precentoři*.

Pro intonaci introitu, offertoria a kommunia určuje počet precentorů výše slavnosti. Při zpívané mši sv. o dnu všedním (do feria) a o svátcích řádu nejnižšího (*festum simplex*) intonuje uvedené částky jeden precentor; o svátku polodvojném (f. *semiduplex*) a o neděli (de Dominica) dva zpěváci; při mši sv.

o dvojném svátku II. třídy (fest. duplex II. classis) tři zpěváci a o největších slavnostech (fest. duplex I. classis) čtyři zpěváci.

Pro intonaci graduálu, alleluia, traktu a sekvence jsou určeni precentoři dva, ať formulář mše sv. jest o slavnosti jakékoliv výše.

Pravidla o počtu precentorů platí ovšem jen tam, kde pěvecký sbor jest tak četný, že lze z něho vyvoliti ustanovený počet precentorů hlasů mužských.

Precentoři intonují jednotlivé částky chorální až k pause (≡≡≡≡) a ve zpěvu veršů neb delších melodií střídají se se sborem.

§ 44. O introitu.

Introit obsahoval v prvotných dobách církve kat. antifonu a žalm, jenž se zpíval, když kněz vstupoval k oltáři. Nyní obsahuje antifonu, jen jeden verš žalmový a malou doxologii čili „Gloria Patri“, jež zavedeno bylo do římské liturgie papežem Damasem z návodu sv. Hieronyma; po „Gloria Patri“ opakuje se antifona až k „V.“ výlučně.

Na bílou sobotu a v sobotu svatodušní není introitu; kůr zpívá na začátku mše sv. hned Kyrie.

V době od neděle smrtelné až včetně do zeleného čtvrtku vynechává se v introitu při mši sv. o neděli (de Dominica), o dnu všedním (de feria) a o sobotě (de Sabbato) malá doxologie a po verši opakuje se hned antifona.

V době velikonoční (tempore paschali = T. p.) přidá se k antifoně dvoje alleluia, i když se antifona zpívá poprvé, i když se po doxologii opakuje; melodie alleluia a Gloria Patri ve všech církevních modech přiloženy jsou ke graduálu na zvláštním lístku.

Od neděle devítník (Septuagesima) až do velikonoc alleluia se vynechává.

Introit zpívá se takto:

Počátek antifony až k pause (≡≡≡≡), i když se zpívá antifona poprvé, i když se opakuje, první polovinu verše až k dvojtečce a první polovinu malé doxologie až včetně ke slovu „sancto“ přednesou precentoři, jejichž počet určuje výše slavnosti. Dokončení antifony, druhou polovinu verše a doxologie zpívá sbor. Když se antifona opakuje, může se recitovati při průvodu varhan, ale vynechati ji nelze.

Precentoři počnou introit, když celebrant začíná křížem stupňové modlitby, a nikoliv dříve (S. R. C. 14. března 1753), ani později, aby se neprodlužovala zbytečně mše sv.

Předehra k introitu nechť jest krátká a shodná v tonině s introitem.

K introitu připojuje se bezprostředně Kyrie.

§ 45. O „Kyrie“.

Kyrie pochází z řecké církve a jest zbytkem litaní, které předcházely v nejstarších dobách mši sv. Také bylo volání: „Kyrie eleison“ a „Christe eleison“ zpěvem lidu při liturgických úkonech a opakovalo se tak dlouho, jak trvala pobožnost, jako na př. průvod se sv. ostatky při svěcení kostela, žehnání nad křtěníci, posedlými, kajícíky atd.

Od dob sv. Řehoře zpívá se třikrát „Kyrie eleison“ na oslavu Boha Otce, třikrát „Christe eleison“ na oslavu Boha Syna a třikrát „Kyrie eleison“ na oslavu Ducha sv., aby se naznačilo, že vzývají se s každou Božskou Osobou spolu ostatní, a že jim náleží stejná pocta, poněvadž jsou nejen stejné podstaty, bytnosti a přirozenosti, nýbrž věčně v sobě žijí (svatý Tomáš Akvinský).

Melodie „Kyrie eleison“ podobá se melodiím „Ite missa est“.

Kyrie zpívá se takto:

Jestliže jest v ordinariu jediná melodie pro trojí Kyrie eleison, jediná pro trojí Christe eleison a jediná pro druhou řadu trojího Kyrie eleison, přednese se každá melodie třikráte.

Jestliže má každé Kyrie a Christe eleison svou vlastní melodii (č. 8. in festis semiduplicibus), neopakuje se z nich žádná.

Při zpěvu Kyrie odporučuje se střídání precentorů se sborem. Také lze střídati zpěv s recitativem; pak recitují se ty částky, jež říká ministrant, totiž Kyrie eleison, dvakráte Christe eleison a Kyrie eleison.

Při zpěvu posledního Kyrie eleison jde celebrant do prostřed oltáře a po jeho skončení zpívá „Gloria in excelsis Deo“

§ 46. O hymnu „Gloria“.

Hymnus „Gloria“ zove se též „veliká doxologie“ a obsahuje slova, jež prozpěvovali andělé při narození Páně, a přídavky neznámých skladatelů. Do západní církve přišlo Gloria z východu. Osmý papež sv. Telesforus (128—138) zavedl je při mši sv. o vánocích; za papeže sv. Štěpána (257—260) bylo nařízeno zpívati Gloria o nedělích a za papeže sv. Symmachu (498—514) kromě toho o svátcích Páně a sv. mučedníkův při mši sv., již obětoval sám papež. Teprve ve stol. IX. byl kněžím dovolen zpěv Gloria na hod Boží velikonoční.

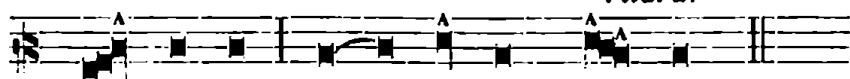
Nyní zpívá se Gloria při každé mši sv. kromě té, jež obětuje se v barvě fialové nebo černé.

Misál má 4 intonace Gloria.

1.) O svátcích nejméně dvojných třídy jakékoliv¹⁾ (in festis duplicibus), není-li preface mariánská nebo de Nativitate.

cdf f f e f g e gfe e (transposice:  2 #)

ritard.

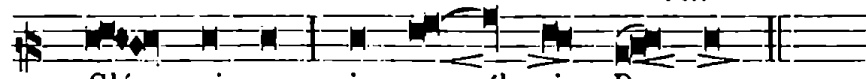


Gló - ri - a in ex - cėl - sis De - o.

2.) O svátcích mariánských a vždy, když jest preface buď mariánská (de Beata) nebo o narození Paně (de Nativitate).

gagfg g g g ah c ag efg e (transposice:  2 #)

rit.



Gló - ri - a in ex - cėl - sis De - o.

3.) O nedělích (de Dominicis), svátcích polodvojných (f. semiduplicibus) a ve dnech polodvojných oktávy svátku, který není mariánský (de diebus infra octavas, quae non sunt B. M. V.).

dgfefg fe d e f e d (transposice:  2 #)

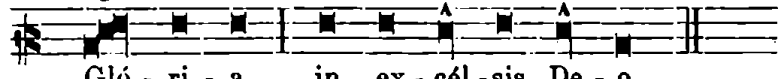
rit.



Gló - ri - a in ex - cėl - sis De - o.

4.) O svátcích nejnižšího řádu (f. simplicibus), o dnu všedním v čase velikonočním (de feria tempore paschali) a ve votivní mši sv. andělské při pohřbu nedospělých (in votiva de Angelis).

ega *rit.* (transposice:  2 #)



Gló - ri - a in ex - cėl - sis De - o.

Po celebrantově intonaci pokračuje chorslovy „et in terra pax . . .“ zpívaje buď chorálně dle ordinaria nebo vícehlasně.

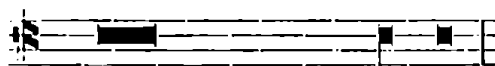
¹⁾ Liturgie římská zná: festum duplex primae classis = svátek dvojný I. třídy s oktávou nebo bez oktávy, f. duplex secundae cl. = sv. dvojný II. tř. s oktávou nebo bez oktávy, f. duplex majus = sv. dvojný větší, f. duplex minus = f. duplex = sv. dvojný, f. semiduplex = sv. polodvojný, f. simplex = sv. jednoduchý, nejnižšího řádu, Dominica = neděle, dies ferialis = den všední, ferialní.

Mezi intonací celebrantovou a pokračováním choru není dovoleno dlouho hráti na varhany; jediným akordem postačí udati zpěvákům výši počátečních tonů. Výjimku činí pouze zelený čtvrtek a bílá sobota, kdy lze po intonaci hymnu déle preludovati.

Jest zakázáno choru opakovati po knězi intonaci hymnu; při tiché mši sv. zpívá intonaci chor sám aneb někdo z jeho precentorů.

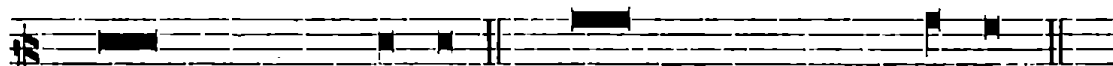
Ani není dovoleno úryvky textu z Gloria při zpívané mši sv. vynechávati, text komoliti, slova přehazovati; slova, která se nezpívají, jest nutno aspoň recitovati.

Po ukončení veliké doxologie pozdraví kněz v recitativu na stejné výši tonové lid shromážděný slovy: „Dóminus vobiscum“ (je-li Gloria, biskup slovy: „Pax vobis“), a chor odpoví: „Et cum spíritu tuo“ opět v recitativu na tónu, v němž recitoval kněz „Dóminus vobiscum“.



Ř. Dóminus vobiscum.
B. Et cum spíritu tu - o.

Nesprávně jest odpovídati „et cum sp. t.“ ve svrchní kvartě takto:



Ř. Dóminus vo - biscum. B. Et cum spíritu tu - o.

Uvedená melodie jest tenor z odpovědi harmonisované pro smíšený sbor, v němž vůdčí hlas je v sopránu. Dovoleno jest sice odpovídati smíšeným sborem kvartetovým¹⁾, ale nikoliv pouze jedním z jeho harmonických hlasů.

Po odpovědi „Et cum sp. t.“ zpívá celebrant kollektu.

§ 47. O kollektě.

Kollekta jest hlavní modlitba při mši sv. a jméno její pochází od latinského „colligere“ = sbíratí, shromažďovati, poněvadž při ní kněz sbírá v jedno prosby všech a Bohu přednáší; též proto, že v ní modlí se nad shromážděným lidem. Počíná vždy slovem: „Oremus“, jež kněz recituje beze změny hlasové na tónu, v němž recitoval předcházející „Dóminus vobiscum“. K „Oremus“ připojuje vlastní modlitbu zpívaje buď způsobem

¹⁾ Odpovědi ke mši sv. pro smíšený sbor ve způsobu slavném i všedním. vydal J. Foerster. Na lepence napjaté 1.60 zl.

slavným (tonus festivus čili tonus solemnis) aneb způsobem všedním čili ferialním (tonus ferialis simplex) a konče ji vždy klausulí velikou (clausula major).

Po kollektě první, hlavní (collecta principalis) zpívá někdy kněz jednu nebo více kollekt méně hlavních, vedlejších (c. minus principalis, commemoratio) pro památku jiného dne církevního nebo některých svatých. Následuje-li po kollektě hlavní více vedlejších, kromě kollekty hlavní počíná slovem „Oremus“ pouze z vedlejších první a klausulí končí z vedlejších pouze poslední. Zpívá-li kněz po kollektě hlavní pouze jednu vedlejší, i hlavní i vedlejší začne slovem „Oremus“ a ukončí velikou klausulí. Kollekty vedlejší se zpívají týmž způsobem jako kollekta hlavní, a to všechny buď slavným neb všedním (ferialis simplex).

Kromě způsobu slavného a ferialního (ferialis simplex), jimiž přednášejí se při mši sv. orace (kollekty a postkommunia), zná Caeremoniale episcoporum způsob třetí, jímž se zpívají orace mimo mši sv. a jenž sluje „tonus ferialis“.

Pro přehled budtež uvedeny všechny tři způsoby.

a) Tonus solemnis = festivus = způsob slavný.

Orace zpívají se způsobem slavným ve mši sv., matutinu, laudech a vesperách, je-li officium duplex I. cl., II. cl., duplex majus, duplex minus, semiduplex neb de Dominica, a končí-li orace klausulí velikou.

Orace zpívaná způsobem slavným jest recitativ s dvěma melodickými útvary; první zní: mi-re-fa (f . . . e-d-f) a sluje punctum principale (hlavní nápěv); druhý zní: fa-mi (f . . e) a zove se semipunctum (vedlejší nápěv).

Punctum principale zpívá se ke konci I. části orace oddělené od II. části interpunkcí (: ; ,). Text podloží se tonům „mi-re-fa“ tak, aby přízvukná slabika posledního slova v I. části orace zpívala se na ton „fa“; následující slabiky nepřízvukné přidají se k přízvukné slabice na tentýž ton „fa“; končí-li I. díl orace slovem jednoslabičným (sum, est . . .) nebo víceslabičným a v latině nesklonným (Israel, Madian . . .), zpívá se na ton „fa“ ono slovo jednoslabičné neb poslední slabika víceslabičného slova nesklonného.

Na předcházející tony „mi-re“ zpívá se v každém případě jen po jedné slabice a to na ton mi vždy třetí slabika předtou, která první podložena jest tonu „fa“.

Mezi tony „fa-mi“ jest půlton a proto často užívaný celý ton (f es) jest chybný.

Semipunctum zpívá se při první interpunkci v II. části orace. Je-li orace tak krátká, že v II. části není znaménka rozdělovacího, semipunctum se vynechá. Text podloží se tonům

„mi-fa“ tak, aby v posledním slově před interpunkcí poslední slabika se zpívala tonem „mi“ čili spodní malou a nikoliv velikou sekundou.

Konečné slovo orace nemá žádné melodie; poslední 2 neb 3 jeho slabiky se poněkud protáhnou.

Veliká klausule, jíž končí orace přednesená způsobem slavným, jest taktéž recitativ, v němž melodický útvar semipunctum zpívá se vždy na slovo „tuum“, a punctum principale vždy na slova „sancti Deus“. Není-li v klausuli slova tuum, semipunctum se vynechá. Konečná slova klausule: „saecula saeculorum“ a odpověď: „Amen“ nemají zvláštní melodie a recitují se na témž tonu jako celá orace. Liší se tedy přednes klausule od přednesu orace opačným pořádkem p. principale a semipunctum; v oraci zpívá se nejprve p. principale, v klausuli však semipunctum.

Každá kollektá, postkommunio a k nim přidaná veliká klausule má po jednom p. principale a po jednom semipunctum. Není tedy dovoleno ani v klausuli ani v oraci některý z těchto melodických útvarů opakovati, byť i orace byla dlouhá, jako jest na př. ve formuláři o patronech země české. Naopak jest nesprávně zpívati p. princ. a semip. pouze v kollektě hlavní a nikoliv ve vedlejších.

Příklad kollekty zpívané způsobem slavným.
(Caer. ep. k. I. hl. XXVIII. str. 103.).

O - ré-mus. Deus, qui hodiérnam diem Apostolorum tuorum Petri

p. princ. F E D F

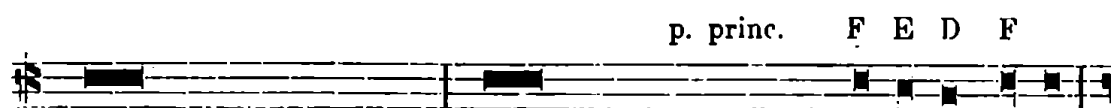
et Pauli mar-tý - ri - o con-se-crá-sti: da Ecclésiae tuae eorum

semipunctum. F E

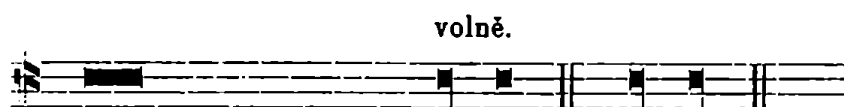
in ómnibus sequi prae-cé-ptum; per quos religiónis sumpsit ex - ór-

klausule. semipunctum. F E

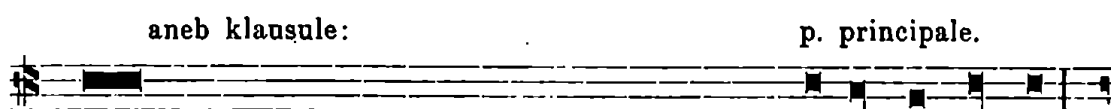
di-um. Per (eúndem) Dóminum nostrum Jesum Christum Filium tu-um:



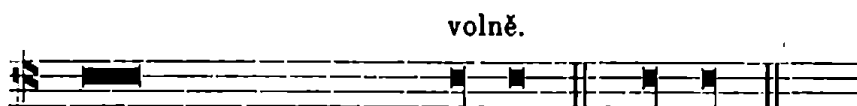
Qui tecum vivit et regnat in unitate (eiusdem) Spiritus sancti De-us,



per omnia saecula saeculo-rum. A-men.



{ qui vivis et regnas cum Deo Patre } in unitate Spiritus sancti De-us,
{ qui tecum vivit et regnat }



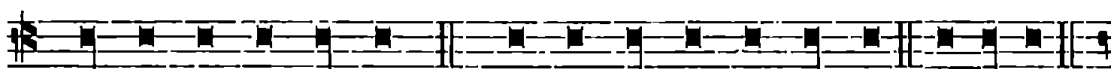
per omnia saecula saeculo-rum. A-men.

b) Tonus simplex ferialis.

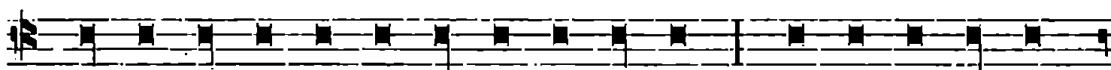
Tonu zvaného „simplex ferialis“ užívá se o svátku „simplex“, o dnu všedním (de feria) a ve mši sv. za zemřelé, když orace končí klausulí velikou.

Orace „in tono feriali simplici“ recituje se s velikou klausulí a s „Amen“ na stejné výši beze změny hlasové. Kde při zpěvu orace „tono solemni“ zpívá se p. principale a semipunctum, tam při zpěvu orace „t. feriali simplici“ se učiní malý oddech. Poslední slovo orace a klausule se recitují volněji než slova předešlá.

Příklad orace v tonu „simplex ferialis“.



Dó-mi-nus vo-bis-cum. R. Et cum spi-ri-tu tu-o. O-rémus.



Praesta, quae-su-mus o-mni-po-tens De-us: ut qui be-á-ti



Va-len-ti-ni Már-ty-ris tu-i na-ta-lí-ti-a có-li-mus,

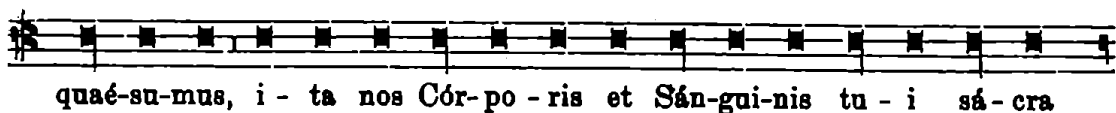


c) Tonus ferialis = způsob ferialní = všední.

Způsobu zvaného „ferialis“ užívá se v oracích zakončených klausulí malou (clausula minor = conclusio brevis).

Orace „in tono feriali“ jest recitativ končící spodní malou tercií (fa-re), na kterouž sníží se všechny nepřízvučné slabiky posledního slova. Tímto způsobem zakončí se i recitativ malé klausule.

Příklad orace ve způsobu ferialním.



my - sté - ri - a ve - ne - rá - ri, ut . re - dem - pti - ó - nis tu - ae

fructum in no - bis iú - gi - ter sen - ti - á - mus. Qui vi - vis et

regnas in sae - cu - la sae - cu - ló - rum. R. A - men.

aneb jiné klausule malé:

Per Christum Dóminum no-strum. A - men.

Per eúndem Christum Dóminum no-strum. A - men.

Orace, po níž nenásleduje bezprostředně malá klausule, nekončí spodní malou tercií. Následuje-li tedy více orac za sebou, z nichž jen poslední má klausuli malou, klesá se v posledním slově nepřizvučnými slabikami o malou tercii jen při oraci poslední; v předcházejících oracích bez klausulí celý text pouze se recituje beze změny výše hlasové.

Misál nečině rozdílu mezi pojmenováním „t. ferialis simplex“ a „t. ferialis užívá jména „t. ferialis“ nejen pro způsob zpěvu orac uvedený sub c), ale i pro způsob „simplex ferialis“ uvedený sub b). Různost klausulí pak rozhoduje, kterého z obou způsobů se má užití. Končí-li totiž orace klausulí malou a jest předepsán misálem „t. ferialis“, zpívá se dle pravidla sub c); končí-li klausulí velkou a jest také předepsán „t. ferialis“, zpívá se „tono feriali simplici“ sub b).

Po kollektě hlavní neb poslední z vedlejších zpívá kněz nebo podjáhnen neb lektor epištolu.

§ 48. O epištole = epistola.

V římské liturgii, která jest oficiální církve katolické, jest předepsáno epištolu recitovati na jednom tonu beze změny výše hlasové.

U znamének oddělovacích se učiní oddech a poslední 2 neb 3 slabiky posledního slova se prodlouží. U tečky se hlas ani nezvyšuje ani nesnižuje.

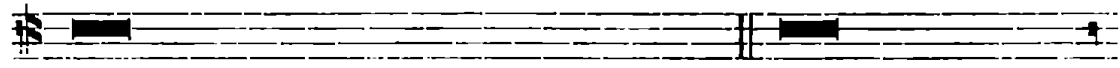
Otázka zpívá se nejen v epištole, ale i v evangeliu, pašijích, v lekcích matutina, v kapitulu při vesperách a vždy jindy takto: Přízvukná slabika posledního slova před znamením otázky sníží se o půlton, na němž recitují se i následující slabiky nepřízvučné, jsou-li jaké; poslední slabika zpívá se na skupinu dvou tónů, z nichž první jest onen spodní půlton a druhý recitanta. Je-li poslední slovo jednoslabičné, zpívá se jako poslední slabika slova víceslabičného.

Zpívá-li epištolu sám celebrant, může ji zpívat i o malou tercii níže než oraci.

Zpívá-li epištolu podjáhnen, nechť recitanta její a předcházejících orac jest tatáž.

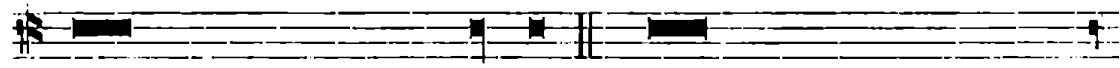
Příklad epištoly třetí mše sv. o Narození Páně:

Počátek.



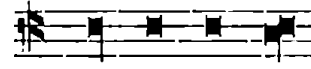
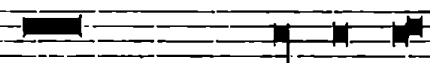
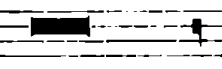
Lectio Epistolae beati Pauli Apostoli ad Hebraeos. Multifariam, multisque

Tečka.



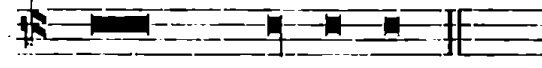
modis... illis nomen hereditavit. Filius meus es tu, ego hodie

Otázka ve sl. jednosl. Otázka ve sl. víceslab. Konec.

gé - nu - i té? erit mihi in fi - li - um? et anni

volně.



tui non deficiant.

Po epištole přednáší kůr dle různých období církevního roku buď graduale s 3 „alleluia“ a veršem, buď graduale s traktem, buď 4 „alleluia“ s 2 verši, neb sekvenci, již předchází buď graduale neb „alleluia“ s 2 verši.

§ 49. O graduale s třemi „alleluia“ a veršem.

Graduale slulo původně „Responsum“, „Cantus responsorius“, „Psalmus responsorius“, poněvadž při něm lid odpovídal (respondebat) ke zpěvu přednášenému jedním zpěvákem. Jméno „graduale“ obdržel tento zpěv odtud, že zpíval se na stupních (gradus, stupně) vedoucích k vyvýšenému místu před oltářem, jež jsouc postaveno na způsob naší kazatelny určeno bylo pro zpěv evangelia.

Až do dob sv. Řehoře Vel. zpíval graduale vždy jáhen z knihy, jež slula Cantatorium. Volba jáhna pro přednes graduale dokazuje veliký význam graduale v původní liturgii. Nelze se proto ani diviti, že jméno „graduale“ obdržela i kniha, jež kromě gradualí obsahuje také ostatní proměnlivé části chorem přednášené. — Od dob sv. Řehoře přednášel graduale klerik.

Nyní obsahuje graduale úryvek z Písma sv. a zpívá se takto:

Dva precentoři je intonují až k pause (≡≡≡); chor pokračuje až k verši (V.) výlučně, který celý přednesou precentoři.

Pro následující troje „alleluia“ jest v římském graduálu jen jedna melodie a přidána jest k ní jubilace čili skupina tonů, která se zpívá samohláskou „a“. Za melodií „alleluia“ a jubilací jest vytištěn verš.

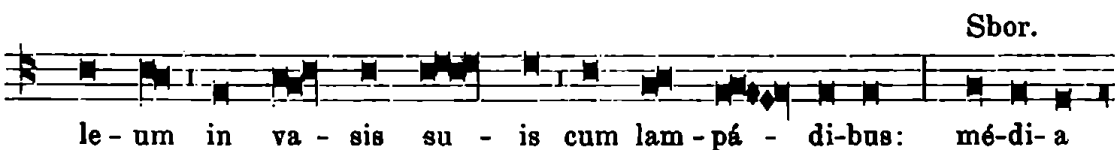
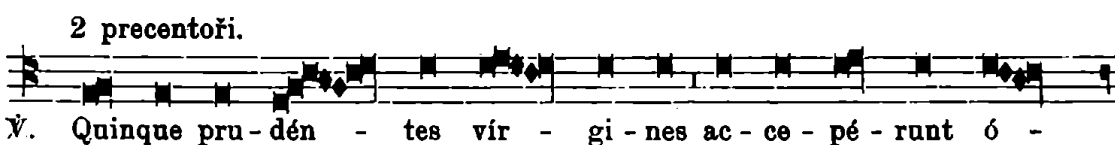
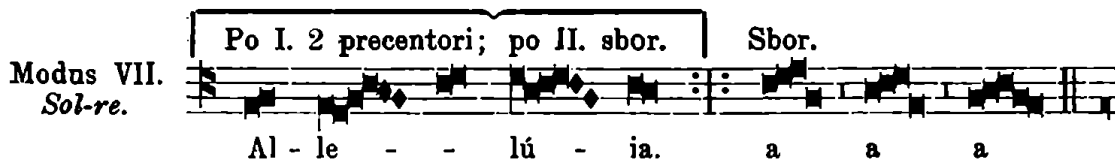
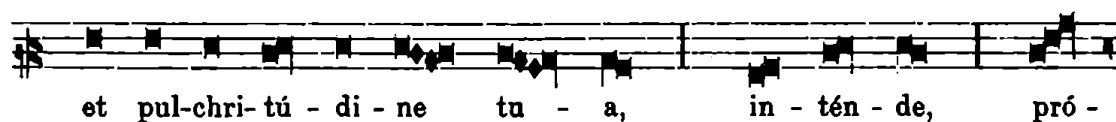
Troje „alleluia“ s veršem přidá se k vlastnímu graduale takto: Nejprv přednesou 2 precentoři „alleluia“ bez jubilace, načež je sbor zopakuje a přidá k němu jubilaci. Tím jest zazpíváno „alleluia“ dvakráte. Následuje verš, který až k suspiriu (≡≡≡) nebo k dvojtečce intonují 2 precentoři a sbor dokončí. Po verši zpívají 2 precentoři opět „alleluia“ bez jubilace, kterou k němu přidá sbor, ale melodie „alleluia“ již po precentorech neopakuje.

O přednesu jubilace viz § 25. str. 41.

Příklad ze mše sv. o sv. Cecilii (22. listopadu).

	2 precentoři.	Sbor.
Graduale. Modus 1. <i>Re-la.¹⁾</i>		
	Au - di, fi - li - a, et vi - de,	
	et in - cli - na au - rem tu - am: qui - a con - cu - pí - vit	
ritard.	2 precentoři. 	
	rex spé - ci - em tu - am. V. Spé - ci - e tu - a	

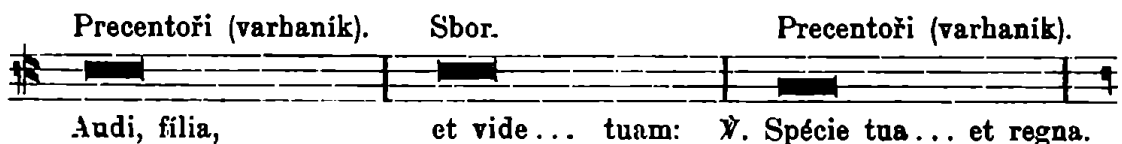
¹⁾ *Re* jest finála, *la* jest dominantá.



„Alleluia“ ut supra t. j. vlastní melodii „alleluia“ opakují 2 precentoři a sbor přidá na *a* jubilaci.

Text přednášeného graduale při mši sv. zpívané má býti latinský a totožný s textem, který se modlí kněz u oltáře. Jest zakázáno z něho něco vynechávati, zpívati jej v řeči mateřské neb vyplniti mezeru mezi epištolou a evangeliem pouze hrou na nějaký nástroj (S. R. C. 14. dubna 1753).

Části textové, které se v graduale nezpívají, jest nutno aspoň recitovati. Jestliže jest nucen kůr neb varhaník recitovati celý text graduale, nechť počíná si asi takto:



The image shows two musical staves. The first staff is divided into three parts. The first part is labeled 'Sbor.' and contains the text 'Al - le - lú - ia.' with a single note on a four-line staff. The second part is also labeled 'Sbor.' and contains 'Al - le - lú - ia.' with a single note. The third part is labeled 'P. (v.)' and contains 'V. Quinque . . . lampádibus:' with a single note. The second staff is also divided into two parts. The first part is labeled 'Sbor.' and contains 'média . . . Christo Dómino.' with a single note. The second part is labeled 'P. (v.)' and contains 'Al - le - lú - ia.' with a single note.

Recitaci v graduale lze provést i smíšeným vícehlasem.

§ 50. O graduale s traktem.

Ve mších sv. v době od neděle devítíku (Septuagesima) až do bílé soboty, pak na suché dny a v rekviem přidává se ke graduale místo tří „alleluia“ a verše táhlý, volný zpěv zvaný traktus, který počnou až k pause precentoři a sbor dokončí. Skládá-li se traktus z více veršů, první jejich polovinu přednášejí precentoři, druhou sbor. Dovoleno jest část traktu neb celý traktus recitovati, ale vynechati jej nelze (S. R. C. 7. září 1861).

§ 51. O čtveru „alleluia“ s dvěma verši.

Od soboty před bílou nedělí (Sabbatum in Albis) až výlučně do soboty před nejsv. Trojicí (Sabbatum quatuor temporum Pentecostes) zpívá se místo graduale čtvero „alleluia“ s dvěma verši výjma mši sv. „Rogationum“ a mši sv. o vigílii Božího hoďu svatodušního, kdy zpívá se jedno „alleluia“ s veršem.

Pro čtvero „alleluia“ jest v římském graduálu pouze dvojice melodie a to prvá před prvním veršem a druhá před druhým veršem.

První melodii „alleluia“ zazpívají nejprv precentoři bez jubilace, načež ji zopakuje sbor a přidá k ní jubilaci. Tím „alleluia“ jest předneseno dvakráte. Následuje první verš, který do poloviny intonují 2 precentoři a od poloviny do konce zpívá sbor. Druhou melodii „alleluia“ zazpívají 2 precentoři a sbor přidá jubilaci, ale melodie „alleluia“ po precentorech neopakuje. Následuje druhý verš, který se zpívá jako první. Když jej sbor ukončil, opakují 2 precentoři melodii druhého „alleluia“, k níž sbor přidá jubilaci, ale melodie „alleluia“ po precentorech neopakuje. Tím druhá melodie „alleluia“ přednesena jest taktéž dvakráte, jako melodie prvá.

Následuje-li po velikonočních „alleluia“ ještě sekvence, opakují 2 precentoři melodii druhého „alleluia“ až po sekvenci; sbor pak přidá jubilaci.

Jestliže se má výjimečně zpívat pouze jedno „alleluia“ s veršem, zazpívají je 2 procentoři až k pause a sbor připojí jubilaci; o přednes verše rozdělí se procentoři se sborem.

§ 52. O sekvencích.

Sekvence byly jubilace připojené k „alleluia“ po graduale, jejímž jednotlivým tonům podkládány byly jednotlivé slabiky textu složeného s počátku v prose a později v rýmu nebo metru. Jubilace s podloženým textem nazvány byly sekvencemi buď proto, že následovaly po graduale (*sequentes neumae*), nebo že po nich následoval (*sequebatur*) zpěv evangelia. Zvaly se i prosy (*prosa*), jednak že podložený text původně byl skládán v prose, jednak že značka pro *s-a* nepovažovala se již za zkráceninu slov „*pro sequentia*“, ale četla se *prosa*.

Slova jubilacím počal podkládati Notker Balbulus¹⁾, aby jimi dodal obsáhlým skupinám tonovým smyslu a porozumění. Na myšlenku tu byl uveden antifonářem, který přinesl prchající mnich z pustošeného kláštera Gimedského a nalezší útulek v klášteře svatchavelském.

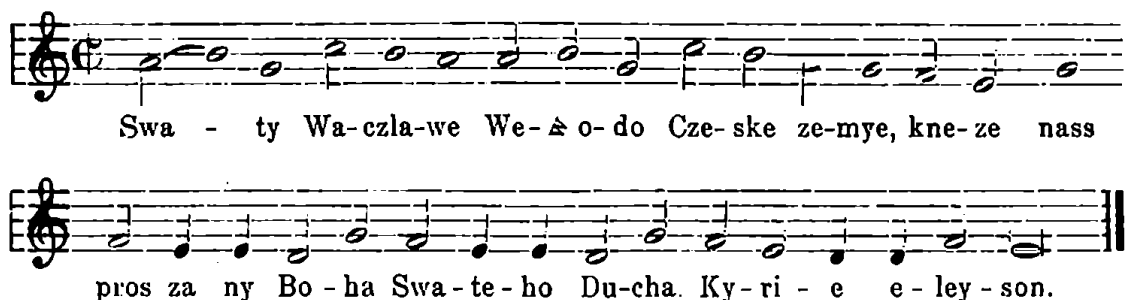
Notker však skládal nejen text pro hotové skupiny melodické, nýbrž je odíval i samostatnými myšlenkami hudebními, a proto zván jest právem původcem sekvencí. P. Anselm Schubiger domnívá se, že jich složil Notker padesát. Z nich nejznámější počíná slovy: „*Media vita in morte sumus*“; její motivy daly základ ke staročeské sekvenci „Svatý Václave“²⁾.

Sekvence byvše přijaty r. 860. od papeže Mikuláše I. (858-867) do liturgie římské, takového nabyly rozšíření, že misály

¹⁾ Viz o něm na str. 17. pozn. 1.

²⁾ Prvé tři sloky t. j. 1. Svatý Václave, 2. Nebeské jest . . . 3. Pomoci my . . . pocházejí nejméně ze XIII. století, ne-li z doby ještě dřívější. (Konrád I. 52 atd.). Ostatní slohy, jak dí Balbín, přidali katolíci v dobách husitských prosíce jimi, aby nezahynula země tolika nepřáteli skličena.

Původní nápěv shodný s úryvkem sekvence „*Media vita*“ jest asi ten, který uvádí M. B. Boleluckého, duchovního správce u sv. Vojtěcha v Praze, Rosa Bohemica z r. 1668. na text kronikáře Beneše Krabice z Veitmile z r. 1368. Konrád (Dějiny posvátného zpěvu staročeského I. 54) uvádí tento nápěv v moderním notopisu takto:



předtridentské jich obsahují sto a že na některý svátek byly předepsány dvě až tři. Papež Pius V. obmezil r. 1568. počet jejich na pět následujících:

1) Pro dobu velikonoční: *Victimae paschali laudes immolent christiani*, kterou složil kolem r. 1040. Wipo, dvorní kaplan císaře Konráda II.

2) Pro oktávu svatodušní: *Veni sancte Spiritus, et emitte coelitus*, jejímž skladatelem Durandus jmenuje francouzského krále Roberta († 1031); jiní však ji připisují papeži Innocenci III. († 1216) aneb Hermanovi († 1054), mnichu kláštera reichenavského.

3) Pro oktávu Božího Těla: *Lauda Sion*, zbásněna sv. Tomášem Akvinským († 1274) na melodii starší francouzské sekvence „*Laudes crucis attollamus*“ složené od Adama ze sv. Viktoria.

4) Pro svátky sedmibolestné P. Marie: *Stabat Mater*, rýmovaná sekvence od františkána Jakuba de Benedictis (Jacopone da Todi † 1306).

5) Pro mše sv. za zemřelé: *Dies irae*, jež připisuje se Tomáši Celánskému (Thomas de Celano), který kolem r. 1250. stal se františkánem.

Obzvláštní důležitosti nabyla sekvence tato pro národ český od té doby, kdy arcibiskup Arnošt z Pardubic, veliký ctitel sv. Václava, ji všude rozšiřoval a ustanovil odpustky 40 dní těm, kdožkoliv by ji v čas kající nábožně zpívali.

Jest podivuhodno, že původní melodii staročeského chorálu: Sv. Václave, mající za základ sekveci Nokterovu „*Media vita in morte . . .*“, velice se podobá nápěv ještě starší sekvence „*Hospodine pomyluj ny*“. A tu nelze nepřipustiti domněnky, že píseň „*Hospodine*“ vzala původ svůj také ze sekvecí chorálu římského.

Nejstarší notace písně „*Hospodine*“ jest asi ta, kterou uvádí Jan z Holešova, mnich kláštera břevnovského z r. 1397., a jež zní: (Melodie dle Dr. Ambrose II. 428, text dle Konráda I. 28).

(Je - su Chri-ste)

Hos-po-dy-ne po-my-luj ny ihu x-pe po-my-luj ny:

ty spa-se wsse-ho mí-ra: spa-sizz ny y u-slyš hos-po-

dy-ne hla-ssy nassye: day nam wssyem hos-po-dy-ne zyzn

a mír wze-my kr-les kr-les kr-les.

Kůr jest povinen při zpívané mši sv. zpívati sekvence, jestliže je kněz modlí se u oltáře; slohy, při nichž není žádných úkonů, může kůr i recitovati, ale vynechávati nesmí z nich žádné.

Sekvenci Dies irae jest kůr povinen dle výnosu S. R. C. z 11. prosince 1897 zpívati vždy při zpívané mši sv. zádušní, ať kněz zpívá oraci jednu neb více orac.

§ 53. O evangeliu.

Po ukončení graduale, případně traktu, sekvence nebo velikonočních „alleluia“, zpívá kněz neb jáhen evangelium.

Zpěv evangelia jest liturgický recitativ s melodickými úryvky 1.) při tečce, 2.) při otázce a 3.) a na konci.

1.) Je-li recitantou evangelia ton *f*, melodický úryvek při tečce zní: *f-d-f*, jemuž se podkládá text buď způsobem a) pravidelným, neb b) výjimečným.

a) Pravidelné zakončení věty v evangeliu se nazývá *mediatio communis* a přednáší se takto: Na spodní malou tercii (d) recitanty zpívá se vždy jen jedna slabika, a to buď 6., neb 5., neb 4. před tečkou; všechny zbývají slabiky, jichž může býti nejvíce pět a nejméně tři, zvýší se na recitantu *f* a zpívají se volněji než ostatní.

b) Výjimečné zakončení věty zve se *mediatio in monosyllabis* = *med. in pausa correpta* a užívá se ho jen

První tři verše pocházejí dle sondu Konrádova (D. posv. zp. starč. I. str. 35.) z dob věrozvěstů Cyrilla a Methoděje, poněvadž jeví zřejmě ráz staroslovanského jazyka; z těchže dob jest i konec Krleš, jenž se zpíval dle Kosmy a Hájka již před narozením sv. Vojtěcha a jenž není nic jiného než synkopované *Kyrie eleison*. (Quod Bohemi nimis syncopant.) Ostatní verše připsuje však učený Voigt sv. Vojtěchu, který je přidal jako prosby „za hojnost a mír v zemi“ tehdáž krvavým svárem navštívené. Z toho tedy patrné, že píseň zpívala se již ve století X.

Starobylost a rozšířenost její dosvědčují následující fakta:

1.) R. 992. bylo dovoleno papežem Janem XV. ku výslovné žádosti sv. Vojtěcha denně tuto píseň zpívati „Singulis diebus ad Missarum solemnia“ (Ambros II., 127) t. j. i o slavné mši sv. liturgie slovanské. Mimo to týmž papežem nadána i odpustky 40ti dní pro ty, kdož ji nábožně zpívají.

2.) Roku 1039. zpíval ji lid při otevření hrobu sv. Vojtěcha († 997).

3.) Roku 1126. v krvavé bitvě Čechů proti německému králi Lotharovi volali čeští vojínové k Hospodinu o pomoc zpěvem: „Hospodine pomyluj ny“ (Hájek).

4.) Roku 1260. v bitvě u Kressenbrunna zaplašili vojínové českého krále Přemysla Ottakara II. písní svatovojtěšskou vojsko uherského krále Bely tak, „že stala se porážka Maďarů veliká“.

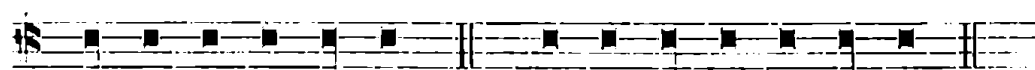
5.) A Bolelucký svědčí, že není žádné jiné písně vlastenecké v celých Čechách, jež by úctou a vážností byla větší, na milosti hojnější a pro žadatele u Boha mocnější nad tuto píseň.

tehdy, když poslední slovo před tečkou jest buď jednoslabičné (est, tu, sum, me, sunt, sic) nebo víceslabičné a v latině nesklonné (Sion, Israel, Jacob, Madian, Abraham, Thamar, Esron, Aram, Melchisedech, usquequo a j.). Tu zpívá se na spodní malou tercii recitanty slabika předposlední a zbývajících slovo jednoslabičné nebo poslední slabika víceslabičného slova nesklonného zvýší se na recitantu.

2.) Otázka (interrogatio) zpívá se jako v epištole (str. 129).

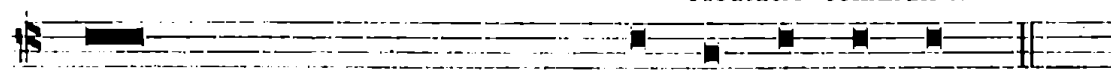
3.) Konec (finis) zní *f-def-f* a text podkládá se mu takto: Na skupinu tonů *def* zpívá se vždy slabika jedna, a to buď 6. neb 5. neb 7. před koncem; zbývajících slabiky, jichž nejvíce může býti pět a nejméně tři, zpívají se volně na recitantě.

Příklad evangelia.



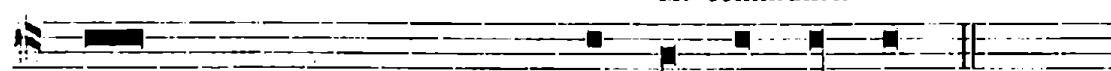
V. Dó - mi - nus vo - bis - cum. R. Et cum spí - ri - tu tu - o.

Mediatio communis.



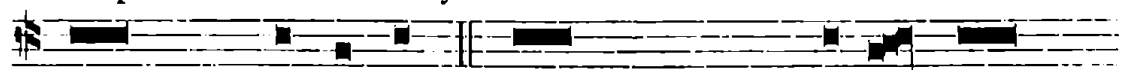
V. Sequéntia sancti Evangélii se - cún - dum Matthaé - um.
 " " " " Jo - án - nem.
 " " " " se - cún - dum Mar - cum.
 " " " " Lu - cam.
 R. Glória " " ti - bi, Dó - mi - ne.

M. communis.



Jacob autem genuit Judam, et frá - tres e - jus.
 Roboam autem genu - it A - bi - am.

M. in pausa cor. et in monosyl. Finis.

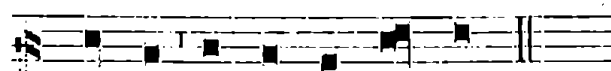


Phares autem genuit E - sron. Qui vo - cá - tur Christus.
 Booz autem genuit... ex Ruth. Et qui se humili - at ex - altábitur.
 Quia Prophé - ta est. Non potest me - us es - se discipulus.
 Abraham A - bra - ham.

§ 54. O kredo.

Kredo, jež zpívá se při mši sv., jest apoštolské vyznání víry rozšířené na obec. sněmu cařihradském I. (381) a toledském (589). Zavedl je do římské liturgie papež Benedikt VIII. (1012—1024). Celebrant intonuje:

G E F E D Ga a



Cre - do in u - num De - um.

načež chor pokračuje slovy: „Patrem omnipoténtem . . .“. Není dovoleno kůru opakovati po celebrantovi intonaci „Credo in unum Deum“, z textu kředa něco vynechávati, text komoliti; mimo to jest zakázáno přerušovati intonaci celebrantovu a nástup kůru dlouhou mezihrdou na varhany a část neb celý text kředa pouze recitovati a nikoliv zpívati (S. R. C. 7. září 1861).

§ 55. O offertoriu.

Po kředu pozdravuje kněz lid obvyklým „Dóminus vobiscum; kůr odpoví „Et cum sp. t.“ a kněz obrácen k oltáři zazpívá „Orémus“ v téže výši jako „D. vob.“ Pak přednese kůr offertorium, jen v nejstarších dobách skládalo se ze žalmu a responsoria obsahujícího bohaté a dlouhé jubilace. Zbytkem původní podoby offertoria jest při mši sv. za zemřelé „Dómine Jesu Christe“ . . . s *Ů.* „Hóstias et preces“ . . .

Chor přednášel offertorium, když kněz přijímal od lidu obětní dary.

Nyní jest of. krátký úryvek z Písma sv., a přidává se k němu v době velikonoční jedno „alleluia“ není-li již přidáno. Od neděle devítníku až do velikonoc „alleluia“ se vynechává. Melodie pro „alleluia“ složené v 8 modech jsou vytištěny na zvláštním lístku a vloženy do graduálu.

Precentoři intonují offertorium k pause, a sbor je dokončí. Lze je též recitovati, ale zakazuje se je vynechávati, zaměnovati jeho text totožný s textem misálovým za text jiný, ať latinský, ať český (S. R. C. 22. března 1862), aneb nahrazovati je hrou na varhany a jiné hudební nástroje, při niž by se předeepsaný text offertoria nezpíval neb aspoň zřetelně nerecitoval.

Po zpěvu offertoria s předeepsaným textem jest dovoleno přednésti motetto na slova jiná, avšak vždy latinská a ke mši sv. vhodná. Zpěv of. s předeepsaným textem jest tedy příkázán a přidání latinského motetta pouze dovoleno, jestliže by se jím neprodužoval úkon mše sv.

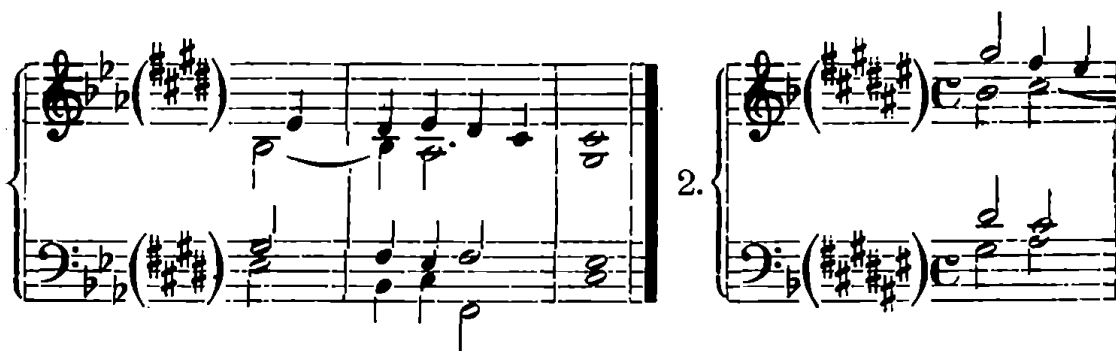
§ 56. O prefaci.

Preface pochází z dob apoštolských a přednáší ji kněz po zpěvu offertoria v tonině hypodorské (II.) buď způsobem slavným (tono solemni) při mši sv. o nedělích, svátcích nejméně polodvojných a ve votivách slavných, nebo způsobem ferialním (tono feriali) při mši sv. o svátku „simplex“, o dnu všedním, ve votivách soukromých a při mši sv. za zemřelé.

Aby nebylo celebrantovi třeba se obávati, že počne zpěv preface nezvyklou výší, a aby varhaník předem věděl, v jaké

výši mu jest provázeti odpovědi ku prefaci, nechť uvede kněze vhodnou předehtou v tonině hypodorské v intonaci malé tercie, již preface počíná.

Předehtám těm buďtež za vzory následující úvody k prefaci a také k „Pater noster“ složené J. E. Zelinkou.



Kněze při zpěvu preface provázeti hrou na varhany nelze z příčin následujících:

1) Preface není pojata v „Caeremoniale episcoporum“ mezi zpěvy, jež dovoleno provázeti. Pravíť v knize I. hl. 28. § 9. takto: „Při mši sv. slavné hraje se střídavě na varhany při zpěvu Kyrie eleison, offertoria; dále při Sanktus atd. až ku Pater noster“. Vypočítává-li Caeremoniale jednotlivě všechny

části, jež lze provázeti, zajisté že by i jmenovalo prefaci, kdyby se na ni vztahovalo toto dovolení. Nikde však zmínky té o prefaci nečiní. A na základě uvedeného ustanovení ceremonialu přímo zakázal posv. sbor obřadů výnosem z 27. ledna 1899 průvod preface a „Pater noster“.

2) Odporuje průvodu preface důvod esthetický. Správně přednesená preface nepotřebuje žádného průvodu ke zvýšení dojmu jsouc sama sebou objektivně krásnou. Dr. Dom. Mettenleiter tvrdí, že preface a „Pater noster“ jest to nejvznešenější, co tonem bylo vytvořeno. A W. A. Mozart chtěl dáti celou hudební slávu za to, kdyby se mohl zváti skladatelem jediné preface.

Nesprávně přednášená preface provázena býti ani nemůže.

3) Jest na odpor i důvod hudební a akustický. Preface jako zpěv melodie absolutní nepotřebuje ke srozumitelnosti harmonického průvodu. A ne každý varhaník dovede upravit průvod preface v přesném slohu toniny hypodorské v jakékoliv výši, kterou dle okamžité dispozice vždy jinak může voliti celebrant.

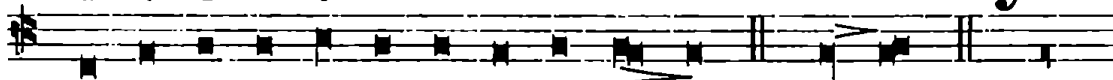
Mimo to jest pro velkou vzdálenost kůru od oltáře dosti nesnadno docílit, aby průvod zároveň kráčel se zpěvem celebrantovým.

V misálu jest 11 prefací v tonu slavném a 9 v tonu ferialním.

De Nativitate (tonus solemnis).

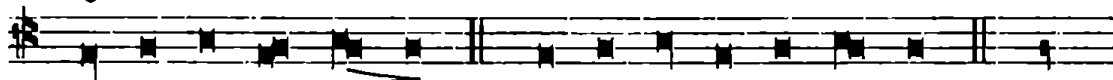
T. II₂ (tr.  1 ♯.)

a c d e



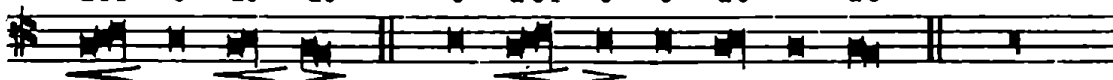
Per ó - mni - a sae - cu - la sae - cu - ló - rum. B. A - men.¹⁾

e



✠. Dó - mi - nus vo - bís - cum. B. Et cum spí - ri - tu tu - o.

def e de dc e def e e de dc



✠. Sur - sum cor - da. B. Ha - bé - mus ad Dó - mi - num.

¹⁾ Při pause učiní se větší oddech než při suspiriu ()

e d dc e def e e d dc cd e de d *rit.*

Ÿ. Grá - ti - as a - gá - mus Dó - mi - no De - o no - stro.

rit.

B. Di - gnum et ju - stum est. Ÿ. Ve - re dignum et iu - stum est,

ae - quum et sa - lu - tá - re, nos ti - bi sem - per, et u - bí - que

grá - ti - as á - ge - re, Dó - mi - ne sancte, Pa - ter o - mni -

po - tens, ae - tér - ne De - us Qui - a per in - car - ná - ti

Ver - bi my - sté - ri - um, no - va men - tis no - strae ó - cu - lis.

rit.

lux tu - ae cla - ri - tá - tis in - fúl - sit: ut dum vi - si - bí - li - ter

De - um co - gno - sci - mus, per hunc in in - vi - si - bí - li - um

rit. d cd

a - mó - rem ra - pi - á - mur. Et íd - e - o cum Ange - lis

et Archán - ge - lis, cum Thronis, et Do - mi - na - ti - ó - ni - bus,

cumque o - mni mi - li - ti - a coe - lé - stis ex - ér - ci - tus, hym -

Ritardando.

num gló - ri - ae tu - ae cá - ni - mus, si - ne fi - ne di - cén - tes.

De Epiphania (tonus solemnis).

Per ómnia etc. Vere dignum et iustum est, aequum et salutáre, nos tibi semper, et ubique grátias ágere, Dómine sancte, Pater omnipotens, aetérne Deus jako při I. praef.

Qui-a, cum U - ni - gé - ni - tus tu - us in sub-stán-ti - a nostrae

mor-ta - li - tá - tis ap - pá - ru - it, no - va nos immor - ta - li - tá-

ritard.

tis su - ae lu - ce re - pa - rá - vit. Et. id - e - o atd. viz nahoře
str. 140.

In Quadragesima (tonus solemnis).

Per ómnia etc. Vere dignum et iustum est, aequum et salutáre, nos tibi semper, et ubique grátias ágere: Dómine sancte, Pater omnípotens, aetérne Deus. Viz I. praef.

Qui cor-po - rá - li ie-iú - ni - o ví - ti - a cóm-pri-mis, mentem

é - le - vas, vir - tú - tem lar - gi - ris, et praé-mi - a: Per Chri-

e de d *ritard.*

stum Dó - mi-num nostrum. Per quem ma - je - stá - tem tu - am

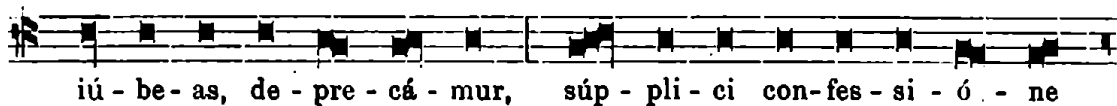
lau-dant An - ge - li, ad - ó - rant Do - mi - na - ti - ó - nes,

ritard.

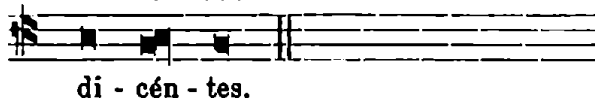
tre-munt po - te - stá - tes. Coe - li, coe - lo - rúmque vir - tú - tes,

ac be - á - ta Sé - ra-phim, só - ci - a ex - sul - ta - ti - ó - ne

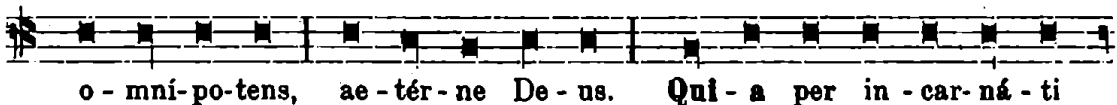
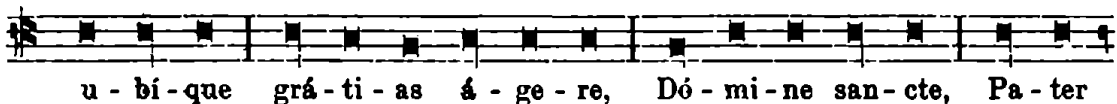
ritard.



ritard.

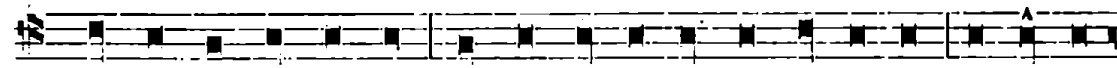


De Nativitate Domini (tonus ferialis)¹⁾.



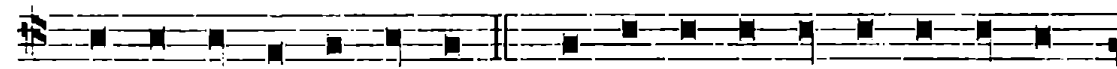
¹⁾ Dle vynesení S. R. C. z 26. února r. 1868. užívá se této ferialní preface ve votivách o nejsv. Svátosti Oltární a o nejsv. Jménu Ježíš, jež se zpívají bez Gloria a bez Kreda. Nesměla býti vřaděna mezi ostatní preface do kanonu a proto jest v přidavcích misálových.

d e



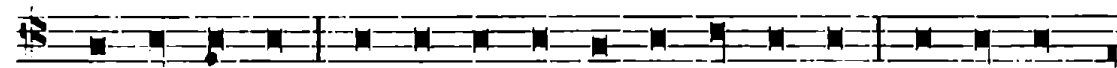
Ver-bi my-sté-ri-um, no-va men-tis nostrae ó-cu-lis lux tu-ae

ritard.



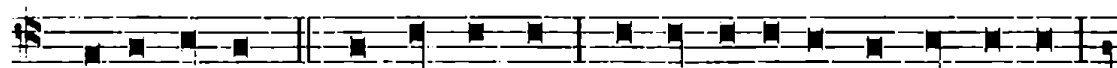
cla-ri-tá-tis in-fúl-sit: ut dum vi-si-bí-li-ter De-um

e

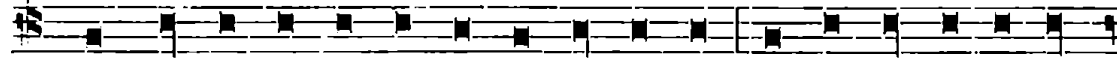


cog-nó-sci-mus, per hunc in in-vi-si-bí-li-um a-mó-rem

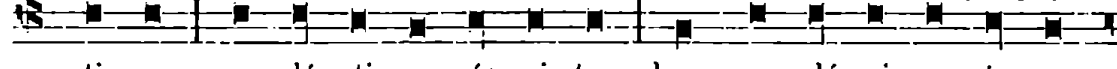
c *ritard.*



ra-pi-á-mur. Et íd-e-o cum An-ge-lis et Ar-chán-ge-lis,

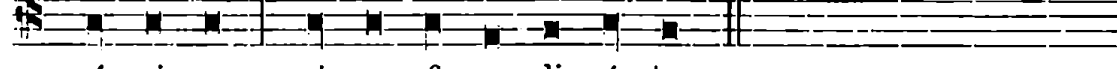


cum Thro-nis, et Do-mi-na-ti-ó-ni-bus, cumque o-mni mi-lí-



ti-a coe-lé-stis ex-ér-ci-tus, hym-num gló-ri-ae tu-ae

ritard.



cá-ni-mus, si-ne fi-ne di-cén-tes.

§ 57. O zpěvu „Sanktus“ a o hře na varhany při sv. pozdvihování.

1.) Kůr přednáší Sanktus (Trisagion, Hymnus cherubicus) až výlučně ke slovům „Benedictus, qui venit . . .“ (S. R. C. 12. listopadu 1831) hned bez dlouhé přede hry po prefaci. Zpívá-li chorálem, nechť střídá zpěv precentorů se sborem aneb hlasy dětské s mužskými. Se sv. pozdvihováním má kněz čekati až po ukončení zpěvu Sanktus. (Caerem. ep. k. II., hl. VIII. § 70).

2.) Caerem. ep. a provinciální synoda pražská z r. 1863. dovoluje při mši sv. zpívané o sv. pozdvihování jemnou a vážnou hru na varhany, nejsou-li tomuto dovolení na odpor povšechná pravidla o zákazu hry při liturgických úkonech (§ 38. a). Při mši sv. tiché jest v diecesi královéhradecké diec. zpěvníkem „Oltářem“ hra o sv. pozdvihování zakázána. Radí se nehráti o sv. pozdvihování ani při mši sv. zpívané, aby věřící lid byl upozorněn úplným tichem na důležitost okamžiku, kdy se stupuje Ježíš Kristus na oltář.

§ 58. O zpěvu „Benediktus“.

Benediktus se má zpívatí hned po sv. pozdvihování. Dlouhé a sentimentální přede hry jsou před zpěvem Benediktus nevhodny a zdržují kněze od zpěvu Pater noster. Vícehlasé skladby, v nichž Benediktus překypuje změkčilostí a smyslností, jsou nepřipustny.

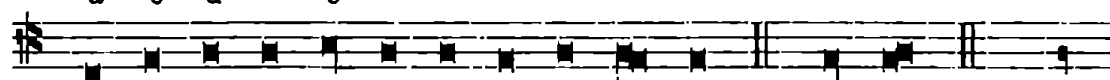
Po ukončení Benediktu lze přednésti k oslavě nejsvětější Svátosti Oltářní vhodné latinské motteto (Pange lingua, Adoro te), jestliže se jím neprotahuje úkon mše sv.

§ 59. O „Pater noster“ a „Pax Domini“.

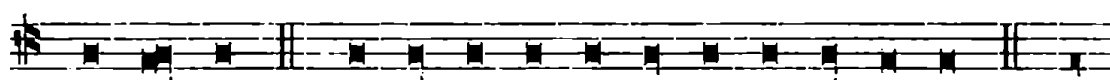
Pater noster způsobem slavným (tono solemni) zpívá kněz při mši sv. s formulářem o neděli, o svátku nejméně polo-dvojném a ve votivách slavných; způsobu ferialního použije při mešním formuláři o svátku „simplex“, o dnu všedním (de feria), ve votivách soukromých, ve mši za zemřelé a na Veliký pátek.

Pater noster (tonus solemnis).

a c d e

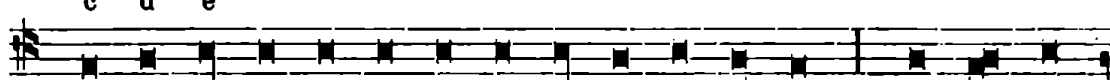


Per ó-mni - a sae - cu - la sae - cu - ló - rum. B. A - men.



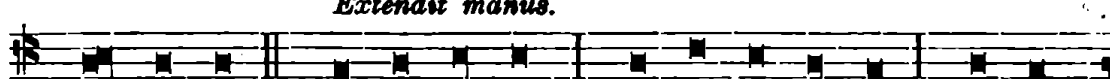
O - ré - mus. Prae - cép - tis sa - lu - tá - ri - bus mó - ni - ti,

c d e



et di - ví - na in - sti - tu - ti - ó - ne for - má - ti, au - dé - mus

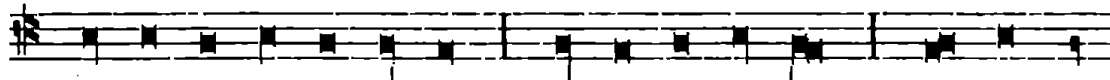
Extendit manus.



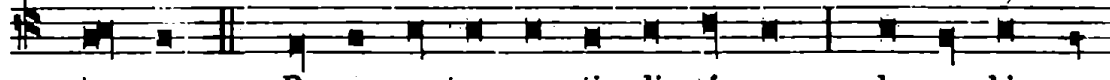
dí - ce - re. Pa - ter no - ster, qui es in coe - lis: Sancti -



fi - cé - tur no - men tu - um: Ad - vé - ni - at reg - num tu - um:



Fi - at vo - lún - tas tu - a, sic - ut in coe - lo, et in

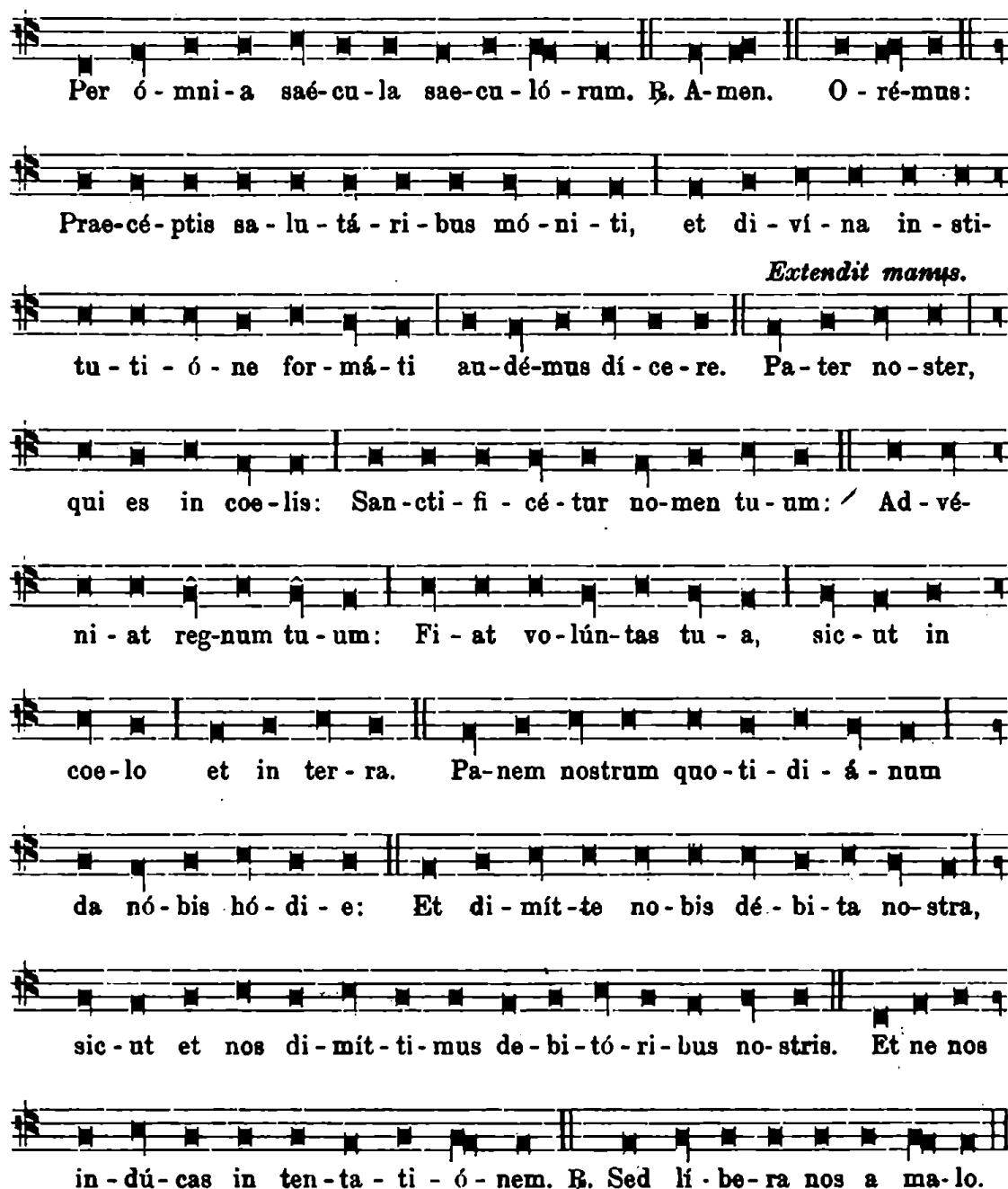


ter - ra. Pa - nem nostram quo - ti - di - á - num da no - bis



hó - di - e: Et di - mít - te no - bis dé - bi - ta no - stra, sic - ut
d a c d
et nos di - mít - ti - mus de - bi - tó - ri - bus nostris. Et ne nos in -
dú - cas in ten - ta - ti - ó - nem. R. Sed lí - be - ra nos a ma - lo.

Pater noster (tonus ferialis).



Per ó - mni - a saé - cu - la sae - cu - ló - rum. R. A - men. O - ré - mus:
Prae - cé - ptis sa - lu - tá - ri - bus mó - ni - ti, et di - ví - na in - sti -
Extendit manus.
tu - ti - ó - ne for - má - ti au - dé - mus dí - ce - re. Pa - ter no - ster,
qui es in coe - lis: San - cti - fi - cé - tur no - men tu - um: / Ad - vé -
ni - at reg - num tu - um: Fi - at vo - lún - tas tu - a, sic - ut in
coe - lo et in ter - ra. Pa - nem nostrum quo - ti - di - á - num
da nó - bis hó - di - e: Et di - mít - te no - bis dé - bi - ta no - stra,
sic - ut et nos di - mít - ti - mus de - bi - tó - ri - bus no - stris. Et ne nos
in - dú - cas in ten - ta - ti - ó - nem. R. Sed lí - be - ra nos a ma - lo.

Úvod k Pater noster, totiž slova „Orémus: Praeceptis...dicere“ zpívají se rychleji a slaběji než modlitba vlastní. Celkem však přednáší se Pater noster pomaleji než preface.

2.) Když kněz částechku sv. hostie drží nad kalichem, zpívá:



Dělaje částechkou třikráte kříž nad kalichem, zpívá:



§ 60. O „Agnus Dei“, kommuniu a postkommuniu.

1.) Agnus Dei zpívá kůr ihned, když odpověděl „Et cum spíritu tuo“ na „Pax Dómini“ a nikoliv až po zvonění při slovech „Domine non sum dignus...“, poněvadž kněz modlí se Agnus Dei bezprostředně po „Pax Dómini“ a kůr má býti s knězem v naprosté jednotě.

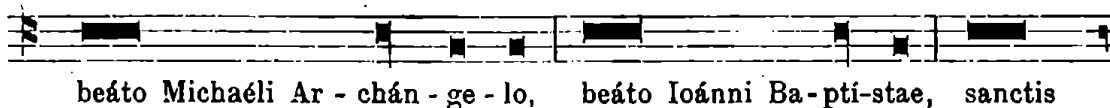
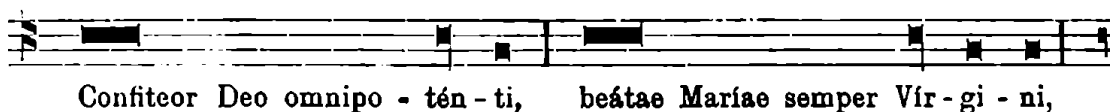
V chorálním „Agnus“ lze střídati hlasy jako při Sanktus. Z vícehlasých skladeb lze jen těch užiti, jež mají trojí Agnus a jejichž „Dona nobis pacem“ nemá frivolní melodie.

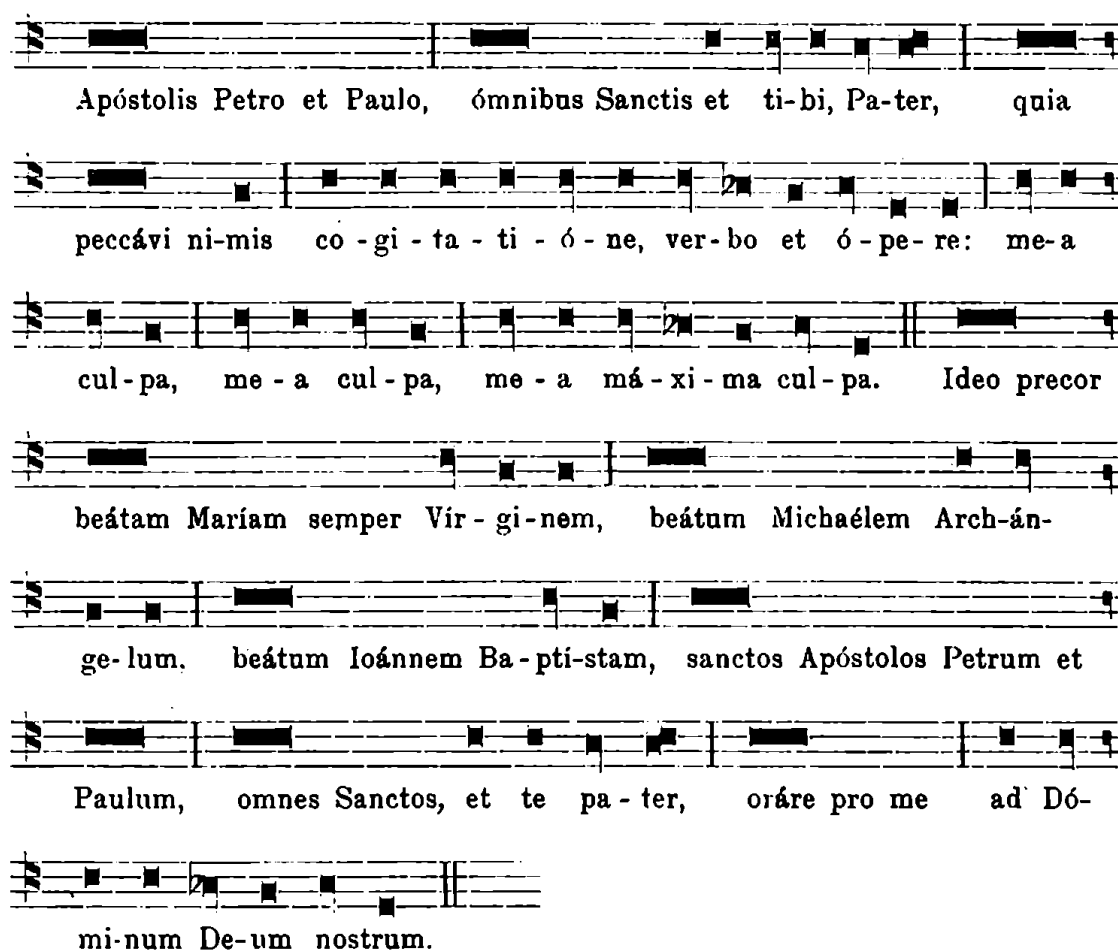
2.) Kommunio byla původně antifona k sv. přijímání (ad communionem) spojená se žalmem, který chor zpíval při sv. přijímání věřícího lidu a který končil malou doxologií, po níž se opakovala antifona.

Nyní jest kommuniu krátký úryvek Písma sv., jenž smyslem připojuje se k textu introitu a offertoria a k němuž v době velikonoční přidává se jedno „alleluia“, není-li již přidáno.

Kommunio intonují precentoři až k pause a sbor je dokončí. Počne se zpívati, když kněz přijal nejsv. krev Páně a dává si nalíti do kalicha víno. Kommunio lze recitovati, ale vynechati při zpívané mši sv. se nesmí (S. R. C. 10. ledna 1852).

Přijímá-li věřící lid tělo Páně při zpívané mši sv., zpívá jáhen z paměti konfiteor takto:





Apóstolis Petro et Paulo, ómnibus Sanctis et ti-bi, Pa-ter, quia

peccávi ni-mis co-gi-ta-ti-ó-ne, ver-bo et ó-pe-re: me-a

cul-pa, me-a cul-pa, me-a má-xi-ma cul-pa. Ideo precor

beátam Mariam semper Vir-gi-nem, beátum Michaélem Arch-án-

ge-lum, beátum Ioánnem Ba-ptí-stam, sanctos Apóstolos Petrum et

Paulum, omnes Sanctos, et te pa-ter, oráre pro me ad Dó-

mi-num De-um nostrum.

Po „Confiteor“ a po „Dómine non sum dignus . . .“ může kůr při sv. přijímání věřících zpívat žalm, hymny neb jiné zpěvy o nejsv. Svátosti Oltářní; ke konci sv. přijímání pak přidá zpěv komunie s předepsaným textem latinským.

3. Pomodliv se komunio zpívá kněz „Dóminus vobiscum“ a po odpovědi: „Et c. sp. t.“ přednáší postkommunio, jemuž předešle „Orémus“. K postkommunio, jakožto k oraci hlavní, nařizuje-li direktář, přidává kněz někdy jednu neb více orací vedlejších, dle toho kolik jich připojil ke hlavní kolekce. Všecky zpívají se jako kolekty (§ 47.), a to buď způsobem slavným nebo tonem, jenž se zve „ferialis simplex“.

Zkončiv orace opětuje kněz pozdrav „Dom. vob.“ a po odpovědi „Et c. sp. t.“ zpívá buď „Ite missa est“, nebo „Benedicámus Dómino, nebo ve mši za zemřelé „Requiescant in pace“.

§ 61. O „Ite missa est“.

Misál římský obsahuje 6 nápěvů pro „Ite missa est“.

1.) Ite s dvěma „alleluia“ pro dobu velikonoční od bílé soboty až včetně do soboty před bílou nedělí. Jeho první ton zpívá se ve výši, v níž kněz recitoval „Dóminus vob.“

g a g f g a a gchag fga ag *M. VIII*

I - te mis - sa est, al - le - lú - ia, al - le - lú - ia.
B. De - o grá - ti - as

2.) Ite slavné pro svátky dvojné I. tř. (duplex I. cl.) výjma bílou neděli, svátek nejsv. Trojice a všechny svátky, o nichž jest prefáce buď mariánská nebo o Narození Páně (de Nativitate). O dnech nižšího řádu než jest duplex I. cl. toto Ite dovoleno není, byť i mše sv. obětovala se slavně s asistencí a byla s ní spojena slavnost sebe významnější, jako jest primice, sekundice a p. Počne se zpívati o kvartu výše, než se recitovalo „Dom. vob.“.

chgage f g gdede *rit.* *rit.* *rit.* *rit.* *Mod. XI. (XIII.)*

I - te e e e e mis - sa est.
B. De - o o o o o grá - ti - as.

3.) Ite „duplex“ pro svátky dvojné II. třídy (duplex II. cl.) vyjma ty, o nichž jest prefáce mariánská neb „de Nativitate“. Ite duplex zpívá se tedy i na neděli bílou, svátek nejsv. Trojice a na svátky apoštolů výjma svátek sv. Petra a Pavla (Ite slavné) a sv. Jana Evang. (Ite mariánské). Ite duplex jest radno začítí výší recitanty předcházejícího „Dom. vob.“

aga chaga agfde egad egfede f e d *Mod. I.*

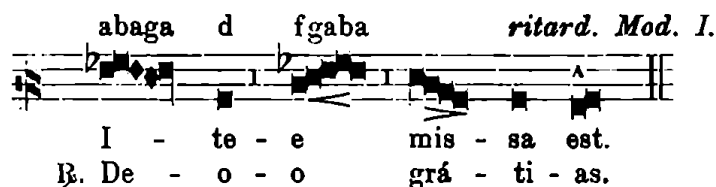
I - te e e mis - sa est.
B. De - o o o grá - ti - as.

4.) Ite mariánské pro svátky mariánské a vždy tehdy, když jest prefáce buď mariánská neb o Narození Páně, tedy také na hod Boží vánoční, o sv. Janu Evang., Boží tělo atd. V 8. den svátku sv. Jana Ev. jest však „Ite duplex“, poněvadž tento den nespadá již do oktávy Božího hodu vánočního a poněvadž není proto prefáce „de Nativitate“, ale o apoštolích. Ite mariánské počne se ve spodní malé tercii recitanty „Dom. vob.“

dfga d fdcded fg f ed *Mod. I.*

I - te e mis - sa est.
B. De - o o o grá - ti - as.

5.) Ite „semiduplex“ pro mše sv. o nedělích v roce výjma neděli devítník, první a druhou neděli po devítníku, dále pro mše sv. o svátcích polodvojných a o dnech řádu polodvojného v oktávách nemariánských. Počne se výší recitanty předcházejícího „Dom. vob.“



6.) Ite „simplex“ pro mše sv. o svátku „simplex“, o dnu všedním v době velikonoční a pro votivní mši sv. andělskou (de Angelis). Jest radno počítí toto Ite ve spodní kvartě recitanty „Dom. vob.“



„Ite missa est“ zpívá se při mši sv., když jest předešlán hymnus „Glória in excelsis Deo“. Je-li mše sv. bez „Glória“, zpívá se „Benedicamus Dómino“.

§ 62. O „Benedicamus Dómino“ a „Requiescant in pace.“

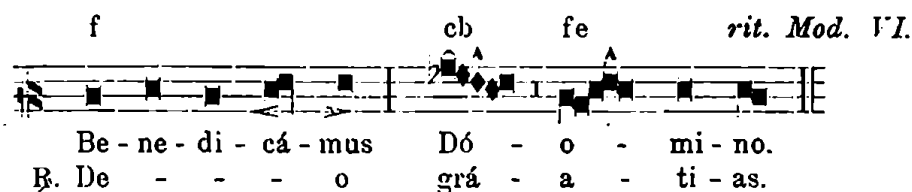
Misál obsahuje 5 melodií pro „Benedicamus Dómino“, a to 2 pro mše sv. o nedělích, 2 o všedních dnech a 1 pro tři formuláře.

1.) Pro neděle v roce mimo dobu adventní a postní, o nichž není Gloria; jest to neděle devítník, I. a II. neděle po devítníku. Melodii má totožnou s melodií „Ite“ č. 5. Jest radno počítí toto Benedicamus ve výši „Dom. vob.“



2.) Pro neděle v době adventní a postní a vždy tehdy, když by se mělo zpívati mariánské Benedicamus, pro něž misál nemá žádné zvláštní melodie. Jsou to mše sv. bez Gloria a s prefací buď mariánskou nebo „de Nativitate“, jako na př. neděle v oktávě neposkvrněného Početí P. M. a privátní

votiva o nejsv. Svátosti Oltářní.¹⁾ Jest radno začítí toto Benedicamus ve výši recitanty „Dom. Vob.“



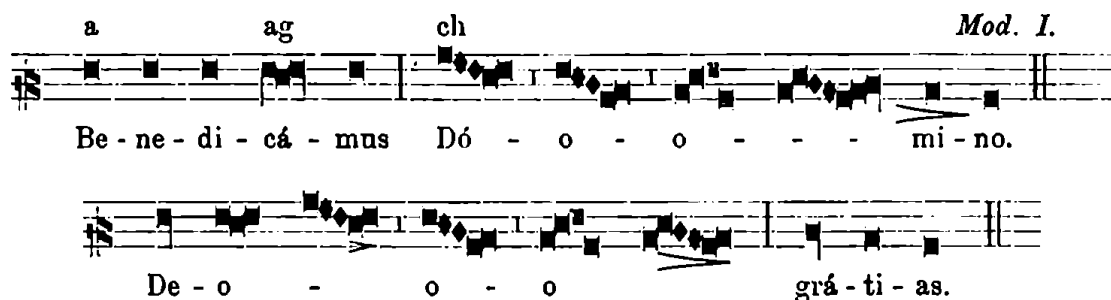
3.) O dnech všedních v roce vyjma dobu adventní a postní, na př. ve mši sv. „ad Processionem“ na sv. Marka a o dnech prosebných, v privátních votivách mimo čas adventní a postní. Počne se tonem předcházejícího „Dom. vob.“



4.) O dnech všedních v době adventní a postní. V Čechách však v době adventní jest dovoleno zpívatí po celý advent každý den mši sv. „Rorate coeli desúper“ s mariánským „Glória“ a mariánským „Ite“.



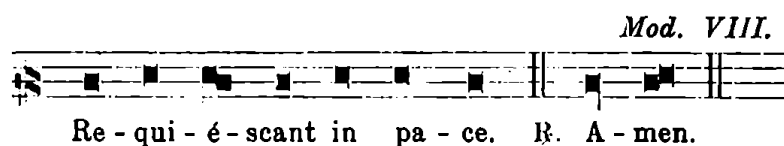
5.) Ve mši sv. na Štědrý den, na svátek Mladětek a ve slavných votivách bez Gloria obětovaných v barvě fialové, jako jsou: „pro quacumque necessitate“, „ad tollendum schisma“. Radno jest počítí toto Benedicamus ve výši recitanty „Dom vob.“



Místo „Ite missa est“ a „Benedicamus Dómino“ zpívá celebrant neb jáhen ve mši sv. za zemřelé „Requiescant in

¹⁾ Kterého však dne nařizeno jest z dekretu 5. července 1883. recitovati officium votivní, toho dne ve mši votivní jest Gloria a Ite mariánské. (Fromme's Kalender 1899 str. 167).

pace“ a nikdy „Requiescat“, byť i mše sv. obětovaná byla za jednoho zemřelého.



Odpověď choru „Deo grátias“ na celebrantův zpěv „Benedicámus Dómino“ a „Ite missa est“ není sice předeepsána, avšak zvyk odpovídati melodií v misálu uvedenou zove S. R. C. chvalitebným (11. září 1847). Neodpovídá-li chor „Deo grátias“ touž melodií jakou se zpívalo „Ite missa est“ anebo „Benedicámus Dómino“, jest nutno, aby je aspoň recitoval za průvodu varhan.

Odpověď „Amen“ na „Requiescant in pace“ jest vždy zpívati dle melodie misálové.

§ 63. O zpěvích při rekviem.

Při rekviem jest kůr povinen zpívati všechny částky, jak je obsahuje římský graduál; vynechati nesmí se nic. (S. R. C. 27. února 1847.) Není-li kůr s to, aby zazpíval celý text dle říms. graduálu, nemůže býti zpívané mše sv. zádušní. (S. R. C. 11. září 1847).

O průvodu varhan při rekviem viz § 38. Dle něho smí se tedy provázeti hrou na varhany pouze zpěv kůru; hráti při příchodu kněze k oltáři, při jeho odchodu od oltáře a vůbec mimo zpěv kůru, dovoleno není; nutnost-li káže, nechť udá varhaník zpěvákům krátkou kadencí začáteční tony jednotlivých částí. Nejlépe jest zpívati chorální rekviem beze všeho průvodu.

Introit nemá „Glória Patri“; po verši žalmovém opakuje se bezprostředně antifona „Réquiem aetérnam“. Hymnu „Glória“ není.

Orace přednáší kněz tono feriali simplici. Po epištole zpívá kůr graduale, traktus a sekvenci, o níž viz § 52. str. 135. Vynechati z nich nemůže kůr nic, ale smí některé části z nich recitovati; ze sekvence odporoučí se recitovati sloku 2., 3., 4., 5., 6., 7., 13., 18., poněvadž neobsahují žádné prosby. Kreda není. Ačkoliv text offertoria jest dlouhý, krátiti se nemůže (S. R. C. 9. května 1837).

„Agnus Dei“ zpívá kůr po „Pax Dómini“; po první a po druhé přidává k němu slova: „dona eis réquiem“; po třetí zpívá: „Dona eis réquiem sempitérnam“. Po přijetí nejsvětější krve Páně zpívá kůr kommunion „Lux aetérna“, jehož text nelze

ani krátiti ani vynechatí. Melodii „Requiescant in pace“ viz § 62. Všechny odpovědi, preface a Pater noster jsou tono feriali.

B. O zvláštních pravidlech při mši sv., svěceních a průvodech v roku církevním.

§ 64. O době vánoční.

I. Advent.

1.) O hře na varhany v adventě viz § 38 str. 78. a 79.

2.) V neděli, která připadá do oktávy neposkvrněného Početí P. Marie, zpívá se „Benedicamus“ pro neděle adventní a postní (čís. 2.), poněvadž mariánského „Benedicamus“ není; o vigilií Božího hodů vánočního zpívá se „Benedicamus“ čís. 5.

II. Vánoce.

1.) Boží hod a jeho oktáva. Gloria a Ite jest mariánské kromě svátku Mladětek, o němž se zpívá Benedicamus čís. 5.; připadne-li však Mladětek na neděli, jest též Gloria a Ite mariánské.

2. Očišťování Panny Marie — Svěcení hromničních svící. Kněz zpívá „Dóminus vobiscum“ a 5 orací tono feriali simplici.

Chor přednáší z řím. graduálu při rozdávání posvěcených svící antifonu: „Lumen ad revelatióem géntium“ střídavě s chvalozpěvem „Nunc dimíttis“ T. VIII. f. 1. (zp. slavným), k němuž přidá ant. „Exsúrge Dómine“. Po rozdání svící zpívá kněz oraci „Exaúdi“ tono feriali. Připadne-li Očišťování P. M. před nedělí devítník, předešle kněz uvedené oraci slovo „Orémus“ na tonu vlastní orace beze změny výše hlasové. Slaví-li se však tento svátek po devítníku, ale ne v neděli, předchází oraci „Exaúdi“:

Kněz	Jáhen.	Podjáhen (sbor).
O - ré - mus. Flec - tá - mus gé - nu - a. Le - va - te.		

Ku průvodu vybídne jáhen zpěvem:

Jáhen.	Sbor.
V. Pro - ce - dá - mus in pá - ce. R. In nó - mi - ne Chri - sti. A - men.	

Při průvodu přednáší chor antifony: „Adórna thálamum“ „Respónsum accépit“ a při vchodu do kostela „Obtulérunt pro eo“.

§ 65. O době velikonoční.

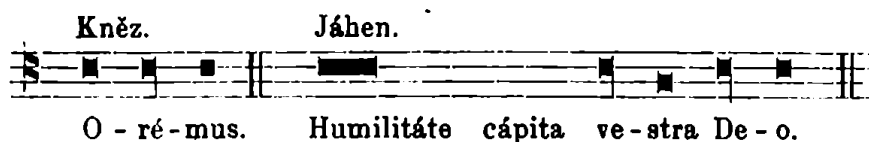
I. Předpostí. Devítník a neděle po devítníku.

Místo „alleluia“ zpívá se po graduale traktus.

II. Svatopostní čas.

1.) O hře na varhany v době postní viz § 38.

2.) Ve mši sv. o dnu všedním (de feria) přidává se k post-kommuniu orace zvaná „super populum“. Ji předchází:



3.) Popeleční středa. — Svěcení popela.

Kůr zpívá z říms. graduálu antifonu „Exaúdi nos, Dómine . . .“, a kněz z misálu 4 orace, z nichž prvé tři jsou in tono feriali a čtvrtá in tono feriali simplici.

Když kněz počne dávat popelec, zpívá kůr antifony:

„Immutémur hábitu“, „Inter vestibulum“, „Emondémus“ a žalm 78. Adjuva nos“.

Po udělování popela zpívá kněz oraci „Concéde nobis“ in tono feriali¹⁾.

4. Od neděle smrtelné (Dom. Passionis) vynechává se ve mši sv. při introitu a v „Asperges“ malá doxologie.

5.) Neděle květná (Dom. in Palmis)²⁾.

a) Svěcení ratolestí (Missa sicca = suchá mše, t. j. pořad modliteb ve mši sv. bez obětních darů a konsekrace). Zpěváci sejdou s kůru k oltáři. Kněz je na epištolní straně oltáře oblečen jsa v roucho barvy fialové. Kůr zpívá dle graduálu antifonu „Hosánna filio David“, kterou též kněz může intonovati:



Následující orace „Deus, quem“ jest v tonu „ferialis simplex“.

Epištola „Lectio libri Exodi“ přednáší se způsobem týž jako epištola při mši sv. Kůr místo graduale přednáší „Collegérunt“ a „In monte Olivéti“. Pak kněz nebo jáhen zpívá evangelium způsobem obvyklým. Preface jest in tono feriali.

¹⁾ Viz „Oltář“ (poučná a modlitební kniha i zpěvník pro diecesi královéhradeckou) str. 169. a násled., v němž pro lid přeloženy jsou všechny antifony a modlitby do češtiny.

²⁾ Viz „Oltář“ str. 181.

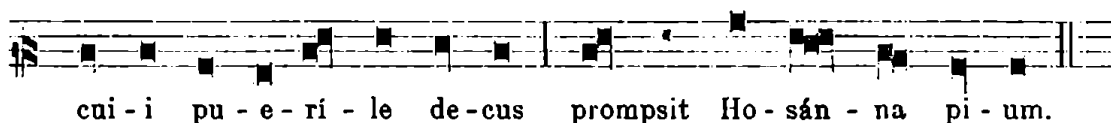
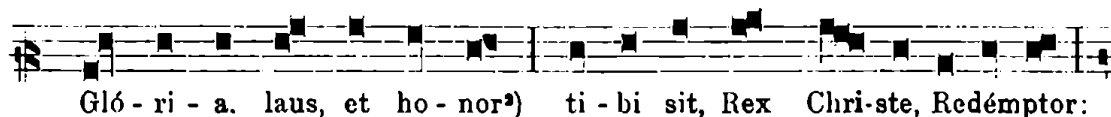
Sanktus a Benediktus má tutěž melodii jako v rekviem. Benediktus přidává se bezprostředně k Sanktus. Následuje 6 orací, z nichž čtvrtou zpívá kněz in tono feriali, ostatní in tono feriali simplici.

b) Rozdělování ratolestí.

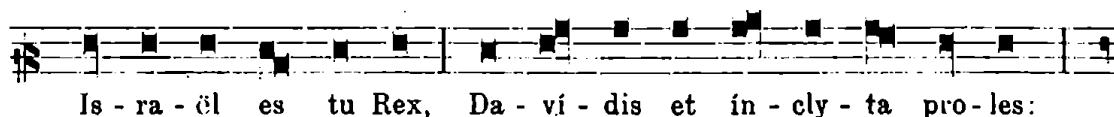
Kůr zpívá antifony: „Púeri Hebreórum portántes“ a „Púeri Hebreórum vestiménta“. Po rozdělování zpívá kněz oraci in tono feriali.

c) Průvod kolem chrámu Páně¹⁾.

Jáhen vybídne k průvodu slovy: „Procedámus in pace“ a kůr odpoví: „In nómine Christi. Amen“ (str. 152). Při průvodu zpívají se dle potřeby všechny aneb jen některé antifony, jak je obsahuje Gr. Rom. Když se procesí navrácuje, dva neb čtyři zpěváci vejdou do chrámu, zavrou za sebou dvěře a kněz s ostatními zůstane venku. Kterí jsou uvnitř, počnou hymnus:



Kněz s těmi, kteří jsou venku, opakuje „Glória, laus . . .“ Zpěváci uvnitř:



Kněz a lid venku opakuje „Glória, laus“ . . .“ Zpěváci uvnitř:

¹⁾ Ve středověku konal se průvod kolem hradeb městských, při němž kněží nesli nejsv. Svátost Oltářní na nosítkách. Když se vrátil průvod k městské bráně, několik chlapců počalo s věže městské brány zpívati hymnus: „Glória laus et honor“ a lid před branou kleče jej opakoval.

²⁾ Hymnus „Glória, laus et honor“ připisuje se orleanskému biskupovi Theodulfovi (kolem r. 814). Byl obžalován z účastenství na spiknutí proti franc. králi Ludvíkovi Zbožnému a dán do vězení. Když o květné neděli bral se průvod, v němž byl i král, kolem Theodulfova vězení, zapěl Theodulf ve zbožném zánícení uvedený hymnus. Král pohnut zpěvem kázal Theodulfa propustiti. (Lexikon, Utto Kornmüller I. str. 137.).

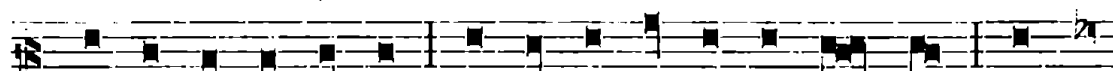


Coe-tus in ex - cel - sis te lau-dat coé - li - cus o - mnis, et

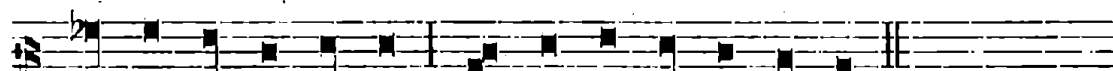


mor-tá - lis ho - mo, et cuncta cre - á - ta si - mul.

Kněz: Glória, laus.

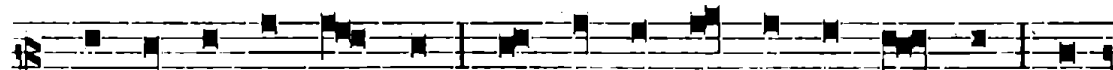


Plebs Hebráe - a ti - bi cum pal-mis ób - vi - a ve - nit: cum



pre-ce, vo - to, hymnis, ád - su-nus ec - ce ti - bi.

Kněz: Glória, laus.

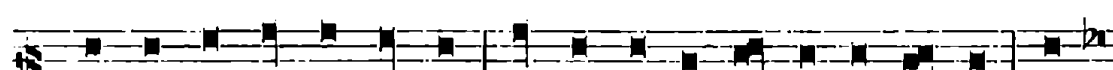


Hi ti - bi pas - sú - ro sol - vé-bant mú - ni - a lau - dis: Nos

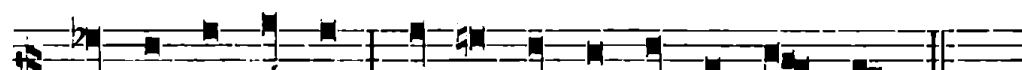
Kněz: Glória, laus.



ti - bi re - gná - ti pán - gi-mus ec - ce me - los.



Hi pla-cu - é - re ti - bi, plá-ce-at de - vó - ti - o no - stra: Rex.



bo - ne, Rex clemens, cu - i bo - na cun-cta pla - cent.

Kněz: Glória, laus.

Na to se otevrou dvěře a když vchází průvod do kostela, zpěváci přednášejí „Ingrediénte Dómino“.

d) Mše sv.

„Gloria“, není „Benedicamus“ zpívá se č. 2. str. 150. Po traktu následují pašije.

Pašije zpívati při zpívané mši sv. jest dovoleno pouze knězi a jáhnovi, a to jen v řeči latinské, poněvadž pašije nejsou ničím jiným než evangeliem, jež v řeči mateřské přednášeti nelze. (S. R. C. 28. června 1898). Zřejmě jest zakázáno pašije zpívati podjáhnovi (S. R. C. 22. března 1862), klerikovi a laikovi (S. R. C. 16. ledna 1677).

Nejsprávněji se děje tehdy, když pašije zpívají tři jáhni, stojíce před stupni oltářními. Pult, na němž mají noty, jest nepokrytý.

Jáhen I. zpívá text uvedený pod písmenem C (cantor = chronista = evangelista); jáhen II. zpívá slova Kristova označená křížkem †; jáhen III. zpívá vše pod S (succentor = synagoga). Ve starších misálech jsou písmena jiná: X (Christus), E (Evangelista), T (Turba = zástup), nebo: S (Salvator), E (Evangelista), Ch (chorus); nebo: B (vox bassa, Christus), M (vox media, evangelista), A (vox alta, synagoga).

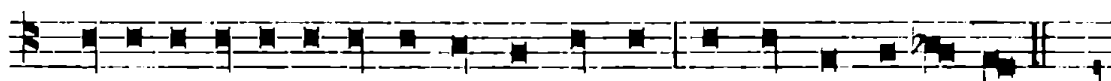
Není dovoleno, aby každá v pašijích mluvící osoba byla představována zvláštním zpěvákem. Jest zachovávatí rozdělení vyznačené misálem.

Kde není tří jáhnů, může na základě římské praxe třetí část pašijí S (slova sv. Petra, Piláta, děvečky, výkřiky zástupů) zpívati ve vícehlasu¹⁾ a latinsky mužský sbor na kůru. Partie solové, sbor ženský, i jeptišek (S. R. C. 17. června 1706) a řeč česká z pašijí při mši sv. zpívané jsou naprosto vyloučeny.

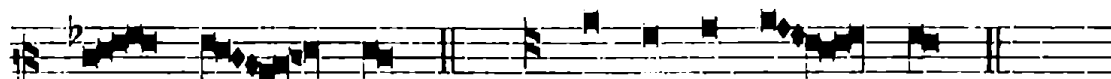
Kde není vůbec jáhnů, ať zpívá celebrant C a †, mužský sbor pak S. Nemůže-li ani celebrant zpívati C a †, ať čte celé pašije po tichu, a chor, nemaje práva zpívati pašije, nechť přednese při tom vhodné motetto v řeči latinské bez průvodu hud. nástrojů. (Stabat mater, Improperie, Pange lingua gloriosi lauream certaminis atd.).

Česky a od laiků zpívané pašije mohou obstáti jako mimo-liturgická pobožnost při mši sv. tiché nebo mohou učiněny býti předmětem soukromé pobožnosti odpolední.

Tonus Passionis jest následující:



C Pás-si-o Dó-mi-ni no-stri Je-su Chri-sti se-cún-dum Mattháeum.



† Tu di - - cis. S Cru-ci-fi-gá - tur.

Konec pašijí zpívá se jako evangelium.

6.) Zelený čtvrtek.

a) Mše sv. zpívaná. Po celebrantově intonaci „Glória in excélsis Deo“ jest dovolena delší mezihra na varhany; hráti však již při Kyrie, dovoleno není. „Glória“, orace a „Ite“ jest zpívati způsobem slavným.

b) Průvod s nejvyšší Svátostí po mši sv. od hlavního oltáře ku postrannímu nebo do kaple.

¹⁾ S upravil ve vícehlas Suriano, Viadana, Orlando Lasso, Reiner a j.

Zpívá se hymnus „Pange lingua“ a to tak, aby při rekon-
dování nejsv. Svátosti přednášelo se „Tantum ergo“ a „Ge-
nitóri“. Jiné zpěvy jsou zakázány (S. R. C. 7. prosince 1884.
Mag. choralis str. 158).

c) Odkrytí oltářů (Denudatio altarium). Antifona „Di-
visérut sibi“ se žalmem 21. - „Deus, Deus meus“ pouze se
recituje; žalm 21. obsažen jest v brevíři ve ferialním officiu
„ad Primam feria VI.“ a v římském graduálu.

7.) Velký pátek.¹⁾

a) Lekci „Haec dicit Dóminus“ zpívá lektor jako pro-
fecii.

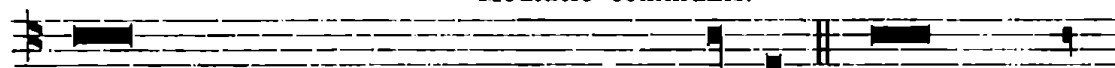
Profecie jest recitativ s melodickými útvary při tečce a
otázce. Při tečce sníží se všechny nepřízvučné slabiky po-
sledního slova o čistou kvintu. (Mediatio communis). Končí-li
věta slovem jednoslabičným aneb cizím víceslabičným a ne-
sklonným, zpívá se jako v podobných případech v evangeliu
před poslední slabikou před tečkou ve spodní malé tercii a
poslední slabika na recitantě. (Mediatio in pausa correpta =
in monosyllabis).

Otázka zpívá se jako v epištole.

Konečné slovo profecie recituje se beze změny výše hla-
sové na recitantě a poněkud se protáhne.

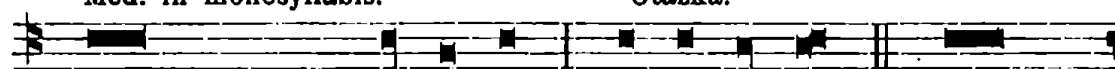
Způsob zpěvu profecie:

Mediatio communis.



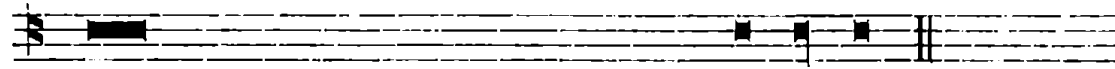
In principio creávit Deus coelum, et ter-ram. Dixitque
Dixit ad

Med. in monosyllabis. Otázka.



Deus: Fi - at lux. Quid vis, fi - li? Requievit
eum: Abraham, A - bra-ham.

Konec.



die séptimo ab univérso ópere, quod pa - trá - rat.

b) Po traktu, který může kůr kromě začátku a posled-
ního verše recitovati, zpívá kněz po předeslaném „Orémus —
Flectámus génua — Leváte“ oraci tono feriali simplici.

c) Následující lekci zpívá lektor jako epištolu.

d) Po traktu, který může kůr recitovati jako sub b), před-
nášejí se pašije od tří jáhnů latinsky jako na Květnou neděli.

¹⁾ Překlad všech modliteb na veliký pátek viz v Oltáři str. 108.

e) Pro 9 přímluvných modliteb nadepsaných „Orationes ante detectionem crucis“ jsou v přídavech u novějších misálů vytištěny noty. Každá z těchto 9 modliteb má 2 části; část 1. zpívá se jako preface tono feriali, část 2. jako orace tono feriali simplici. Části 2. předchází „Orémus — Flectámus genua — Leváte“ vyjma modlitbu za židy. Modlitbu za císaře a krále dlužno zpívat z jiného přídavku misálového, který je nadepsán: „Preces publicae ex decreto S. R. C. Fulget die 10. Febr. 1860 edito pro augustissimo imperatore et rege in regno Bohemiae dicendae“. Poněvadž v tomto přídavku jest pouze text orace, přidány jsou tuto k ní noty.



O - ré - mus et pro gloriosíssimo Imperátore et Rege nostro (Fran - cís - co Jo -
se - pho), ut De - us et Dóminus noster det illi sédium suárum
assistricem sa - pi - én - ti - am; qua pópulum sibi com - mis - sum
gu - bér - net, in ómni iustítia et san - cti - tá - te, ad divínam
glóriam et nostram perpé - tu - am pa - cem. O - ré - mus atd.

f) Odhalení kříže. Kněz počne hlubokým hlasem zpívati slova „Ecce lignum crucis“. Při slovech „in quo“ připojí se k jeho zpěvu asistenti. „Veníte adorémus....“ zpívá chor. Tímtež způsobem zpívá se po 2. a 3., vždy o celý ton výše; předposlení ton melodie „adorémus“ (g) udává knězi výši pro nástup opakovaného „Ecce lignum“. Za tou příčinou nechť chor zpívá toto g přízvukně.



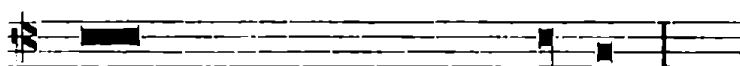
Kněz. Kněz a asistenti. T. VI.
Ec - ce li - gnum cru - cis, in quo sa - lus mun - di
Chor.
pe - pén - dit. R. Ve - ní - te a - do - ré - mus.

g) Klanění se ukřižovanému Kristu (*Adoratio Crucis*). Chor přednáší žaloby = *improperie*¹⁾ = nářky Páně na lid israelský rozděliv se na 2 sbory a vyvoliv z obou sborů po 2 precentorech. Precentoři střídavě zpívají veršiky, k nimž oba sbory střídavě odpovídají „*Agios o Theós . . . Sanctus immortalis, miserere nobis*“. Po *improperiích* zpívá se ant. „*Crucem tuam*“ s veršem žalmu 66. „*Deus misereatur*“, pak hymnus „*Pange lingua gloriósi laúream certáminis*“, mezi jehož jednotlivé sloky vkládá se antifona „*Crux fidelis*“ a „*Dulce lignum*“. Není třeba zpívati všechny verše *improperii* a všechny sloky „*Pange lingua*“. Zpívá se potud, pokud klerus klaní se ukřižovanému Kristu.

c) Mše sv. s darem předposvěceným (*Missa prae-sanctificationum*). Při slavném průvodu s nejsv. Svátostí Oltářní od postranního oltáře neb z kaple k oltáři hlavnímu přednášejí zpěváci vítězoslavnou píseň o sv. kříži „*Vexilla Regis*“²⁾. Ve zpěvu jejím mohou pokračovati i při mši sv. až výlučně ku „*Pater noster*“, který kněz zpívá bez úvodu *tono feriali*. Po odpovědi „*Sed libera nos a malo*“ maje ruce rozpiaty zpívá kněz modlitbu „*Libera nos*“ *tono feriali simplici*. Kůr odpoví „*Amen*“. Ostatní modlitby říká kněz po tichu a kůr mlčí. Zpívati v mateřštině není dovoleno.

i) Průvod s nejsv. Svátostí Oltářní k božímu hrobu. Chor zpívá *responsorium* „*Ecce quomodo moritur iustus*“³⁾ nebo „*Caligaverunt*“.

k) Boží hrob. Okouřiv nejv. Svátost kněz zpívá:



Ž. In pace factus est locus	e - ius.
R. Et in Sion habitatio	e - ius.

O r é m u s (*tono feriali*).

Réspice, quaesumus, Dómine, super hanc famíliam tuam, pro qua Dóminus noster Jesus Christus non dubitávit mánibus tradi nocéntium, et crucis subíre torméntum. Qui tecum vivit et regnat in saécula saeculórum. R. Amen.

Po modlitbě kněze zpívá lid píseň „*Odpočiň již nyní sobě*“. (Oltář str. 200. Nápěvy str. 25.).

l) Pořádati odpoledne na Veliký pátek v kostele t. z. „*duchovní koncerty*“ není radno, poněvadž v ten den i stát

¹⁾ Polyfonně spracovali *improperie* Marcantonio Ingegneri, L. Vittoria a j.

²⁾ Překlad viz v „*Oltáři*“ str. 196.

³⁾ Ve vícehlas upravil Jakub Handl, J. E. Zelinka (přil. Cyrilla).

veškeré hudební produkce zakazuje v divadle. Mohlo by se zdáti, že katolíci v divadle zakázanou zábavu nahrazenou mítí chtějí v kostele. Kde se však ze zvyku trpěného takové koncerty pořádají, nechť se k nim volí skladby s textem správně dogmatickým třeba v řeči mateřské, avšak bez průvodu nástrojů orchestrálních, a pokud možno, i bez průvodu varhan. Beethovenovo oratorium „Kristus na hoře Olivetské“, nebo „Sedm slov“ od Haydna není vhodno pro duchovní koncert velkopáteční. Vhodny jsou „Improperie“ od Marcantonia Ingegneri, Wittovo „Stabat mater“ a p.

7.) Bílá sobota.

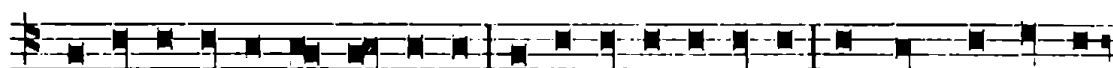
a) Svěcení ohně a kadidla. Orace se pouze recitují.

b) Rozžetí svíce trojjediné. Jáhen rozsvěcuje 1. rameno svíce u vchodu do kostela, 2. uprostřed kostela a 3. u oltáře, zpívaje po každé „Lumen Christi“ o ton výše. Chor odpovídá „Deo grátias“.

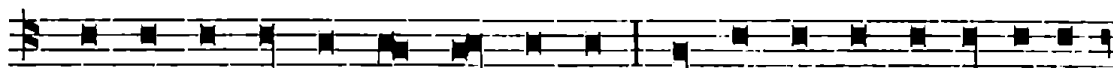


Ř. Lu-men Chri-sti. R. De - o grá - ti - as.

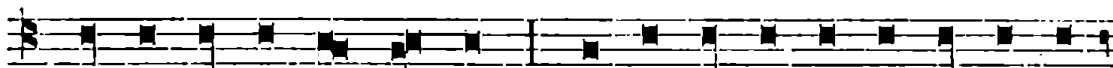
c) Svěcení svíce velikonoční. Kněz nebo jáhen zpívá velikonoční chvalozpěv zvaný „Exsúltet“ čili „Praeconium paschale“. Poněvadž zpíváný text tvoří formu svěcení, nelze, aby zpíval „Exsúltet“ podjáhen nebo klerik, a kněz světě svíci při tom po tichu četl jeho text. Konec¹⁾ Exsultet zpívá se v království českém dle rozhodnutí S. R. C. ze 17. listopadu 1864 takto:



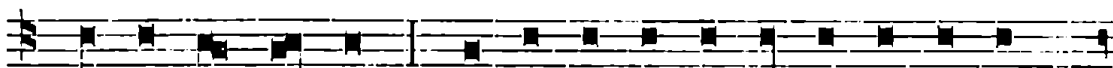
Pre-cámur er go te Dó-mi-ne: ut nos fá-mulos Tu-os, o-mném-que Clerum



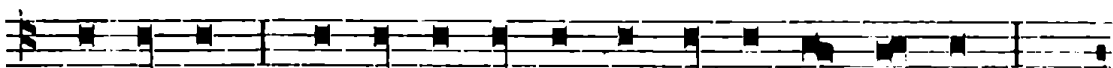
et de - vo - tis - si-mum pó - pu-lum: u - na cum be - a - tis-si-mo



Pa - pa no-stro (Le - ó - ne) et An - ti - sti - te no-stro (E - du-

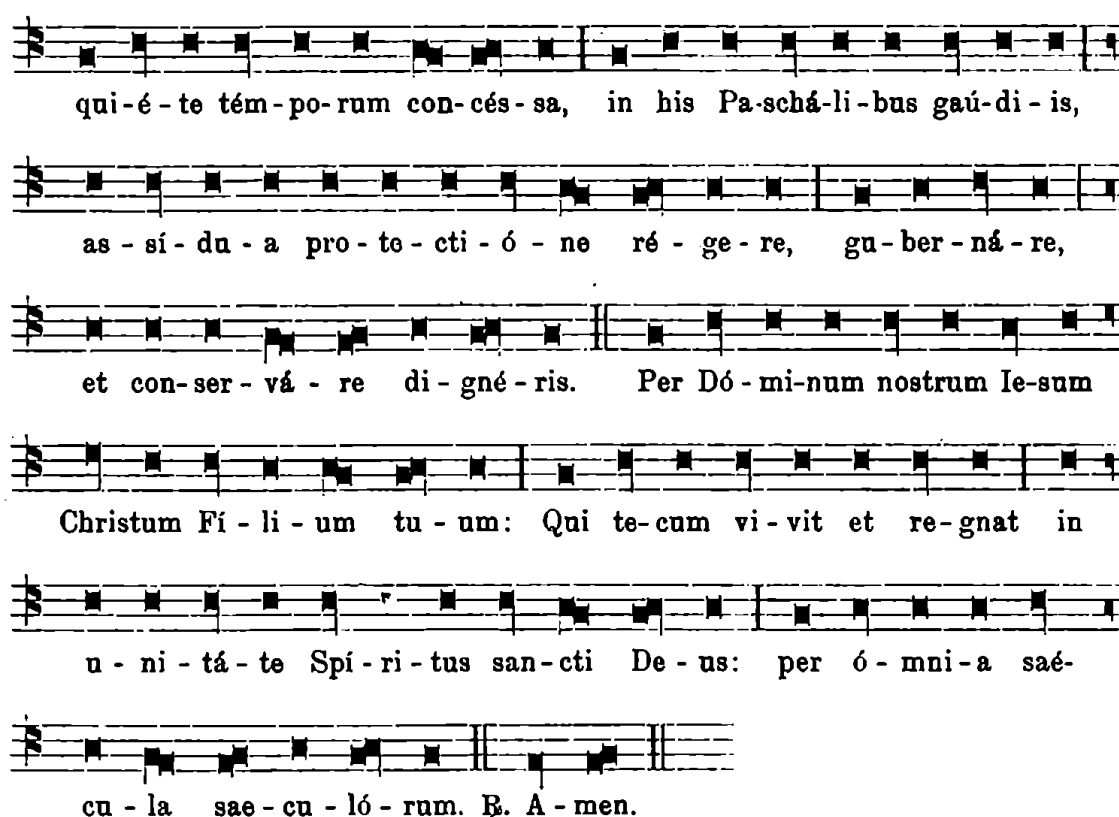


ár - do Io - án - ne) nec non glo - ri - o - sis - si - mo Im - pe-



ra - to - re et Re - ge no-stro (Fran-cís-co Io - se - pho).

¹⁾ V přídavecích novějších misálů str. 19.



qui-é-te tém-po-rum con-cés-sa, in his Pa-schá-li-bus gaú-di-is,
 as-sí-du-a pro-te-cti-ó-ne ré-ge-re, gu-ber-ná-re,
 et con-ser-vá-re di-gné-ris. Per Dó-mi-num nostrum Ie-sum
 Christum Fí-li-um tu-um: Qui te-cum vi-vit et re-gnat in
 u-ni-tá-te Spí-ri-tus san-cti De-us: per ó-mni-a sae-
 cu-la sae-cu-ló-rum. R. A-men.

d) Profecie, prorocství čili dvanáctero čtení starozákonních. Způsob zpěvu profecie udán jest na str. 157. Po 4., 8., 11. a 12. profecii kůr zpívá z říms. graduálu neb recituje bez průvodu varhan traktus. Melodie posledního traktu „Sicut cervus“ jest uvedena i v misálu; z toho patrně, že se má vždy tou melodií zpívati. Po profecii, případně traktu následují orace tono feriali. Kromě poslední orace zpívá při nich jáhen po slově Orémus „Flectámus gēnua“ a podjáhen nebo chor „Leváte“ dle melodie na str. 152.

e) Svěcení křestní vody. Počáteční orace pouze se recitují. Po nich následuje zpěv podobný feriální prefaci. Ke konci svěcení ponořuje kněz třikráte do vody velikonoční svíci a při každém ponoření zpívá vždy o ton výše:



Descén-dat in hanc ple-ni tú-di-nem fon-tis, vir-tus Spí-ri-tus sancti.

Při opakování tohoto zpěvu budiž počato s „Descéndat“ výší předposledního tonu *h*.

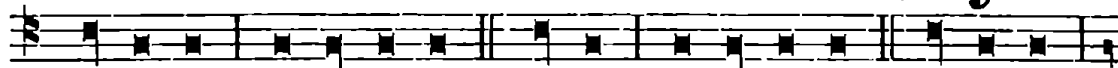
f) Litanie na bílou sobotu. Dle misálových rubrik¹⁾ a dle vynesení S. R. C. z 16. září 1865 dva zpěváci klečící před

¹⁾ . . . „et aliis omnibus genuflexis, cantantur Litaniae in medio Chori a duobus Cantoribus, utroque Choro idem simul respondente.“

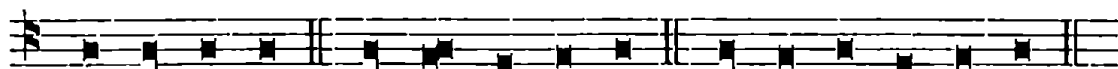
hlavním oltářem předzpěvují jednotlivé prosby litaní až k pause (≡≡≡), a chor po nich tytéž prosby opakuje. Na př. zpěváci: „Sancta María, ora pro nobis“. Chor: „Sancta María, ora pro nobis“. Jednotlivé nápovědi a odpovědi se tedy na bílou sobotu opakují čili duplikují.

Melodie litaní na bílou sobotu znějí:

M. III. (tr.  2 b.)



Ký-ri - e e - lé - i - son. Chri-ste e - lé - i - son. Ký-ri - e



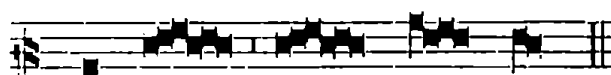
e - lé - i - son. Chri-ste au - di nos. Chri-ste ex - áu - di nos.

Ostatní melodie viz v § 72. o zpěvu litaní.

g) Mše sv. Kněz počíná mši sv. „Iúdica“ a chor zpívá Kyrie; introitu na bílou sobotu není.

Po intonaci slavného „Glória“ počíná opět hra na varhany.

Po epištole zpívá kněz „alleluia“ třikráte za sebou o ton výše. Každé „alleluia“ opakuje chor. Poněvadž jest již hra na varhany dovolena, jest žádoucí, aby varhaník udal celebrantovi akkordem výši, v níž nastoupiti má ve zpěvu jednotlivých „alleluia“.



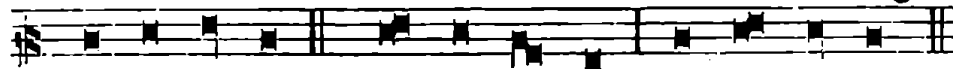
Al - le - e - lú - ia.

Zpívá se tedy toto „alleluia“ šestkrát; třikrát knězem a třikrát chorem. Po posledním „alleluia“ zpívá chor veršik „Confitémini“ a žalm 116. „Laudáte Dóminum omnes gentes“ na místo traktu v tonu VIII.

Kredo, Offertorium, Agnus Dei a Kommunio na bílou sobotu se vynechává. Místo offertoria a „Agnus Dei“ dovolena jest hra na varhany (S. R. C. 12. března 1678).

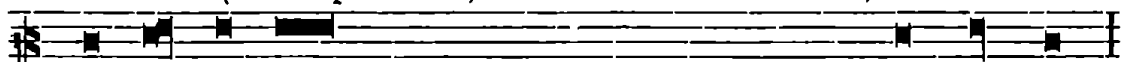
Po sv. přijímání zpívají se zkrácené vespery.

Precentoři. Chor. T. VI. (transp.  2 #)



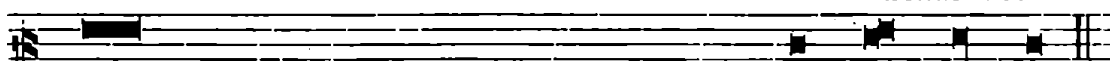
Al - le - lú - ia. Al - le - lú - ia. Al - le - lú - ia.

Žalm 116. (I. verš precentoři, ostatní verše střídavě chor).



1. Lau-dá - te Dóminum o- mnes gen - tes: *
2. Quóniam confirmáta est super nos misericórdi- a e - ius: *
3. Glória Patri et Fí - li - o, *
4. Sicut erat in princípio, et nunc, et sem-per: *

Tonus VI.



1. laudáte eum o - mnes pópu-li.
2. et véritas Dómini manet in ae - tér-num.
3. et Spírí- tu - i san - cto.
4. et in saécula saecu- ló - rum. A - men.

Ant. „Alleluia“ se opakuje.

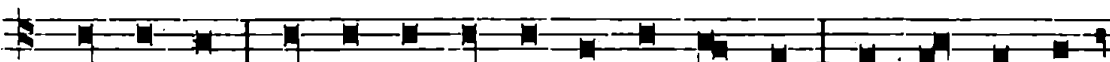
Celebrant.

Chor.

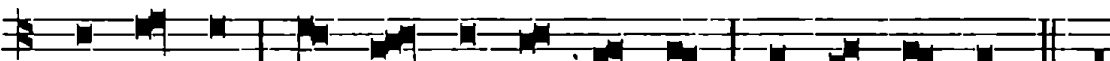
T. VIII.



Vé - spe - re áu - tem sáb - ba - ti, Quae lu - cés - cit in pri - ma



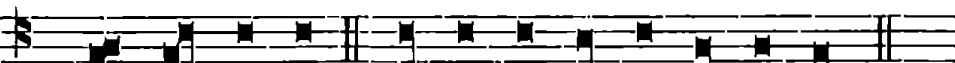
sáb - ba - ti: ve - nit Ma - ri - a Mag - da - lé - ne, et ál - te - ra



Ma - ri - a, vi - dé - re se - púl - chrum, al - le - lú - ia.

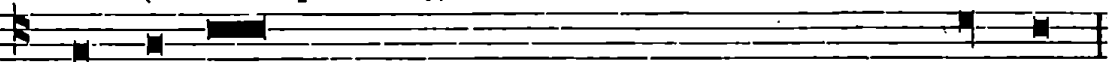
Precentoři.

Chor.



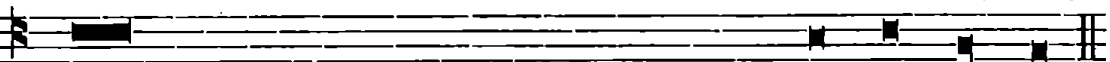
Cant. Ma - gní - fi - cat * á - ni - ma me - a Dó - mi - num:

Chor (střídavě s precentory).



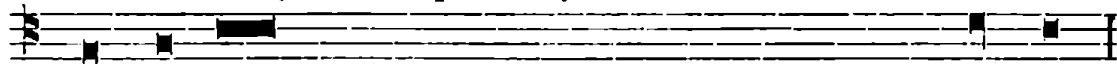
2. Et ex - sultávit spíritus me - us *
3. Qui - a respéxit humilitátem ancíllae su - ae: *
4. Qui - a fecit mihi magna qui potens est: *

T. VIII.

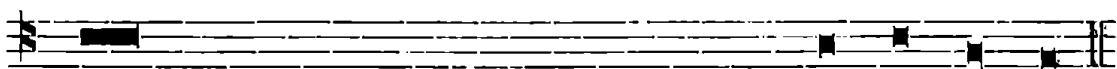


2. in Deo salu- tá - ri me - o.
3. ecce enim ex hoc beátam me dicent omnes gene- ra - ti - ó - nes.
4. et sanctum no - men é - ius.

Chor (střídavě s precentory).



5. Et mi- sericórdia eius a progénie in pro-	géni-es *
6. Fe - cit poténtiam in bráchio	su - o: *
7. De - pó- suit poténtes de	se - de, *
8. E - su- riéntes implévit	bo - nis: *
9. Sus- cé- pit Israël púerum	su - um, *
10. Si - cut locútus est ad patres	nostros, *
11. Gló- ri- a Patri et	Fíli - o, *
12. Sic - ut erat in princípíio, et nunc et	sem- per, *

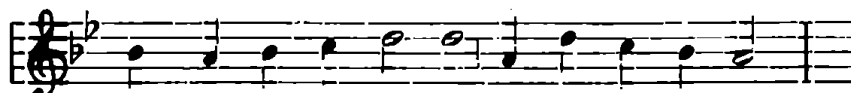


5. timén-	ti - bus e - um.
6. dispérsit supérbos mente	cor- dis su - i.
7. et exal-	tá - vit húmi- les.
8. et dívites dimí-	sit i - ná- nes.
9. recordátus misericór-	di - ae su - ae.
10. Abraham, et sémini é-	ius in saécu- la.
11. et Spirí-	tu - i san- cto.
12. et in saécula saecu-	ló- rum. A - men.

Po zopakované chorem antifoně „Véspere....“ zpívá kněz oraci slavně a „Ite“ s 2 „alleluia“.

h) Vzkříšení.

Po žalmu 56. „Miserére“, který recituje kněz a asistenti střídavě s kůrem, zpívá kněz „Kýrie eleison... Pater noster“ jako při pohřbu dospělých a po verších, v nichž nepřizvučně slabiky před tečkou sníží o malou tercii, recituje oraci „Deus, qui hanc“ v tonu ferialním. Na to stojí před stupni oltáře intonuje:



Vstalt' jest té - to chvi - le, ctný Vy - ku - pi - tel!

Pak vstoupí k oltáři, vezme monstranci a sestoupí k průvodu s Nejsv. Svátostí Oltářní.

Chor (lid) pokračuje v této písni při průvodu.

Když vrátil se průvod do chrámu, postaví kněz nejsvětější Svátost na oltář, zapěje veršík „Surréxit Dóminus“ obvyklým způsobem a přidá oraci „Deus, qui nos“ tonu feriali simplici s velikou klasulí. — Na to intonuje hned hymnus:

e ga ag M. III. a IV.



Te De - um lau - dá - mus,

který dokončí kůr latinsky a nikoliv česky. Po skončeném hymnu zpívá kněz veršík „Surréxit Dóminus“ jako nahoře a oraci „Deus qui hodiérna die“ tona feriali simplici.

Po „Amen“ intonuje antifonu:



kterou chor latinsky buď chorálně neb ve vícehlasu dokončí. Po ní následuje veršik „Gaude et laetare...“, odpověď „Quia surrexit...“, orace „Deus, qui per resurrectionem“ in tono feriali a



Potom zpívá kůr „Tantum ergo“ a „Genitóri“ a kněz udělí sv. požehnání. Na rozchod může lid zpívat: „Hle vstalť jest nyní Kristus Pán“.

III. Hod Boží a pohodí velikonoční.

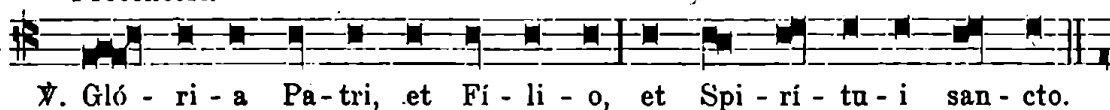
1.) Hod Boží a jeho oktáva. Po graduale, jež počíná slovy „Haec dies“ a má trojí „alleluia“ s veršíkem, zpívá kůr sekvenci „Victimae paschali“. Melodii „alleluia“ chor po třetí opakuje až po skončené sekvenci. „Glória“ jest na hod Boží, v pondělí a v úterý velikonoční slavné; v ostatní dny oktávy jest semiduplex. Velikonoční „Ite“ s 2 „alleluia“ zpívá se od bílé soboty až včetně do soboty před bílou nedělí.

2.) Den sv. Marka a křížové dni.

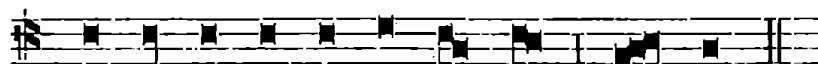
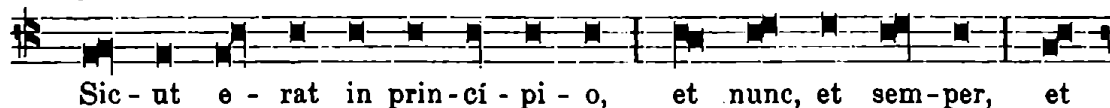
a) Průvod. Sbor stojí před hlavním oltářem zpívá následující antifonu a žalm.



Precentoři.



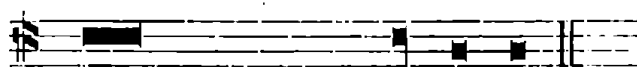
Sbor.



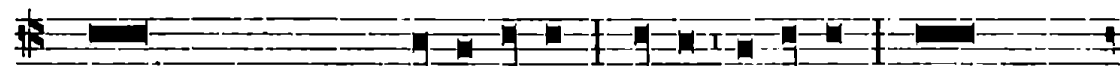
Opakuje se: „Exsúrge Dómine“ až k žalmu výlučně.

Po zopakované antifoně začnou 2 precentoři (klerikové) zpívati litanie ke všem Svatým (Omnium Sanctorum) klečíce před oltářem. Po precentorech lid jednotlivé prosby a odpovědi opakuje, jak to nařízeno na bílou sobotu. Po slovech „Sancta María, ora pro nobis“ vstanou všichni a jdou průvodem ven pokračující ve zpěvu litaní, jejichž melodii viz v § 72. o litaních. „Agnus Dei“, žalm 69. „Deus in adiutórium“, orace a „Exaúdiat...“ zpívají se obyčejně až po návratu v kostele, kde se též uděluje s nejsv. Svátostí Oltářní sv. požehnání.

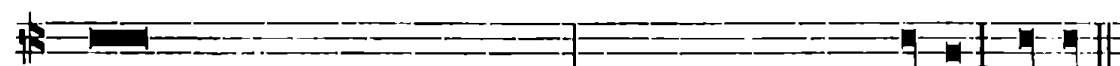
Na den sv. Marka jsou 4 zastavení, při nichž dle dávného zvyku lze evangelium, veršíky, odpovědi a orace zpívati česky dle pravidel zpěvů latinských. Všecky orace končí malou klauzulí a proto recitují se tóno feriali. Po modlitbách uděluje kněz při každém zastavení požehnání, jehož slova by se mohla zpívati takto:



Ů. Buď jméno Páně pochvá - le - no.
 B. Od toho času, až na vě - ky.
 Ů. Pomoc naše ve jménu Pá - ně.
 B. Který učinil nebe i ze - mi.



Požehnání všemohou - cí - ho Bo - ha, Ot - ce i Sy - na, i Ducha svatého



sestup na nás a na úrodu zemskou a zůstaň vždycky s ná - mi. B. Amen.

b) Mše sv. „Rogatiónum“ jest bez gloria a kreda; preface jest „paschalis tóno feriali“ a Benedicamus in feriis infra annum čís. 3. str. 150.

§ 66. O době svatodušní.

I. Svatvečer Božího hodu svatodušního.

1.) Voda svěť se jako na bílou sobotu; profecí však zpívá se jen 6 a před oracemi nezpívá se „Flectámus genua — Leváte“. Po 2. profecii kůr zpívá neb recituje traktus „Cantémus“, po 3. „Atténde coelum“ a po 4. „Vinea facta est“. Po svěcení vody zpívají se jednotlivé prosby litanií jako na bílou sobotu dvojnásobně. Melodie litanií jest též jako na bílou sobotu.

2.) Po litaniích jest zpívaná mše sv., kterou chor bez introitu počíná zpěvem „Kýrie“ in festis duplicibus. Při „Glória“ hraje se na varhany. Po epištole zpívá kůr, a nikoliv celebrant jednou „alleluia“ melodií jako na bílou sobotu a přivává verš „Confitémini Dómino“ se žalmem 116. „Laudáte Dóminum“. Kreda není. „Glória“, orace a „Ite“ zpívá kněz slavně.

II. Hod Boží a týden svatodušní.

Na Hod Boží a následující 2 svátky zpívá se „Ite“ slavně. Po celý týden zpívá chor před evangeliem sekvenci „Veni sancte Spíritus et emítte coélitus“.

III. Nejsvětější Trojice Boží.

Na místo čtvera „alleluia“ s 2 verši zpívá kůr graduale s 3 „alleluia“ s 2 verši a k introitu, offertoriu a komuniu „alleluia“ nepřidává.

IV. Svátek Božího těla s oktávou.

1.) Mše sv. O Božím těle a v celé oktávě zpívá se „Glória“ a „Ite“ mariánské, i když mše sv. jest „de festo“. Sekvence „Lauda Sion“ jest tehdy ve dnech oktávy, když mše sv. jest „de octava“.

2.) Průvod. O průvodu zpívá se latinský hymnus „Pange lingua“. Dle římského rituálu (str. 257) může kněz začáteční jeho slova intonovati, když odchází od oltáře, u něhož před průvodem obětoval mši sv.

U 1. oltáře zpívá kůr motetto „Ego sum panis vivus“, u 2. „Caro mea vere est cibus“, u 3. „O quam suavis est“ a u 4. „O sacrum convívium“.

Ku veršíku „Panem de coelo“ a k odpovědi „Omne delectaméntum“ přidává se po celou oktávu „alleluia“. U 4. oltáře intonuje kněz „Te Deum laudámus“ a chor v něm pokračuje provázeje kněze do kostela nesoucího nejsv. Svátost.

V kostele po modlitbě celebrantem přezpívané tóno feriali a po slovech „Divínium auxílium máneat semper nobiscum“ recitovaných beze změny výše hlasové (str. 165.) zpívá chor „Tantum ergo“ a „Genitóri“. Na to officiant zazpívá „Panem de coelo“ s „alleluia“ a k odpovědi

„Omne delectamentum“ s „alleluia“ připojiv oraci tona feriali udělí sv. požehnání. Po něm může lid zpívati česky: „Zvěstuj těla“.

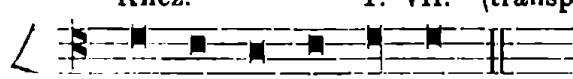
C. O zpěvích při různých úkonech liturgických z římského a pražského rituálu.

§ 67. O zpěvích při pohřbu dospělého. (Ordo Exsequiarum pro adultis).

I. Před začátkem obřadů zpívá kůr nebo lid píseň v řeči mateřské, na př.: „Již se s vámi rozžehnavám“ (Oltář str. 134., Nápěvy str. 2.).

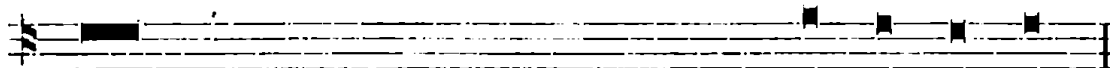
V obydlí zemřelého aneb vůbec na začátku obřadů kněz vykropiv rakev intonuje antifonu „Si iniquitátes“ a z následujícího žalmu 129. zpívá liché verše; sudé přednáší kůr.

Kněz. T. VII. (transposice $\text{G} \flat 2 \text{ } \flat$).



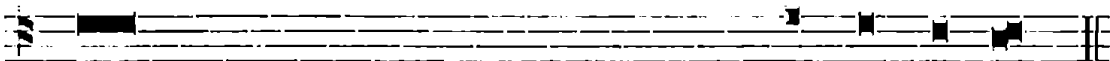
Si i - ni - qui - tá - tes¹⁾.

Žalm 129.



- | | |
|--------------------------|-------------------------|
| 1. De profúndis clamávi | ad - te, Dómi-ne: * |
| 2. Fiant aures tuae | in - ten - dén - tes: * |
| 3. Si iniquitátes obser- | váve-ris, Dómi-ne: * |
| 4. Quia apud te propiti- | á - ti - o est: * |

T. VII. fin. 1.

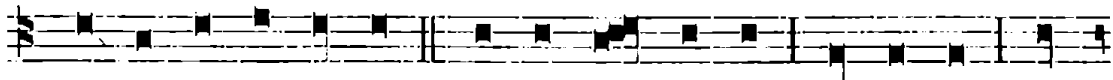


- | | |
|-----------------------------------|--------------------|
| 1. Dómine, exaúdi | vo - cem me-am. |
| 2. in vocem deprecati- | ó - nis me - ae. |
| 3. Dómine, quis | sus - ti - né-bit? |
| 4. et propter légem tuam sustínu- | i te, Dómi-ne. |

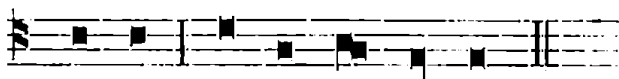
¹⁾ Melodie této antifony jest vzata z I. vesper hodinek za zemřelé (Cantorinus Rom. 4. antifona str. 67.).

V rituálu pražském jest pro „Si iniquitátes“ tato melodie:

T. II.

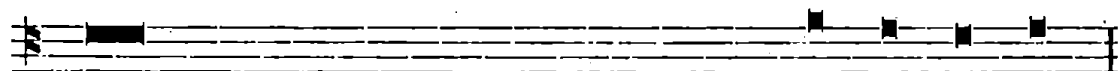


Si i - ni - qui - tá - tes ob - ser - vá - ve - ris, Dó - mi - ne: Dó -



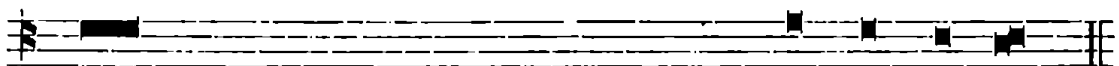
mi - ne, quis su - sti - né - bit?

Žalm 129.



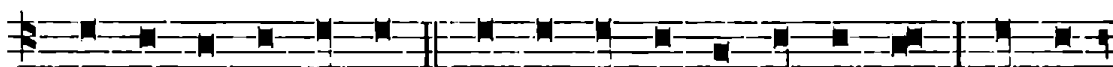
- | | |
|---------------------------|---------------------|
| 5. Sustínuit ánima mea in | ver-bo e - ius: * |
| 6. A custódia matutína | usque ad noctem: * |
| 7. Quia apud Dóminum | mí-se-ri-córdi-a: * |
| 8. Et ipse | redi-met Isra-ël: * |
| 9. Réqui- | em ae-tér-nam: * |
| 10. Et | Tux per-pétu - a: * |

T. VII. fin. 1.

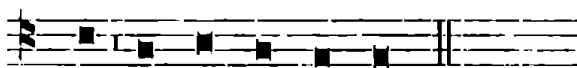


- | | |
|-----------------------|-------------------|
| 5. sperávit ánima | mea in Dómi-no. |
| 6. speret Isra- | ël in Dómi-no. |
| 7. et copiósa apud | eum redempti-o. |
| 8. ex ómnibus iniqui- | táti-bus e - ius. |
| 9. dona | e - i Dómi-ne. |
| 10. lú- | ce - at e - i. |

Po žalmu opakuje kněz antifonu:

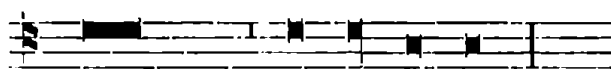


Si i - ni - qui - tá - tes * ob-ser-vá - ve - ris, Dó - mi - ne: Dó - mi -

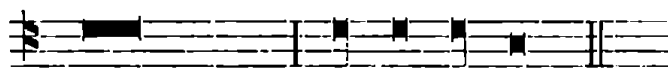


ne, quis sus - ti - né - bit?

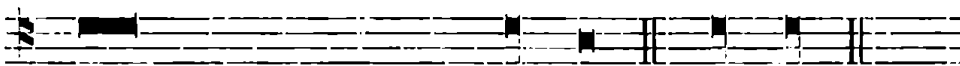
Po ní zpívá kněz střídavě s lidem (sborem):



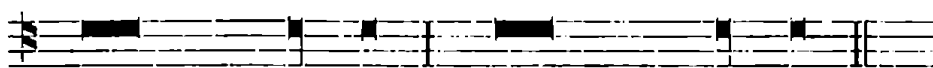
Kněz: Kýrie	e - lé - i - son.
Lid: Christe	e - lé - i - son.



K. Kýrie eléison. Pa - ter no - ster.



- | | |
|--|----------------------|
| K. Et ne nos indúcas in tentati - ó - nem. | |
| L. Sed libera nos a | má - lo. |
| K. A porta | ín - feri. |
| L. Erue, Dómine, ánimam | e - ius. |
| K. Requiéscant in | pa - ce. L. A - men. |
| K. Dómine, exáudi oratiónem | me - am. |
| L. Et clamor meus ad te | vé - niat. |



K. Dóminus vo - bís - cum. L. Et cum spírítu tu - o.

Následující orace zpívá kněz tono feriali:

„Órémus. Absólve, quaésumus Dómine, ánimam fámuli (ae) tui (ae) N. ab omni vínculo delictórum: ut in resurectiόνis glória inter Sanctos et Eléctos tuos resuscitátus (a) rěspírět. Per Christum Dóminum nóstřum. Amen.“

Modleme se! Prosíme tebe, o Pane, vysvobod duši služebníka svého (služebnice své) N. ode všech vazeb hříchů, aby ve slávě vzkříšení mezi svatými vyvolenci tvými se radoval (radovala). Pro Krista Pána našeho. Amen.“

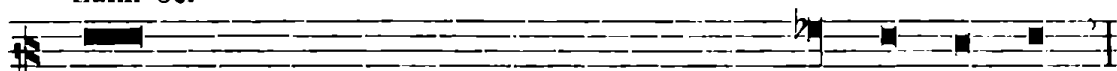
Jakmile rakev se zvedne, kněz odcházeje z domu intonuje:



Ex - sul - tá - bunt Dó - mi - no.

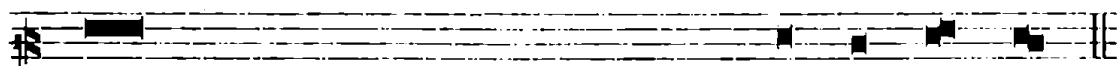
Precentoři začnou žalm 50., v jehož zpěvu při průvodu pokračují střídavě s lidem (chorem).

Žalm 50.



- | | |
|---------------------------------------|------------------------|
| 1. Miserére | me - i, De - us * |
| 2. Et secúndum multitúdinem miserati- | o - num tuá - rum, * |
| 3. Amplius lava me ab iniqui- | tá - te me - a: * |
| 4. Quóniam iniquitátem meam | e - go cognó - sco: * |
| 5. Tibi soli peccávi, et malum | co - ram te fe - ci: * |
| 6. Ecce enim in iniquitátibus | con - cép - tus sum: * |
| 7. Ecce enim veritátem | di - le - xí - sti: * |

T. I. fin. 1.



- | | |
|--|--------------------------------|
| 1. secúndum magnam misericór- | di - am tu - am. |
| 2. dele iniqui- | tá - tem me - am. |
| 3. et a peccáto | me - o munda me. |
| 4. et peccátum meum contra | me est sem - per. |
| 5. ut iustificéris in sermónibus tuis, et | vincas cum iu - di - cá - ris. |
| 6. et in peccátis concépit me | ma - ter me - a. |
| 7. incérta et occúlta sapiéntiae tuae manife - stá - sti | mi - hi. |

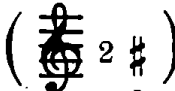
Žalm 50.

8. Aspérgeš me hyssópo,	et mun-dá-bor: *
9. Audítui meo dabis gaúdium	et lae-títi-am: *
10. Avérte fáciem tuam a pec-	cá-tis me-is: *
11. Cor mundum crea	in me De-us: *
12. Ne proíCIAS me a	fáci-e tu-a: *
13. Redde mihi laetítiam salu-	tá-ris tu-i: *
14. Docébo iníquos	vi-as tu-as: *
15. Líbera me de sanguínibus Deus, Deus sa-	lú-tis me-ae: *
16. Dómine, lábia	mea a-péri-es: *
17. Quóniam si voluísseš sacrificium, de-	dís-sem úti-que: *
18. Sácricíum Deo spíritus con-	tri-bu-lá-tus: *
19. Benígne fac Dómine in bona voluntáte	tu-a Si-on: *
20. Tunc acceptábis sacrificium iustítiae, ob-	latiónes et ho-lo-caú-stá: *
21. Réqui-	em ae-térnam: *
22. Et	lux per-pétu-a: *

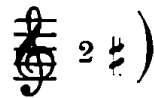
T. I. fin. 1.

8. lavábis me, et super nivem	de-al-bá-bor.
9. et exsultábunt ossa hu-	mi-li-á-ta.
10. et omnes iniquitátes	me-as de-le.
11. et Spíritum rectum ínnoVa in viscé-	ri-bus me-is.
12. et Spíritum sanctum tuum ne aú-	fe-ras a me.
13. et spírítu principáli	con-fír-ma me.
14. et ímpii ad te	con-vér-tén-tur.
15. et exsultábit lingua mea iustí-	ti-am tu-am.
16. et os meum annuntiábit	lau-dem tu-am.
17. holocaústis non	de-lec-tábe-ris.
18. cor contrítum, et humiliátum Deus	non de-spíci-es.
19. ut aedificéntur muri	Íe-rú-sa-lem.
20. tunc impónent super altáre	tu-um vítu-los.
21. dona	e-i Dómi-ne.
22. lú-	ce-at e-i.

Při vstupu do kostela opakuje se antifona:

Precentoři (kněží).	Chor.	T. I. tr. ()
Ex-sul-tá-bunt Dó-mi-no	os-sa	hu-mi-li-á-ta.

Po ní hned zpívá se následující responsorium:

Precentoři. Chor. T. IV. (tr. )

Sub-ve - ní - te San-cti De - - i, oc - cúr - ri - te

An - ge - li Dó - mi - ni: * Sus - ci - pi - én - tes á - ni - mam

e - ius: * Of - fe - rén - tes e - am in con - spé - ctu

Precentoři.

Al - tís - si - mi. V. Sus - ci - pi - at te Chri - stus,

qui vo - cá - vit te: et in si - num A - bra - hae An - ge -

li de - dú - cant te. Chor: „Suscipientes“ jako nahoře až k „Of - feréntes“ výlučně.

Precentoři.

V. Ré - qui - em ae - tér - nam do - na e - i Dó - mi - ne.

Chor.

B. Et lux per - pé - tu - a lú - ce - at e - i. Chor: „Of - feréntes“ jako nahoře až k V. výlučně.

Při zpěvu responsoria „Subveníte“ obleče kněz v sakristii posvátná roucha a po jeho zkončení obětuje mši sv. zádušní; po ní následuje II. část obřadů smutečních, t. zv. absoluce u rakve.

II. Kněz stojí před rakví a maje bilet v ruce zpívá následující oraci tono feriali:

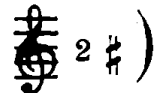
„Non intres in iudícium cum servo tuo, Dómine, quia nullus apud te iustificábitur homo, nisi per te ómnium peccatórum ei tribuátur remissio. Non ergo eum, quaésumus, tuá iudicális senténtia premat, quem tibi vera supplicatio fidei christiánae coméndat: sed grátia tua illi succurrénte, mereátur evádere iudí-

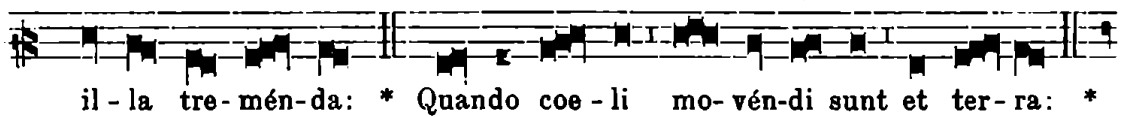
cium ultiónis, qui dum viveret, insignitus est signáculo sanctae Trinitátis: qui vivis et regnas in saécula saeculórum. R. Amen.

Potom zpívá sbor responsorium „Líbera“.

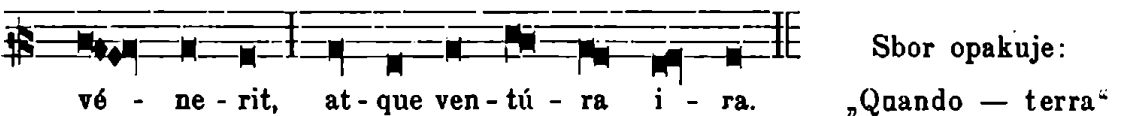
Precentoři.

Sbor.

T. I. (tr. )



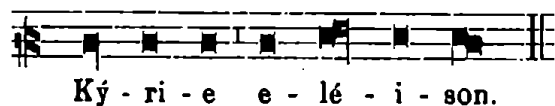
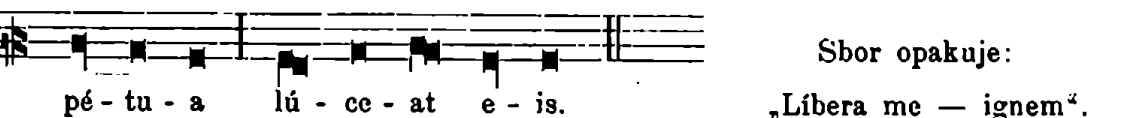
Precentoři.



Precentoři.



Precentoři.



II. část sboru odpoví:



Pak všichni zpívají:



Kněz.

Ostatní z „Pater noster“ po tichu. Mezi tím kněz kropí a okuňuje mrtvolu. Na to následuje „et ne nos inducas in tentationem“; veršíky s odpověďmi jako s počátku v domě (strana 169.), a orace tono feriali:

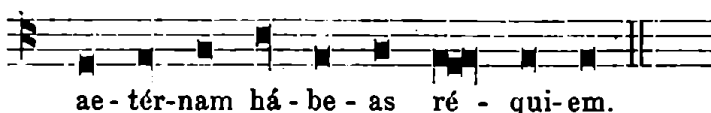
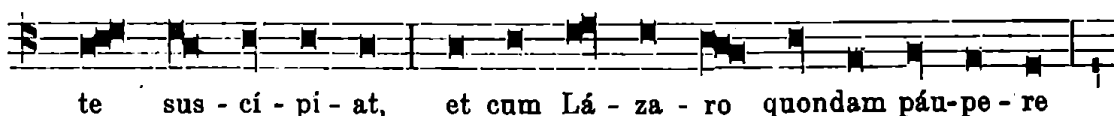
„O r é m u s.

„Deus, cui proprium est misereri semper, et parcere: te supplices exoramus pro ánima fámuli tui N., quam hodie de hoc saeculo migrare jussisti, ut non tradas eam in manus inimici, neque obliviscáris in finem, sed iúbeas eam a sanctis Angelis súscipi, et ad pátriam paradísi perdúci: ut quia in te sperávit et crédidit, non poenas inférni sustíneat, sed gaúdia aetérna posídeat. Per Christum Dóminum nostrum. Amen.“

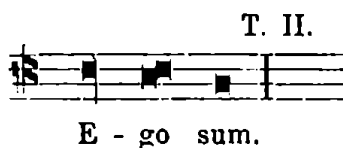
III. Rakev nese se z kostela ke hrobu. Při průvodu zpívá se antifona „In paradísus“.

Precentoři.

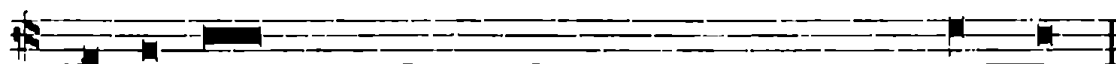
T. VIII.
Sbor. (tr.  2 b.)



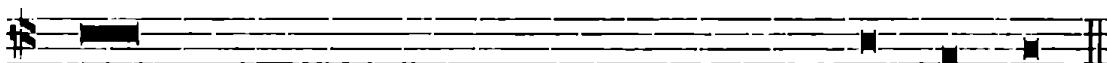
U hrobu intonuje kněz antifonu:



Nato zpívá se chvalozpěv Zachariášův „Benedictus“. První verš může zpívat kněz aneb precentoři; ve zpěvu ostatních zpěvů střídají se precentoři neb kněz se sborem.



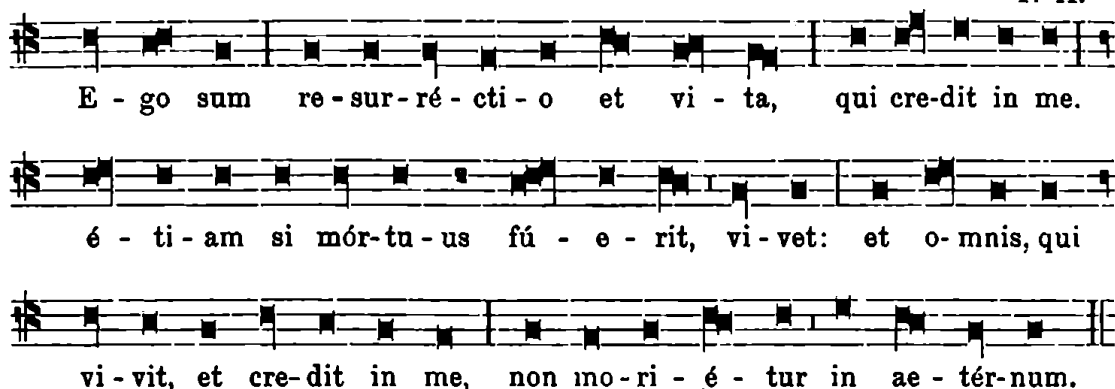
- | | | |
|--|----------------|---|
| 1. Be-ne- dictus Dóminus Deus Isra- | ël, | * |
| 2. Et e- réxit cornu salutis | no - bis: | * |
| 3. Si-cut locútus est per os san- | ctó-rum, | * |
| 4. Sa-lú- tem ex inimícis | no - stris, | * |
| 5. Ad fa- ciéndam misericórdiam cum pátribus | no - stris: | * |
| 6. Ius-iu- rándum, quod iurávit ad Abraham patrem | no-strum, | * |
| 7. Ut si- ne timóre, de manu inimicórum nostrórum | libe- rá - ti, | * |
| 8. In san- ctitáte, et iustítia coram | i - pso, | * |
| 9. Et tu puer, Prophéta Altíssimi vo- | cábe-ris: | * |
| 10. Addan-dam sciéntiam salutis plebi | e - ius: | * |
| 11. Per vís-cera misericórdiae Dei | no - stri: | * |
| 12. Il - lu- mináre his, qui in ténebris, et in umbra mortis | se - dent: | * |
| 13. Ré-qui- em ae- | tér-nam: | * |
| 14. Et lux per- | pétu - a: | * |



- | | |
|--|-----------------|
| 1. quia visitávit, et fecit redemptiónem ple- | bis su - ae. |
| 2. in domo David púe- | ri su - i. |
| 3. qui a saéculo sunt, prophetá- | rum e - ius. |
| 4. et de manu ómnium, qui | o - dérunt nos. |
| 5. et memorári testaménti su- | i san - cti. |
| 6. datúrum | se no - bis. |
| 7. serviá- | mus il - li. |
| 8. ómnibus dié- | bus no - stris. |
| 9. praefbis enim ante fáciem Dómini paráre vi- | as e - ius. |
| 10. in remissionem peccatórum | e - ó - rum. |
| 11. in quibus visitávit nos, óriens | ex al - to. |
| 12. ad dirigéndos pedes nostros in vi- | am pa - cis. |
| 13. dona e- | i Dómi-ne. |
| 14. lúce- | at e - i. |

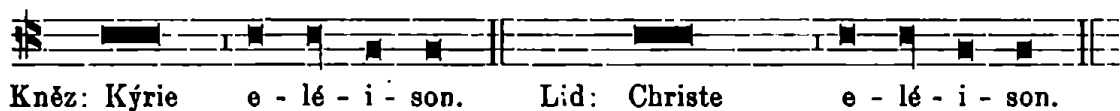
Kněz opakuje antifonu:

T. II.

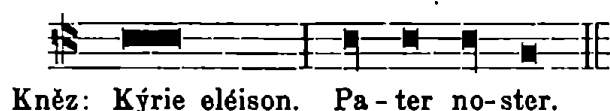


E - go sum re-sur-ré-cti-o et vi-ta, qui cre-dit in me.
 é - ti-am si mór-tu-us fú - e - rit, vi-vet: et o-mnis, qui
 vi-vit, et cre-dit in me, non mo-ri - é - tur in ae - tér-num.

Následuje:

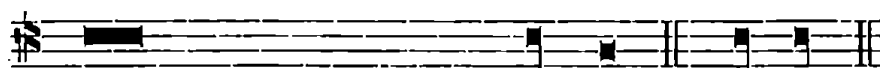


Kněz: Kýrie e - lé - i - son. Lid: Christe e - lé - i - son.



Kněz: Kýrie eléison. Pa-ter no-ster.

Ostatní po tichu. Kněz kropí mrtvolu.



K. Et ne nos indúcas in tentati- ó - nem.
 L. Sed libera nos a ma - lo.
 K. A porta in - feri.
 L. Erue, Dómine, ánimam e - ius.
 K. Requiéscant in pa - ce. I. A - men.
 K. Dómine, exáudi oratiónem me - am.
 L. Et clamor meus ad te vé - niat.

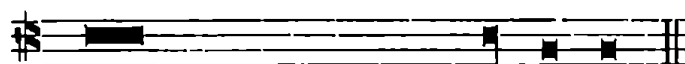


K. Dó-mi-nus vo-bis-cum. L. Et cum spí-ri-tu tu-o.

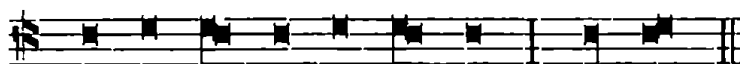
Následující oraci zpívá kněz tono feriali:

„O r é m u s.

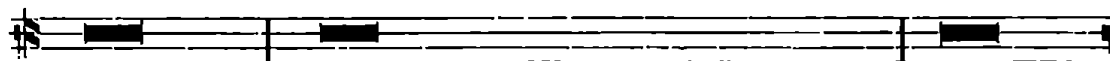
Fac, quaesumus Dómine, hanc cum servo tuo defúncto (*vel* fámula tua defúncta) misericórdiam, ut factórum suórum in poenis non recípiat vicem, qui (*vel* quae) tuam in votis ténuít volun-tátem: ut sicut hic eum (*vel* eam) vera fides iunxit fidélium turmis, ita illic eum (*vel* eam) tua miserátio sóciét angélicis choris. Per Christum Dóminum nostrum. Amen.“



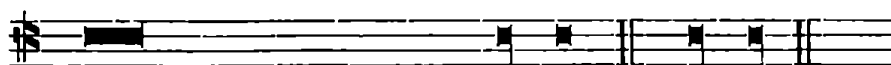
K. Réquiem aetérnam dona ei Dó - mi - ne.
L. Et lux perpétua lúceat e - i.



K. Re - qui - é - scat in pá - ce. L. A - men.



K. Anima ejus, et ánimae ómnium fidélium defunctórum per miseri-



córdiam Dei requiéscent in pa - ce. L. A - men.

Když se rakev vkládá do hrobu, zpívá lid píseň v řeči mateřské, na př. „Ač se bolem srdce svírá“ (Oltář str. 142., Ná - pěvy str. 2.).

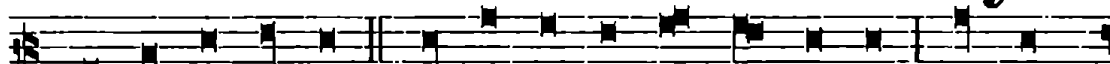
Při návratu do kostela neb do sakristie nebo ke kříži stojícímu uprostřed hřbitova recituje se beze zpěvu antifona: „Si iniquitátes“ se žalmem: „De profúndis“.

V kostele nebo v sakristii (nebo u kříže) intonuje kněz antifonu: „Salve Regína“, jestliže se již nezpívala po oraci „Deus, cui próprium est“ před odchodem z kostela na hřbitov.

Kněz.

Sbor.

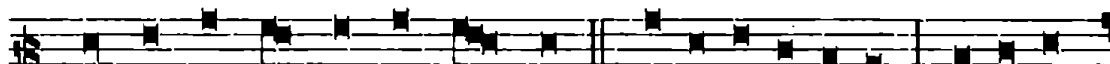
T. XI. (tr. 2 #)



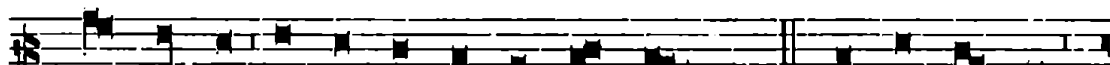
Sal - ve Re - gí - na, ma - ter mi - se - ri - cór - di - ae, vi - ta,



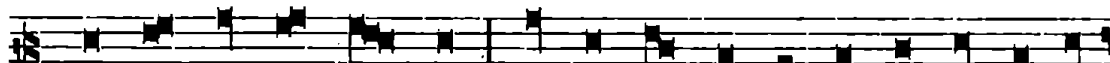
dul - cé - do et spes no - stra, sal - ve. Ad te cla - má - mus,



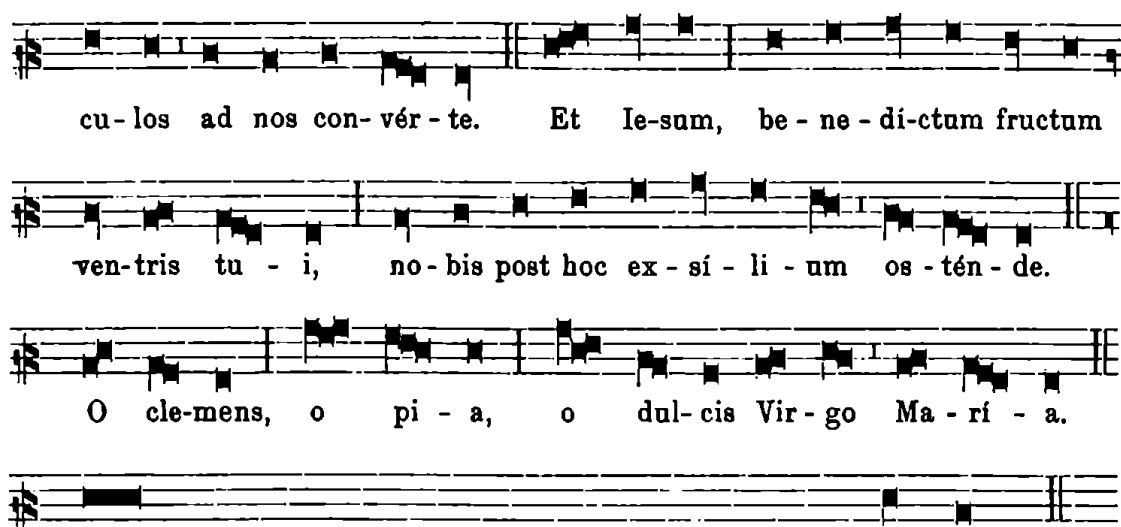
ex - su - les fí - li - i He - vae. Ad te su - spi - rá - mus, geméntes,



et fien - tes in hac la - cri - má - rum val - le. E - ia er - go,



ad - vo - cá - ta no - stra, il - los tu - os mi - se - ri - cór - des ó -

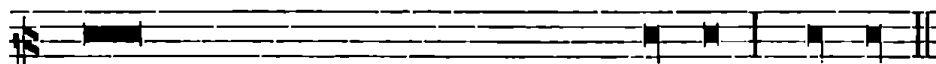


K. In omni tribulatióne et angústia no-stra.
L. Succúrre nobis, beatíssima Virgo Ma-rí-a.

Orémus. (tono feriali.)

Intervéníat pro nobis, quaésumus Dómine Iesu Christe nunc, et semper, et in hora mortis nostrae apud clémentiam tuam piíssima Virgo María, Mater tua: cuius sacratíssimam ánimam in hora benedíctae passiónis et amárae mórtis tuae gládus dolóris pertransívit. Per te, Iesu Christe Salvátor mundi, qui vivis et regnas in saécula saeculórum. L. Amen.

Na konci zapěje kněz:



Divinum auxilium máneat semper no-bis-cum. L. A-men.

Může následovati píseň lidu: „Blahoslavená Panno“. (Oltář str. 144., Nápěvy str. 3.*).

1.) Není-li mrtvola nesena do kostela, zpívá se:

a) v domě: antif. Si iniquitátes že žalmem De profundis (str. 168.), orace Non intres in iudicium (str. 172.), Líbera s Kýrie a Christe eléison (zvláštní melodie), Pater noster, veršíky, odpovědi a orace Deus, cui próprium est (str. 173. a 174.);

b) při průvodu: In paradísum (str. 174.), a je-li cesta na hřbitov delší, antifona Exsultábunt se žalmem Miserére (str. 170.);

c) u brány městské (kapličky, kříže, před branou hřbitovní), jestliže kněz od ní nedoprovází mrtvolu na hřbitov: Kýrie eléison, Christe eléison, Pater noster, veršíky, odpovědi orace Absólve, quaésumus s dodatečnými veršíky a odpověďmi (str. 169. a 170.);

d) u hrobu (týž kněz, který provázel mrtvolu z domu nebo jiný, onen-li od brány odešel): antifona Ego sum s chvalozpěvem Benedíctus, Kýrie eléison... Pater noster, veršíky, odpovědi, orace Fac quaesumus s dodatečnými veršíky a odpověďmi (str. 175. a 176.);

e) při návratu do kostela a v kostele vše, jako při pohřbu, když se nese mrtvola do kostela (str. 177. a 178.).

2.) Není-li mrtvola nesena do kostela a není-li vykropena na hřbitově, zpívá se:

a) v domě vše, jak uvedeno při 1 a, d, k čemuž přidá se antifona Salve Regina s veršem a orací.

3.) Není-li mrtvola vykropena v domě a není-li nesena do kostela, zpívá se

a) u brány nebo kapličky vše, jak jest uvedeno při 1 a,

b) u hrobu " " " " " 1 d.

c) při návratu do kostela (ke kříži hřbitovnímu) a v kostele (u kříže) vše, jak uvedeno při 1 e.

4.) Je-li mrtvola vykropena pouze na hřbitově, zpívá se u hrobu vše, jak jest uvedeno při 1 a, d, cestou ke kříži hřbitovnímu ant. Si iniquitátes se žalmem De profundis a u kříže Salve Regina s veršem a orací.

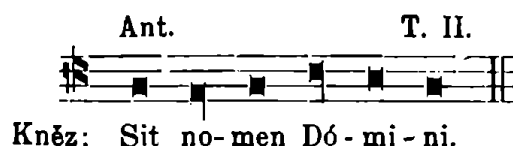
§ 68. O absoluci u katafalku po mši sv. zádušní.

Když kněz postaví se v černém pluvíálu mezi oltář a katafalk (tumba, castrum doloris) poněkud ke straně epištolní, intonuje precentor „Líbera“ a chor v něm pokračuje střídaje se s precentory. (Melodii viz na str. 173.). Po Líbera následuje Kýrie eléison... s verši a odpověďmi jako na str. 173. a 174. Kněz pak zpívá oraci Absolve quaesumus tono feriali jako na str. 170.

§ 69. O zpěvích při pohřbu dítek.

Před počítím liturgických úkonů může se zpívati píseň „Pojď do ráje duše čistá“ (Olt. 144, Náp. 3*).

I. V domě nebo vůbec při začátku kněz kropí mrtvolu; pak intonuje antifonu „Sit nomen Dómini“ a zpívá liché verše žalmu 112. „Laudáte púeri Dóminum“. Sudé verše zpívá sbor.



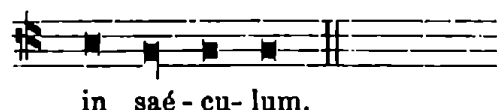
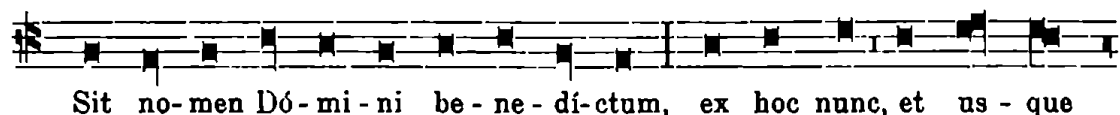
Žalm 112.

1. Laudáte púeri	Dómi-num: *
2. Sit nomen Dómini bene-	dí - ctum, *
3. A solis ortu usque ad oc-	cá - sum, *
4. Excélsus super omnes gentes	Dómi - nus, *
5. Quis sicut Dóminus Deus noster, qui in altis	hábi - tat, *
6. Súscitans a terra	íno - pem, *
7. Ut cóllocet eum cum prin-	cípi - bus, *
8. Qui habitáre facit stérilem in	do - mo, *
9. Glória Patri, et	Fíli - o, *
10. Sicut erat in princípíu, et nunc, et	sem - per, *

T. II. (tr.  1 ♮)

1. laudáte no-	men Dómi - ni.
2. ex hoc nunc, et usque	in saécu-lum.
3. laudábile no-	men Dómi - ni.
4. et super coelos glóri-	a e - ius.
5. et humília réspicit in coelo et	in ter - ra.
6. et de stércore éri-	gens paúpe-rem.
7. cum princípibus pópu-	li su - i.
8. matrem filiórur	lae - tán - tem.
9. et Spirítu-	i san - cto.
10. et in saécula saeculó-	rum. A - men.

Po žalmu kněz opakuje antifonu:



Při průvodu s mrtvolou do kostela zpívá se bez antifony v tonu II. ferialním žalm 118. „Beáti immaculáti“; nedostačí-li tento žalm, může se přidati v témž tonu žalm 148. „Laudáte Dóminum de coelis“ se žalmem 149. „Cantáte Dómino cánticum“ a 150. „Laudáte Dóminum in sanctis“ bez antifon.

Žalm 118.

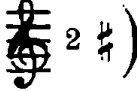
1. Beáti immaculáti in	vi - a: *
2. Beáti qui scrutántur testimónia	e - ius: *
3. Non enim qui operántur iniqui-	tá - tem, *
4. Tu man-	dá - sti *
5. Utinam dirigántur viae	me - ae, *
6. Tunc non con-	fún - dar, *
7. Confitébor tibi in directióne	cor - dis: *
8. Iustificatiónes tuas cus-	tódi-am: *
9. In quo córrigit adolescéntior viam	su - am? *
10. In toto corde meo exquisívi	te: *
11. In corde meo abscóndi elóquia	tu - a: *
12. Benedíctus es	Dómi-ne: *
13. In lábiis	me - is, *
14. In via testimoniorum tuórum delectátus	sum, *
15. In mandátis tuis exer-	cé - bor: *
16. In iustificatió nibus tuis medi-	tá - bor: *
17. Glória Patri, et	Fíli - o, *
18. Sicut erat in princípíu, et nunc, et	sem - per, *

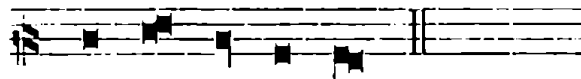
T. II. (tr.  1 ♯)

1. qui ámbulant in le-	ge Dómi - ni.
2. in toto corde exquí-	runt e - um.
3. in viis eius am-	bu - láve-runt.
4. mandáta tua custodí-	ri ni - mis.
5. ad custodiéndas iustificatió-	nes tu - as.
6. cum perspéxero in omnibus mandá-	tis tu - is.
7. in eo quod dídici iudícia iustíti-	ae tu - ae.
8. non me derelínquas us-	que - quá - que.
9. in custodiéndo sermó-	nes tu - os.
10. ne repéllas me a mandá-	tis tu - is.
11. ut non pec-	cem ti - bi.
12. doce me iustificatió-	nes tu - as.
13. pronuntiávi ómnia iudícia o-	ris tu - i.
14. sicut in ómnibus	di - víti - is.
15. et considerábo vi-	as tu - as.
16. non oblivíscar sermó-	nes tu - as.
17. et Spirítu-	i san - cto.
18. et in saécula saeculó-	rum. A - men.

II. Když jest mrtvola přenesena do kostela, obětuje kněz mši sv. s formulářem dle direktáře nebo votivu „de Angelis“, dovolují-li církevní předpisy.

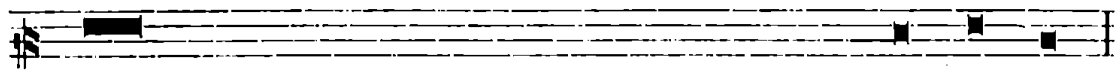
Po mši sv. intonuje u rakve kněz nebo precentor antifonu „Hic accípiet“ a ve zpěvu násl. žalmu 23. střídá se kněz nebo precentor se sborem.

Antif. T. VI. (tr. )

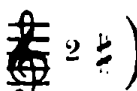


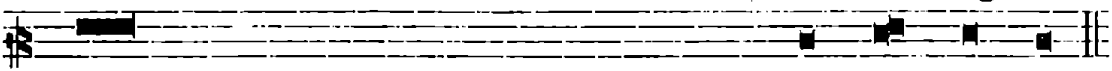
Hic ac - cí - pi - et.

Žalm 23.



1. Dómini est terra, et plenitú-	do e - ius: *
2. Quia ipse super mária fundá-	vit e - um: *
3. Quis ascéndet in montem	Dó - mi - ni? *
4. Innocens mánibus et mun-	do cor - de, *
5. Hic accípiet benedictiónem a	Dó - mi - no: *
6. Haec est generátio quarénti-	um e - um, *
7. Attóllite portas príncipes vestras, et elevámini	portae ae - ter - ná - les: *
8. Quis est iste rex	gló - ri - ae? *
9. Attóllite portas príncipes vestras, et elevámini	portae ae - ter - ná - les: *
10. Quis est iste rex	gló - ri - ae? *

T. VI. (tr. )



1. orbis terrárum, et univérsi qui hábi-	tant in e - o.
2. et super flúmina praepa-	rá - vit e - um.
3. aut quis stabit in loco	san - cto e - ius?
4. qui non accépit in vano ánimam suam,	
nec iurávit in dolo pró-	xi - mo su - o.
5. et misericórdiam a Deo salu-	tá - ri su - o.
6. quaeréntium fáciem	De - i Ja - cob.
7. et introíbit	rex gló - ri - ae.
8. Dóminus fortis et potens, Dóminus potens	in praé - li - o.
9. et introíbit	rex gló - ri - ae.
10. Dóminus virtútum, ipse est	rex gló - ri - ae.

Orémus (tono feriali.)

Omnípotens et mitissime Deus, qui ómnibus párvulis rená-tis fonte Baptísmatis, dum migrant a saéculo, sine ullis eórum méritis, vitam íllico largís aetérnam, sicut ánimae huius pár-vuli hódie crédimus te fecísse: fac nos, quaésumus Dómine, per intercessiόνem beátae Maríae semper Vírginis, et ómnium San-ctórum tuórum, hic purificáti tibi méntibus famulári, et in pa-radíso cum beátis párvulis perénnter sociári. Per Christum Dó-minum nostrum.

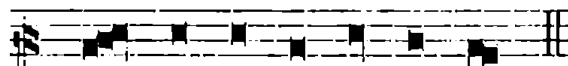
R. Amen.

Modleme se! (tono feriali.)

Všemohoucí, milosrdný Bože, kterýž každému křtem sva-tým znovu zrozenému dítěti, když s tohoto světa odchází, bez jeho zásluh ihned život věčný propůjčuješ, jakož věříme, že jsi i duši tohoto dítěte tak učiniti ráčil: prosíme Tebe, ó Pane, dejž nám na přímluvu nejblahoslavenější Panny Marie a všech Svých Svatých, abychom Ti zde čistým srdcem sloužili a v ráji nebe-ském se svatými dítkami na věky sjednoceni byli. Skrze Krista Pána našeho. Amen.

III. Pak se mrtvola nese ke hrobu. Když se rakev zved-ne, precentor nebo kněz intonuje antifonu:

T. IV.

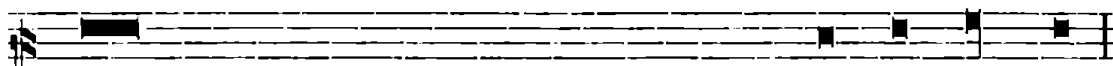


Iú - ve - nes, et vír - gi - nes.

Při průvodu zpívá sbor žalm 148.

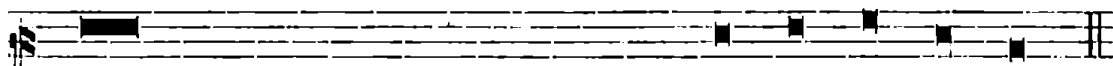
Tato antifona se žalmem 148. se zpívá i tehdy, když mrtvola se nenese na hřbitov.

Žalm 148.



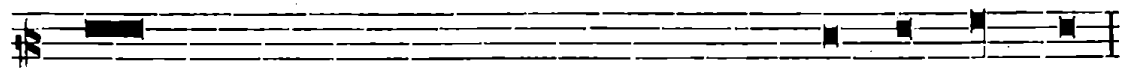
- | | |
|--------------------------|---------------------|
| 1. Laudáte Dómi- | num de coe - lis: * |
| 2. Laudáte eum omnes An- | ge - li e - ius: * |
| 3. Laudáte eum | sol et lu - na: * |

T. IV. f. 1.



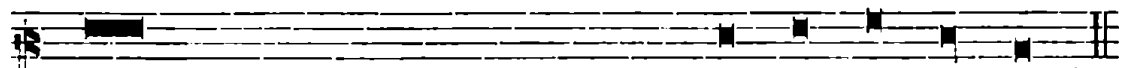
- | | |
|----------------------|-------------------------|
| 1. laudáte e- | um in ex - cél - sis. |
| 2. laudáte eum omnes | vir - tú - tes e - ius. |
| 3. laudáte eum omnes | stel-lae, et lu-men. |

Žalm 148.



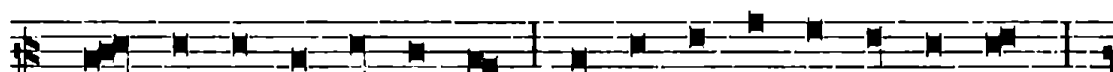
4. Laudáte eum coe-	li coe-ló-rum: *
5. Quia ipse dixit, et	fa - cta sunt:
6. Státuit ea in aetérnum, et in saé-	cu - lum saécu-li: *
7. Laudáte Dómi-	num de ter - ra, *
8. Ignis, grando, nix, glácies, spíritus	pro - cel - lá-rum: *
9. Montes, et	om - nes col - les: *
10. Béstiae, et uni-	vér - sa péco - ra: *
11. Reges terrae, et	om - nes pópu - li: *
12. Iúvenes, et vírgines, senes cum iunióribus	laudent no-men Dómi-ni: *
13. Conféssio eius super coe-	lum et ter-ram: *
14. Hymnus ómnibus	san-ctis e - ius: *
15. Glória Pa-	tri, et Fíli - o, *
16. Sicut erat in princípío, et	nunc, et sem-per, *

T. IV. f. 1.

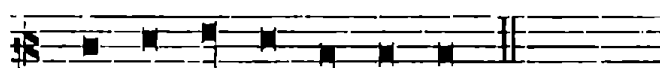


4. et aquae omnes, quae super coelos	sunt, lau- dent no-men Dó-mini.
5. ipse mandá-	vit, et cre - á - ta sunt.
6. praecéptum posuit, et	non prae-te - rí - bit.
7. dracónes, et	om - nes a - býs - si.
8. quae fáci-	unt ver-bum e - ius.
9. ligna fructífera,	et om-nes ce - dri.
10. serpéntes, et vó-	lu - cres pen-ná - tae.
11. príncipes, et omnes	iú - di - ces ter-rae.
12. quia exaltátum est nomen	e - ius so - lí - us.
13. et exaltávit cornu	pó - pu - li su - i.
14. fíliis Israél, pópulo appro-	pin-quán-ti si - bi.
15. et Spi-	rí - tu - i san-cto.
16. et in saécula sae-	cu - ló - rum. A - men.

U h r o b u opakuje se antifona:



Iú - ve - nes, et vir - gi - nes, se - nes cum iu - ni - ó - ri - bus



laudent no-men Dó - mi - ni.



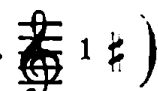
K. Kýrie e- lé-ison.
 L. Christe e- lé-ison.
 K. Kýrie eléison. Pater no-ster.
 K. Et ne nos indúcas in tentati- ó-nem.
 L. Sed líbera nos a ma - lo.
 K. Sínite párvulos veníre ad me.
 L. Tálíum est enim regnum coe- ló-rum.
 K. Dóminus vobíscum.
 L. Et cum spírítu tuo.

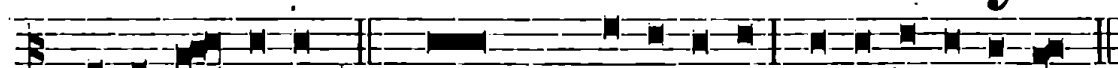
Orémus. (tono feriali simplici.)

Omnípotens, sempitérne Deus, sanctae puritátis amátor, qui ánimam huius párvuli ad coelórum regnum hódie misericórditer vocáre dignátus es: dignéris étiam, Dómine, ita nobíscum misericórditer ágere, ut méritis tuae sanctíssimae Passiónis, et intercessióne beátae Maríae semper Vírginis, et ómnium Sanctórum tuórum, in eódem regno nos cum ómnibus Sanctis et Eléctis tuis semper fácias congaudére. Qui vivis et regnas cum Deo Patre, in unitáte Spíritus Sancti Deus, per ómnia saécula saeculórum. Amen.

Nato kněz vykropí a okouří rakev a hrob.

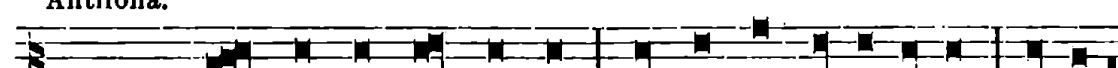
Při návratu od hrobu do kostela zpívá se dle rituálu římského:

Antifona. T. VII. f. 1. (tr. )

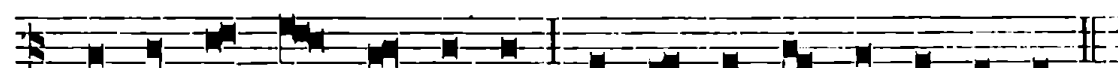


Be-ne-dí-ci-te. Can. Benedicite. E u o u a e.

Antifona.



Be-ne-dí-ci-te Dó-mi-num omnes e-lé-cti e-íus, á-gi-



te dí-es lae-tí-ti-ae, et con-fi-té-mi-ni il-li.

U oltáře v kostele zpívá kněz oraci „Deus, qui miro ordine“ tono feriali.

1.) Když při pohřbu dítky mrtvoly se nenesí do kostela, zpívá se

a) v domě: antifona „Sit nomen Dómini“ se žalmem 112. „Laudáte púeri“, antifona „Hic accípiet“ se žalmem 23.

„Dómini est terra“, „Kýrie eléison. Christe eléison. Kýrie eléison. Pater noster“, příslušné veršiky a odpovědi s orací „Omnípotens et mitíssime Deus“ (str. 182.—184.);

b) při průvodu na hřbitov intonace antifony „Iúvenes“ se žal. 148. „Laudáte Dóminum de coelis“ (str. 184. a 185.);

c) u hrobu opakuje se celá antifona „Iúvenes“; pak zpívá se „Kýrie eléison...Pater noster“, veršiky, odpovědi a orace „Omnípotens sempitérne Deus“ (str. 185. a 186.);

d) při návratu do kostela nebo též ke hřbitovnímu kříži nebo ke hřbitovní kapli antifona „Benedícite“ schvalozpěvem „Benedícite“ (str. 186.).

e) u oltáře nebo u hřbitovního kříže orace „Deus, qui miro órdine“ (str. 186.).

Dle pražského rituálu lze čís. 1. d, e buď zpívati neb vynechati, nenese-li se mrtvola do kostela.

2.) Není-li mrtvola dítko vykropena v domě a nenese-li se do kostela, zpívá se

a) před branou hřbitovní neb u kapličky vše, jak uvedeno při 1 a;

b) u hrobu vše, jak uvedeno při 1 c;

c) po cestě ke hřbitovnímu kříži může se zpívati jak uvedeno při 1 d; u kříže jako při 1 e; číslo 1 d, e lze též vynechati.

3.) Je-li mrtvola dítko vykropena pouze na hřbitově, zpívá se

a) u hrobu vše jak uvedeno při 1 a, b, c;

b) po cestě ke hřbitovnímu kříži a u kříže jako při d, e. (Lze též vynechati).

4.) Když se mrtvola dítko nevykropuje ani v kostele, ani na hřbitově, zpívá se

a) v domě vše jako při 1 a;

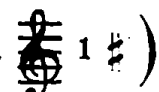
b) při průvodu k bráně městské nebo ke kříži, kapličky intonace antifony „Iúvenes“ se žalmem 148. „Laudáte Dóminum de coelis“;

c) u brány městské vše jako při 1 c.

§ 70. O kropení lidu svěcenou vodou v neděli před zpívanou mší sv.

O nedělích roku církevního kropí kněz před zpívanou mší sv. oltář, sebe a ministranty svěcenou vodou, při čemž intonuje kromě doby velikonoční antifonu „Aspérge me“, v níž chor pokračuje a přidá verš Miserére smalou doxologií střídaje se

ve zpěvu s precentory. Při zpěvu choru kropí kněz lid v lodi a recituje totéž, co chor zpívá.

Kněz. Sbor. T. VII. (tr.  1)

Modus VII.
Sol-re.

A - spér - ges me, * Dó - mi - ne, hys - só - po, et

mun - dá - bor: la - vá - bis me, et su - per ni - vem de -

Precentoři. Sbor.

al - bá - bor. Ps. Mi - se - ré - re me - i De - us, se - cún - dum

magnam mi - se - ri - cór - di - am tu - am.

Precentoři.

Ů. Gló - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - rí - tu - i san - cto.

Sbor.

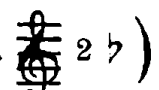
Sic - ut e - rat in prin - cí - pi - o, et nunc, et sem - per, et

in saé - cu - la sae - cu - ló - rum. A - men.

Po doxologii opakuje se antifona Asperges me; precentoři ji intonují a sbor dokončí.

Na neděli smrtelnou a květnou doxologie se vynechává a po verši „Miserére“ opakuje se bezprostředně antifona „Aspérges me...“

V době velikonoční, od Božího hodů velikonočního až včetně do Božího hodů svatodušního, místo „Aspérges“ zpívá se „Vidi aquam“.

Kněz. Sbor. T. VIII. (tr.  2)

Modus VIII.
Sol-re.

Vi - di a - quam * e - gre - di - én - tem de tem -

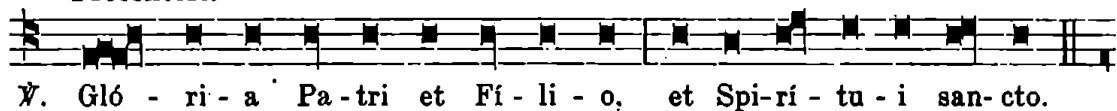


Precentoři.

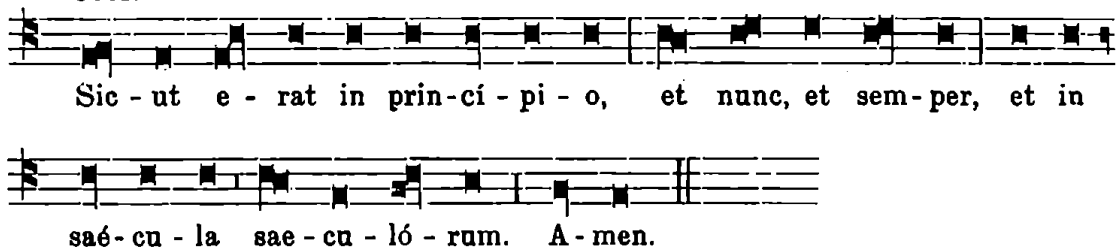
Sbor.



Precentoři.

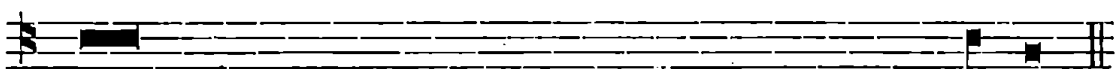


Sbor.

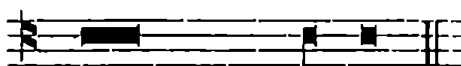


Po doxologii opakuje se antifona „Vidi aquam“; precentoři ji intonují a sbor dokončí.

Když se kněz vrátil k oltáři, zpívá stoje po skončení antifony střídavě s kůrem:



V. Osténde nobis, Dómine, misericórdiam	tu - am.
V. (v době velik.). Osténde nobis, Dómine, misericórdiam tuam, alle-lú-ia.	
B. Et salutáre tuum da	no - bis.
B. (v době velikonoční). Et salutáre tuum da nobis,	alle-lú-ia.
V. Dómine exaúdi oratiónem	me - am.
B. Et clamor meus ad te	vé - niat.



V. Dóminus vo - bis-cum.
B. Et cum spíritu tu - o.

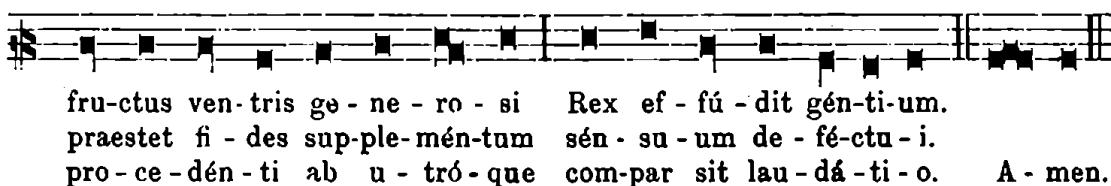
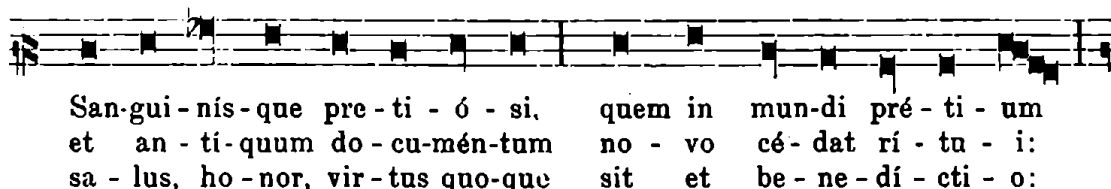
O r é m u s. (tono feriali.)

Exaúdi nos, Dómine sancte, Pater omnipotens, aetérne Deus, et mittere dignéris sanctum Angelum tuum de coelis, qui custodiat, fóveat, próteget, vísitet, atque deféndat omnes habitántes in hoc habitáculo. Per Christum Dóminum nostrum. R. Amen.

§ 71. O výstavě nejsv. Svátosti Oltářní a o sv. požehnání.

1.) Když kněz vystaví nejsv. Svátost Oltářní slavně v monstranci čili ostensoriu, chor zazpívá první sloku hymnu „Pange lingua“ v jazyku latinském¹⁾. Má-li se konati před vystavenou nejsv. Svátostí Oltářní pobožnost s lidem, začne se hned po odzpívání sloce „Pange lingua“. Tato pobožnost může se konati v řeči mateřské (S. R. C. 27. září 1864 a 27. února 1882). Synodou hradeckou (De expositione Ss. Sacramenti in genere B. I.) jest nařízeno, aby této pobožnosti předcházela slova: „Ve jménu Otce.... Pochválena a požehnána budiž.... Modleme se! Bože, jenž jsi nám v přepodivné svátosti...“ K pobožnosti v řeči mateřské může býti volen zpěv neb modlitba litaní schválených posv. sborem obřadů, vesper a j. Po skončení pobožnosti zpívá chor „Tantum ergo“ a „Genitóri. Sloky tyto nesmějí se při výstavě s nejsv. Svátostí v ostensoriu zaměnit za žádný jiný zpěv ani latinský ani český (S. R. C. 3. srpna 1839).

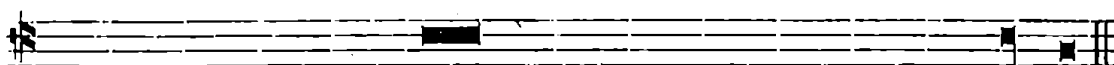
Mod. I.



¹⁾ Manuale rituum (generální rubrika de expositione Sanctissimi) a synoda královéhradecká z r. 1863. (Exp. Sacram. II. 10) dovolují při vystavení vel. Svátosti zcela povšechně místo „Pange lingua“ i zpěv jiného hymnu latinského. Schober (Caer. ant. VIII. 3.) myslí, že lze místo prvé sloky hymnu „Pan-

Nekoná-li se před vystavenou veleb. Svátostí v ostensoriu žádné pobožnosti, zpívá chor sloky „Pange lingua“, „Tantum ergo“ a „Genitóri“ bezprostředně za sebou.

Po „Amen“, kterým ukončil chor poslední sloku „Genitóri“, zpívají dle římského rituálu (de processione in festo SS. Corporis Christi) dva zpěváci, dle Caeremoniale episcoporum (kn. II. hl. 28.) vůbec zpěváci bez určitého počtu neb není-li jich, kněz sám latinsky a nikoliv v řeči mateřské (S. R. C. 27. února 1882 a synoda královéhradecká „de cultu SS. Sacramenti“) následující veršik (V) a kůr odpověď (R).



	V. Panem de coelo praestitisti	e - is.
V d. velik. a v okt. B. těla	V. Panem de coelo praestitisti eis alle-	lu - ia.
	R. Omne delectaméntum in se ha-	béntem.
"	R. Omne delectaméntum in se habéntem alle-	lu - ia.

Oraci „Deus, qui nobis“ s malou klausulí „qui vivis et regnas in saecula saeculorum“ (S. R. C. 11. června 1880) zpívá kněz tóno feriali (viz str. 127. a 128.).

Po „Amen“, které odpoví chor na oraci „Deus, qui nobis“, žehná kněz vel. Svátostí věřící lid. Mezi orací „Deus, qui nobis“ a žehnáním jest zakázán veškerý zpěv, poněvadž tato orace s požehnáním tvoří jednotný liturgický úkon (S. R. C. 8. března 1881). Při žehnání také nesmí dle nařízení rituálu a ceremoniálu ničeho zpívat ani kněz ani lid (S. R. C. 3. srpna 1839 dle „Magister choralis“ § 37). Jemná a vážná hra na varhany však se při udělování sv. požehnání dovoluje (S. R. C. 8. února 1762, 3. srpna 1839), ale se neradí. Po sv. požehnání může zpívat lid píseň v řeči mateřské (S. R. C. 3. srpna 1839 ad 2 Magister choralis § 37), ale není nutností něco zpívat.

2.) V našich krajinách vystavuje se velebná Svátost na oltář také v ciboriu, ač všeobecné zákony církevní takovéto expozice neznají, a ač by bylo správně otevřít pouze svatostánek a vel. Svátosti v pyxidě na oltáři nevystavovati (Ephe-merides 1893 str. 594. a 1894 str. 347.).

Kdyby se zachovávala všeobecná nařízení církevní a expozice vel. Svátosti v ciboriu dala by se jen otevřením svato-

ge lingua“ zpívat nejen jinou píseň latinskou, ale i v řeči mateřské. Avšak rozhodnutí S. R. C. z 27. února 1882 praví, že před vystavenou nejsv. Svátostí mohou býti přednášeny zpěvy v řeči mateřské, které nejsou překladem „Te Deum laudamus“ nebo jiných liturgických textů. Liturgické texty mají se vždy zpívat latinsky. (Mag. chor. § 37.) Hymnus „Pange lingua“ zajisté tak patří k liturgickým textům, jako „Te Deum laudamus“.

stánku byla by tato výstava pouze privátní, a bylo by dovoleno místo „Pange lingua“, „Tantum ergo“ a „Genitóri“ zpívati píseň jakoukoliv i v řeči mateřské (Ephemerides 1894 str. 697.)

A jestliže, jak dokládá synoda královéhradecká (De expositione SS. S. str. 36.), může se z povšechného nařízení neb ze zvláštního dovolení biskupova vel. Svátost vystaviti na oltář nejen v ostensoriu ale i v ciboriu, jest tato výstava dle znění téže synody veřejnou (publica) a slavnou (minus solemnis nebo solemnis), v kterémž případě by pak bylo dlužno zachovávat o zpěvu „Tantum ergo“ a „Genitóri“ pravidla, kteráž platí pro expozici nejsv. Svátosti Olt. v monstranci.

3.) Jestliže se vystavuje nejsv. Svátost Olt. po tiché mši sv., jest nutno tak učiniti až po modlitbách, které z nařízení sv. Otce říkají se po každé tiché mši sv.

Když tedy dokončil kněz modlitbu „Svatý Michaele archanděle . . .“, vystaví vel. Svátost, chor přednese „Pange lingua“, „Tantum ergo“, „Genitóri“, načež precentoři zazpívají „Panem de coelo“, a kněz po oraci „Deus, qui nobis“ udělí sv. požehnání. Po něm lid může zpívati třeba „Pochválena a pozdravena“ z Nápěvů k Oltáři str. 107., nebo „Svatý, Svatý“ a j.

Nezpívá-li kůr „Tantum ergo“ a „Genitóri“, jest kněz povinen je před „Panem de coelo“ recitovati (Decretum Ravennatense 7. července 1876 dle článku Ant. Petráně v Eucharistii 1897 č. VII. str. 103.).

§ 72. O zpěvů litaníí.

Apoštolská Stolica dovoluje zpívati a modliti se společně a ve veřejné svatyni po celém světě křesťanském pouze litanie 1.) ke všem Svatým, 2.) k Panně Marii (loretanské) a 3.) o nejsv. Jménu Ježíš a to dle textu, jenž obsažen jest v breviři neb v rituálu římském.

Do těchto litaní nelze beze zvláštního dovolení Ap. Stolicе vkládati nové prosby (S. R. C. 14. srpna 1858¹⁾), a zpívají-li se tyto litanie v jiné řeči než latinské, jest nutno, aby překlad byl schválen diecesním biskupem.

Všecky ostatní litanie kromě tří jmenovaných, jako na př. o narození, umučení, z mrtvých vstání, nanebevstoupení Páně, o nejsv. Trojici, nejsv. Svátosti Oltářní, sedmibolestné P. M., o sv. Josefu, sv. Petru a Pavlu, sv. Václavu, sv. Floriánovi, sv. Janu Nepom., sv. Cyrillu a Methoději, za věrné zemřelé, o sv.

¹⁾ Dle Dr. Ant. Brychty: „K otázce o litaních“. (V Rádci duchovním r. V. č. 10. str. 706. p. 3.)

Antonínu Paduanském, sv. Anně a jiné jsou naprosto pro veřejnou bohoslužbu zakázány a nesmí se jich užití v kostele a veřejných kaplích ani při funkcích, jež nejsou liturgické, jako na př. při odpoledních bohoslužbách.

Tento zákaz o užívání litaní kromě tří jmenovaných platí i tehdy, 1.) kdyby kněz oblečený v roucha liturgická společně s lidem je zpíval nebo se modlil ve veřejné svatyni třeba v řeči mateřské, 2.) kdyby kněz nebyl oblečen v roucha liturgická aneb ani společnému zpěvu nebo recitování litaní přítomen nebyl, 3.) kdyby litanie (kromě tří uvedených) zpívány byly společně v choru mimo úkony liturgické i při zavřených dveřích chrámu neb veřejné kaple (S. R. C. 11. února 1898), a 4.) kdyby byly i v lidu zakořeněny (S. R. C. 21. srpna 1896).

Jsou tedy kromě tří uvedených a Ap. Stolicí schválených litaní dovoleny jiné a jen biskupem schválené litanie jako soukromá modlitba a zpěv jednotlivců.

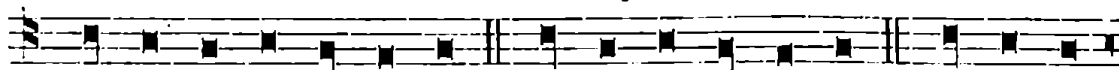
V nejnovější době povolil posv. sbor obřadů některým diecím, jako na př. diec. královéhradecké dekretem z 8. února 1899¹⁾, zpívati a modliti se v jednotlivých kostelích a kaplích kromě tří litaní uvedených litanii k nejsv. Srdci Páně. Povolení toto však platí pouze pro tu diecesi, jejíž biskup si ho vyžádal; kde biskup si tohoto povolení od posv. sboru obřadů nevymohl, nelze této litanie veřejně a společně ani recitovati ani zpívati.

1.) Litanie ke Všem Svatým. Při průvodu na sv. Marka a na dny křížové, na bílou sobotu a svatvečer Božího hodu svatodušního jest jednotlivé její prosby a odpovědi zpívati dvakráte. Tak na př. precentoři zpívají:

„Sancta Trinitas unus Deus, miserere nobis“. Chor opakuje: „Sancta Trinitas unus Deus, miserere nobis“. Sbor přednáší pak následující „Sancta Maria, ora pro nobis“, což opět opakuje chor. (S. R. C. 16. září 1865. Magister choralis § 34.).

V uvedené dny zpívati jest litanii ke Všem Svatým latinsky.²⁾ Jindy zpívá se litanie tato jednoduše, na př. zpěváci: „Sancta Maria“; sbor: „ora pro nobis“.

Melodie litanie ke Všem Svatým.³⁾ M. III.

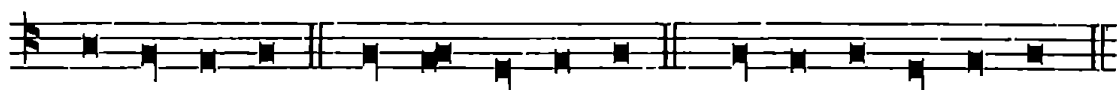


Ký-ri - e e - lé - i - son. Chri-ste e - lé - i - son. Ký-ri - e

¹⁾ S. R. C. 8. Februarii 1899 pro dioecesi Reginae Gradecensi indulset, ut publice recitari et cantari valeant in singulis Ecclesiis et Oratoriis.

²⁾ Viz Quartalschrift 1897 seš. IV. str. 884.

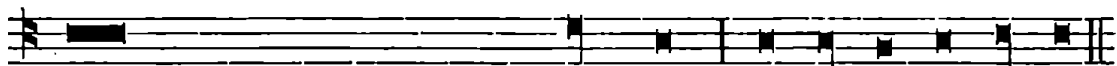
³⁾ Prosby a žalm označený * vynechává se v litaních na bílou sobotu a o vigílii Božího hodu svatodušního. Tehdy „s. Agatha“ zpívá se až po „s. Cecilia“. (str. 195.).



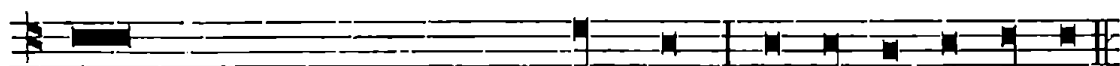
e - lé - i - son. Chri-ste au - di nos. Chri-ste ex - aú - di nos.



Pater de coelis	De - us,	mi - se - ré - re no - bis.
Filii Redemptor mundi	De - us,	"
Spiritus sancte	De - us,	"
Sancta Trínitas, unus	De - us,	"



Sancta Ma-	rí - a,	o - ra pro no - bis.
Sancta Dei	Gé - nitrix,	"
Sancta Virgo	vír - ginum,	"
Sancte	Mí - chaël,	"
Sancte	Gá - briel,	"
Sancte	Rá - phaël,	"
Omnes sancti Angeli, et Ar-	chán - geli,	o - rá - te pro no - bis.
Omnes sancti beatórum spi-	rítuum	ór - dines,
Sancte Joánnes Ba-	ptí - sta,	o - ra pro no - bis.
Sancte	Jo - seph,	"
Omnes sancti Patriárchae, et	Pro - phé - tae,	o - rá - te pro no - bis.
Sancte	Pe - tre,	o - ra pro no - bis.
Sancte	Pau - le,	"
Sancte An-	dré - a,	"
*Sancte Ja-	có - be,	"
Sancte Jo-	án - nes,	"
*Sancte	Tho - ma,	"
*Sancte Ja-	có - be,	"
*Sancte Phi-	líp - pe,	"
*Sancte Bartholo-	mae - e,	"
*Sancte Mat-	thae - e,	"
*Sancte	Si - mon,	"
*Sancte Thad-	dae - e,	"
*Sancte Ma-	thí - a,	"
*Sancte	Bár - naba,	"
*Sancte	Lu - ca,	"
*Sancte	Mar - ce,	"
Omnes sancti Apóstoli, et	Evange - lí - stae,	o - rá - te pro no - bis.
Omnes sancti Discípuli	Dó - mini,	"



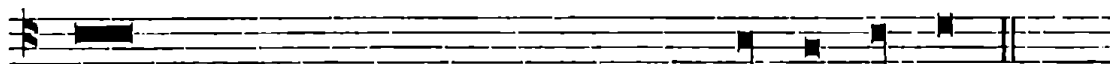
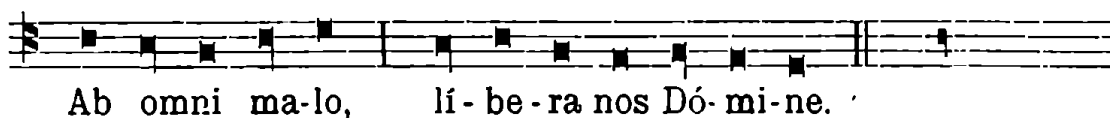
*Omnes sancti Inno-	cén - tes,	o - rá - te pro no-bis.
Sancte	Sté-phane,	o - ra pro no-bis.
Sancte Lau-	rén - ti,	"
Sancte Vin-	cén - ti,	"
*Sancti Fabiáne et Sebesti-	á - ne,	o - rá - te pro no-bis.
*Sancti Joáñnes et	Pau - le,	"
*Sancti Cosma et Dami-	á - ne,	"
*Sancti Gervási et Pro-	tá - si,	"
Omnes sancti	Már-tyres,	"
Sancte Sil-	vé - ster,	o - ra pro no-bis.
Sancte Gre-	gó - ri,	"
*Sancte Am-	bro - si,	"
Sancte Augu-	stí - ne,	"
*Sancte Hie-	ró-nyme,	"
*Sancte Mar-	tí - ne,	"
*Sancte Nico-	lá - e,	"
Omnes sancti Pontífices et		
Confes-	só - res,	o - rá - te pro no-bis.
Omnes sancti Do-	ctó - res,	"
Sancte An-	tó - ni,	o - ra pro no-bis.
Sancte Bene-	dí - cte,	"
*Sancte Ber-	nár - de,	"
Sancte Do-	mí-nice,	"
Sancte Fran-	cí - sce,	"
Omnes s. Sacerdótes et Le-	ví - tae,	o - rá - te pro no-bis.
Omnes sancti Mónachi et Ere-	mí - tae,	"
Sancta María Magda-	lé - na,	o - ra pro no-bis.
Sancta	A-gatha,	"
*Sancta	Lu - cia,	"
Sancta	A - gnes,	"
Sancta Cae-	cí - lia,	"
*Sancta Catha-	rí - na,	"
Sancta Ana-	stá - sia,	"
Omnes sanctae Vírgines et	Ví-duae,	o - rá - te pro no-bis.
Omnes Sancti et Sanctae	De - i, intercédi-te	pro no-bis.



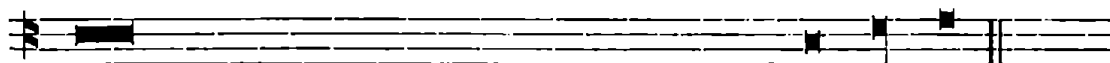
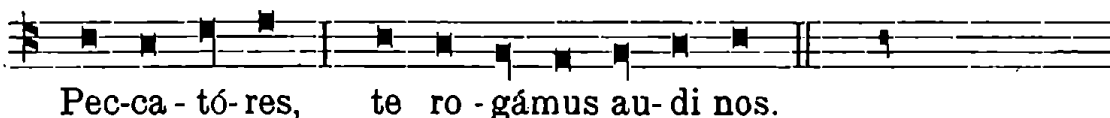
Pro-pí-ti-us e-sto, par-ce no-bis Dó-mi-ne.



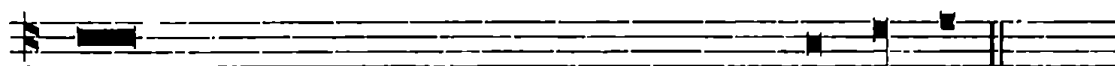
Pro-pí-ti-us e-sto, ex-áu-di nos Dó-mi-ne.



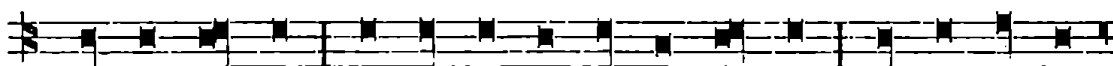
Ab o-	mni pec-cá-to,	líbera.
*Ab	i-ra tu-a,	líbera.
*A subitánea et impro-	ví-sa mor-te,	líbera.
*Ab insídi-	is di-ábo-li,	líbera.
*Ab ira, et ódio, et omni mala	vo-lun-tá-te,	líbera.
*A spíritu forni-	ca-ti-ó-nis,	líbera.
*A fúlgeret et	tem-pe-stá-te,	líbera.
*A flagéllor	ter-rae-mó-tus,	líbera.
*A peste, fa-	me, et bel-lo,	líbera.
A mor-	te per-pétu-a,	líbera.
Per mystérium sanctae incarnati-	ó-nis tu-ae,	líbera.
Per ad-	vén-tum tu-um,	líbera.
Per nativi-	tá-tem tu-am,	líbera.
Per baptísmum, et sanctum ieu-	ni-um tu-um,	líbera.
Per crucem et passi-	ó-nem tu-am,	líbera.
Per mortem, et sepul-	tú-ram tu-am,	líbera.
Per sanctam resurrecti-	ó-nem tu-am,	líbera.
Per admirábilem ascensi-	ó-nem tu-am,	líbera.
Per advéntum Spíritus san-	cti Pa-rácli-ti,	líbera.
In di-	e iu-díci-i,	líbera.



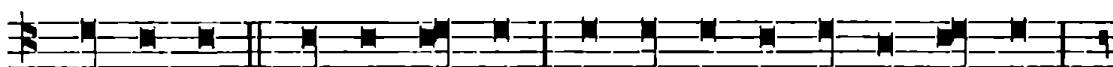
Ut no-	bis par-cas,	te rog.
*Ut nobis	in-dúlge-as,	te rog.
*Ut ad veram poeniténtiam nos perdúcere	di-gné-ris,	te rog.
Ut Ecclesiám tuam sanctam régere, et conserváre	di-gné-ris,	te rog.
Ut domnum apostólicum, et omnes eccle- siásticos órdenes in sancta religiõe conserváre	di-gné-ris,	te rog.
Ut inimícos sanctae Ecclesiæ humiliáre	di-gné-ris,	te rog.
Ut régibus et princípibus christiánis pa- cem, et veram concórdiam donáre	di-gné-ris,	te rog.
*Ut cuncto pópulo christiáno pacem, et unitátem largíri	di-gné-ris,	te rog.



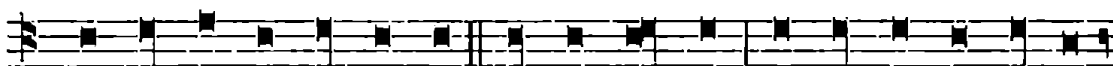
Ut nosmetipsos in tuo sancto servitio con-
fortare, et conservare di-gné-ris, te rog.
*Ut mentes nostras ad coeléstia desidéria é-ri-gas, te rog.
Ut ómnibus benefactóribus nostris sempi-
térna bona re-tríbu-as, te rog.
*Ut ánimas nostras, fratrum, propinquórum
et benefactórum nostrórum ab aetér-
na damnatióne e-rípi-as, te rog.
Ut fructus terrae dare, et conservare di-gné-ris, te rog.
Ut ómnibus fidélibus defúntis réquiem
aetérnam donáre di-gné-ris, te rog.
Ut nos exaudíre di-gné-ris, te rog.
*Fi- li De-i, te rog.



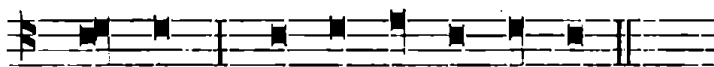
Agnus De-i, qui tol-lis pec-cá-ta mundi, par-ce no-bis



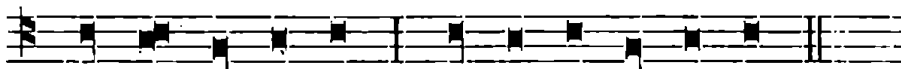
Dó-mi-ne. Agnus De-i, qui tol-lis pec-cá-ta mundi,



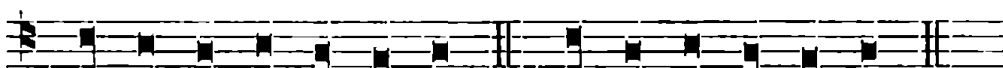
ex-aú-di nos Dó-mi-ne. Agnus De-i, qui tol-lis pec-cá-ta



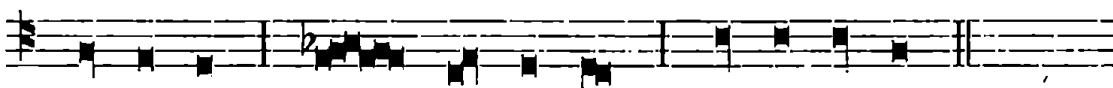
mun-di, mi-se-ré-re no-bis.



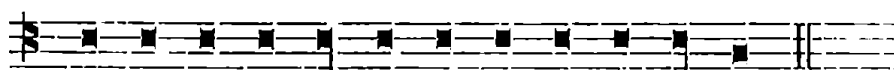
Chri-ste au-di nos. Chri-ste ex-aú-di nos.



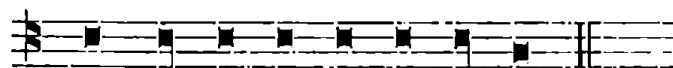
* Ký-ri-e e-lé-i-son. * Chri-ste e-lé-i-son.



* Ký-ri-e e-lé-i-son. * Pa-ter no-ster.

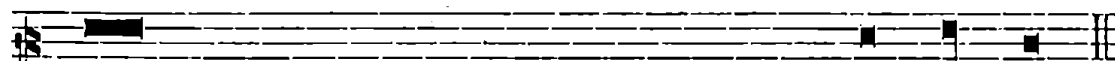


Ÿ. Et ne nos in-dú-cas in ten-ta-ti-ó-nem.



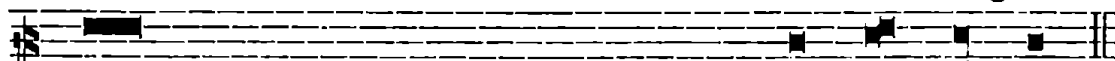
R. Sed lí-be-ra nos a ma-lo.

Žalm 69.



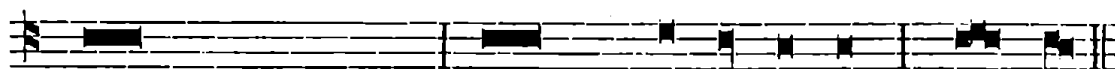
- | | |
|--|------------------|
| 1. Deus in adiutórium meum | in - tén - de: * |
| 2. Confundántur, et reve- | re - án - tur, * |
| 3. Avertántur retrórsum, et e- | ru - bé-scant, * |
| 4. Avertántur statim eru- | be - scén-tes, * |
| 5. Exsúltent et laeténtur in te omnes, qui | quae-runt te, * |
| 6. Ego vero egénus, et | pau-per sum: * |
| 7. Adiútor meus, et liberátor me- | us es tu: * |
| 8. Glória Patri, et | Fí - li - o, * |
| 9. Sicut erat in princípio, et nunc, | et sem-per, * |

M. VI. (tr. 5 b)

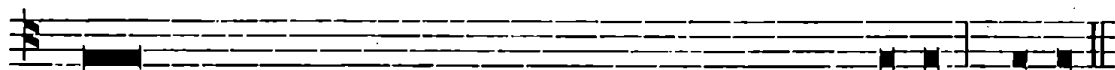


- | | |
|--|-------------------|
| 1. Domine ad adiuvándum | me fe - stí - na. |
| 2. qui quaerunt á- | ni - mam me-am. |
| 3. qui volunt | mi - hi ma - la. |
| 4. qui dicunt mihi: | Eu - ge, eu - ge. |
| 5. et dicant semper: Magnificétur Dóminus: | |
| qui díligunt salu- | tá - re tu-um. |
| 6. Deus | ád - iu - va me. |
| 7. Dómine | ne mo - ré - ris. |
| 8. et Spirí- | tu - i san-cto. |
| 9. et in saécula saecu- | ló - rum. A-men. |

Veršíky a odpovědi zpívají se způsobem obvyklým. Následujících 9 orac bez klausule recituje kněz na stejné výši hlasové; oraci 10. zpívá tono feriali simplici. Po „Dom. vob. a „Et cum sp. t.“ následuje:

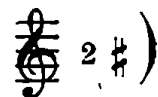


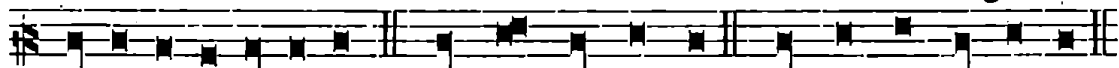
Ÿ. Exaúdiat nos omnípotens et miséri - cors Dó-mi-nus. R. A - men.



Ÿ. Et fidélium ánimae per misericórdiam Dei requiéscent in pa-ce. R. A-men.

2.) Litanie loretánská o Panně Marii¹⁾ končí třetím „Agnus“, k němuž při společné pobožnosti v kostelích a veřejných kaplích ani při pobožnosti mimoliturgické nemá se přidávati „Christe audi nos, Kyrie eleison, Pater noster“ atd., jak se mnohdy děje (S. R. C. 18. května 1884.).

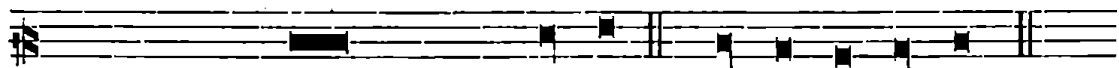
T. VI. (tr.  2 #)



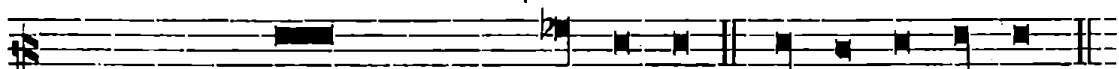
Ký-ri-e e-lé-i-son. Christe au-di nos. Christe ex-áu-di nos.
Chri-ste e-lé-i-son.
Ký-ri-e e-lé-i-son.



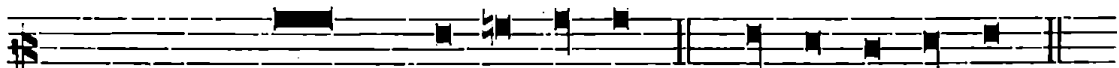
Verše: 1—4. Pater de coe-lis De-us, mi-se-ré-re no-bis.



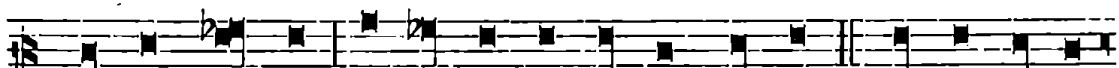
Verše: 5—23. Sancta Ma - rí - a, o - ra pro no-bis.



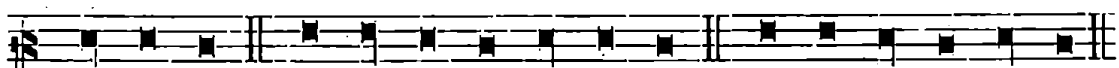
Verše: 24—40. Spéculum iu - stí-ti - ae, o - ra pro no-bis.



Verše: 41—50. Rēgína An-ge-ló-rum, o - ra pro no-bis.

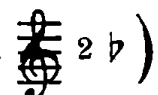


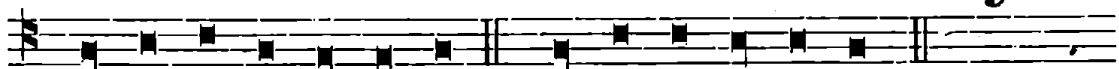
A-gnus De-i, qui tol-lis pec-cá-ta mun-di, 1. par-ce no-bis



Dó-mi-ne. 2. ex-áu-di nos Dó-mi-ne. 3. mi-se-ré-re no-bis.

3.) Litanie o nejsv. Jménu Ježíš²⁾.

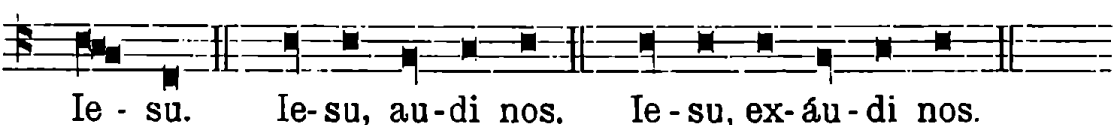
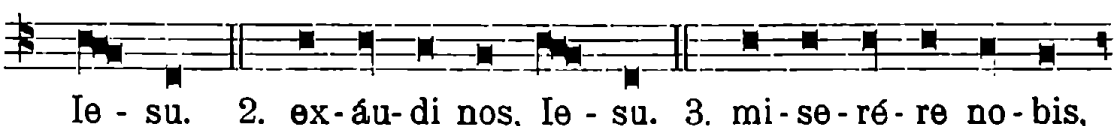
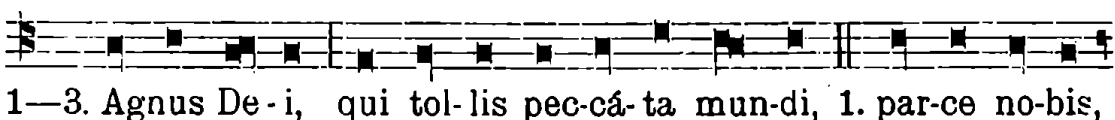
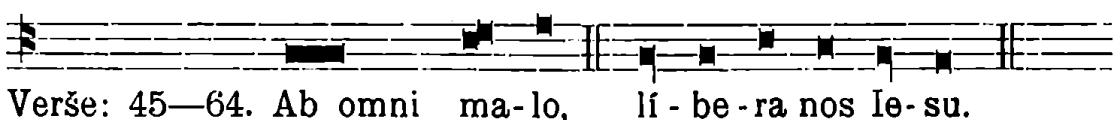
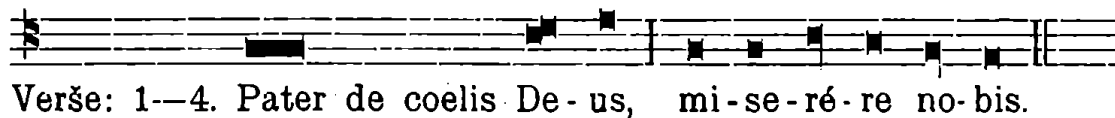
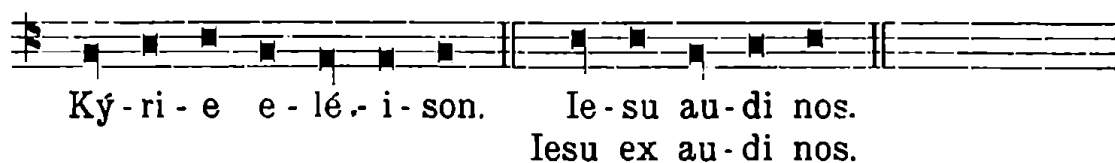
T. X. (tr.  2 b)



Ký-ri-e e-lé-i-son. Chri-ste e-lé-i-son.

¹⁾ Melodii chor. s českým textem viz v Nápěvích k Oltáři str. 79* . 82*.

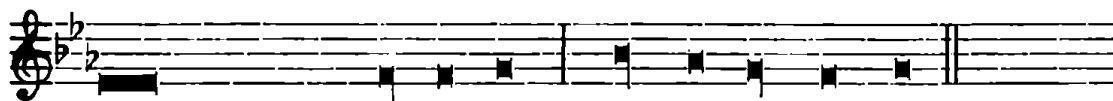
²⁾ Melodii chor. s českým textem viz v Nápěvích k Oltáři str. 73*—77*.



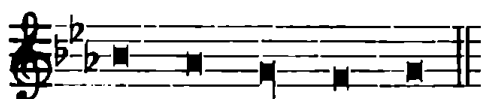
4.) Litanie o nejsv. srdci Páně. Poněvadž litanie tato není zavedena v celé církvi katolické, ale jen ze zvláštního dovolení posv. sboru obřadů smí se zpívati v některých diecesích (viz str. 193.), nevydal Řím pro ni žádné oficielní melodie a nechal diecesaním biskupům ve volbě její úplnou volnost. Na základě této volnosti doporučuje se pro její zpěv následující melodie v královéhradecké diecesi již užívaná. Harmonisaci k ní viz v „Průvodu varhan“ u litanie o sv. patronech království českého str. 64. Nápěvy, které k této litanii složil Dr. Fr. X. Haberl, viz v časopisu „Musica sacra“ 1899. č. 6. Pro smíšený čtverhlas vydal litanii o nejsv. Srdci M. Haller, op. 76.



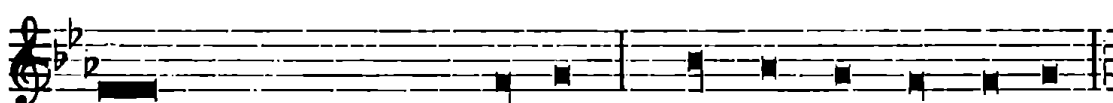
Pane, smiluj se nad ná-mi! Kriste, smiluj se nad ná-mi!



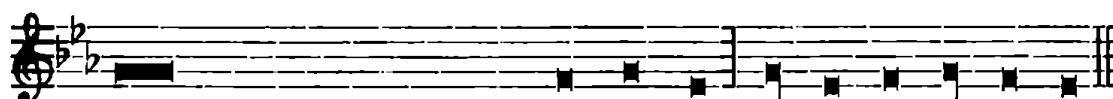
Pane, smiluj se nad ná-mi! Kri-ste, u-slyš nás!



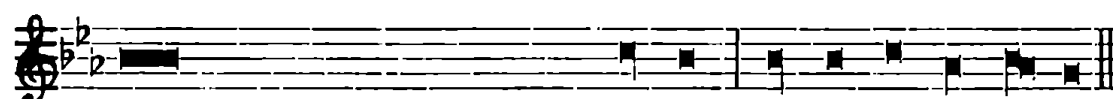
Kri-ste, vy-slyš nás!



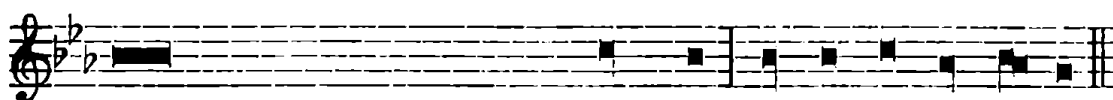
Otče, s nebes	Bo-že,	smi-luj se nad ná-mi!
Synu, Vykupiteli světa,	Bo-že,	"
Duše svatý,	Bo-že,	"
Svatá Trojice, jeden	Bo-že,	"



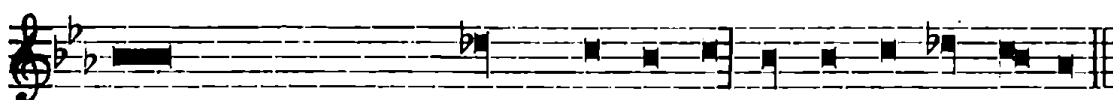
- | | | |
|--|-------------|----------------------|
| 1. Srdce Ježíšovo, Srdce Syna | | |
| věčné- | ho Ot-ce, | smiluj se nad ná-mi! |
| 2. Srdce Ježíšovo, v lůně pa- | | |
| nenské Matky od Ducha | | |
| svatého u- | tvo-ře-né, | " |
| 3. Srdce Ježíšovo, s Bohem | | |
| Synem podstatně | spo-je-né, | " |
| 4. Srdce Ježíšovo, velebnosti | | |
| ne- | sko-na-lé, | " |
| 5. Srdce Ježíšovo, svatý chrá- | me bo-ží, | " |
| 6. Srdce Ježíšovo, stánku Nej- | vyš-ší-ho, | " |
| 7. Srdce Ježíšovo, dome boží | | |
| a bráno | ne-be-ská, | " |
| 8. Srdce Ježíšovo, hořící ohni- | sko lá-sky, | " |
| 9. Srdce Ježíšovo, sídlo spra- | | |
| vedlosti | a lá-sky, | " |
| 10. Srdce Ježíšovo, plné do- | | |
| broty | a lá-sky, | " |
| 11. Srdce Ježíšovo, hlubino všech ctností, | | " |



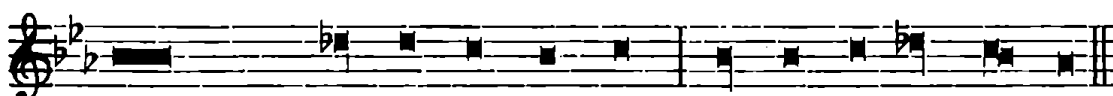
- | | | |
|-----------------------------------|---------|----------------------|
| 12. Srdce Ježíšovo, všeliké lásky | | |
| nejhod- | něj-ší, | smiluj se nad ná-mi! |



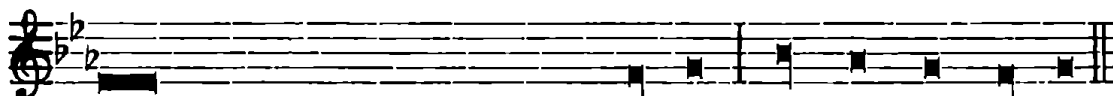
13. Srdce Ježíšovo, jež jsi krá-
lem a středem všech sr - dcí, smiluj se nad ná-mi!
14. Srdce Ježíšovo, v němž jsou
všecky poklady moudrosti a vě - dy, „
15. Srdce Ježíšovo, v němž pře-
bývá všechna plnost bož - ství, „
16. Srdce Ježíšovo, v němž si
Otec dobře zalí - bil, „
17. Srdce Ježíšovo, z jehož plno-
sti jsme my všichni obdr- že - li, „
18. Srdce Ježíšovo, žádosti pa-
hrbků věč - ných, „
19. Srdce Ježíšovo, trpělivé a
mnohého milosr- den - ství, „
20. Srdce Ježíšovo, bohaté ke
všem, kteří tě vzýva - jí, „
21. Srdce Ježíšovo, zdroji života
a svato - sti, „
22. Srdce Ježíšovo, smíření za
hříchy na - še, „



23. Srdce Ježíšovo, potu-
pou na - sy - ce - né, smiluj se nad ná-mi!
24. Srdce Ježíšovo, za hří-
chy naše po - tře - né, „
25. Srdce Ježíšovo, až k smr - ti posluš - né, „
26. Srdce Ježíšovo, kopím pro - bo - de - né, „
27. Srdce Ježíšovo, zdroji
všelikého po - tě - še - ní, „
28. Srdce Ježíšovo, živote
náš a vzkříše - ní na - še, „
29. Srdce Ježíšovo, pokoji
náš a smíře - ní na - še, „
30. Srdce Ježíšovo, oběti za hříš - ní - ky, „
31. Srdce Ježíšovo, spáso
v tebe dou - fa - jí - cích, „
32. Srdce Ježíšovo, naděje
v tobě umí - ra - jí - cích, „

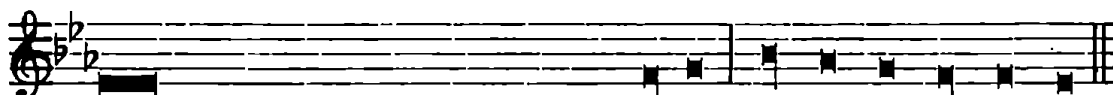


33. Srdce Ježíšovo, slasti všech Svatých, smi-luj se nad ná-mi!

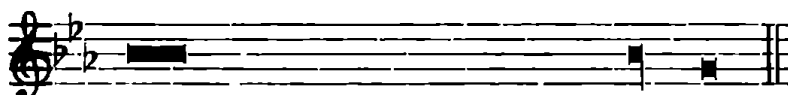


1. Beránku Boží, jenž snímáš hříchy svě-ta, od-puť nám Pa-ne!

2. Beránku Boží, jenž snímáš hříchy svě-ta, u - slyš nás Pa-ne!

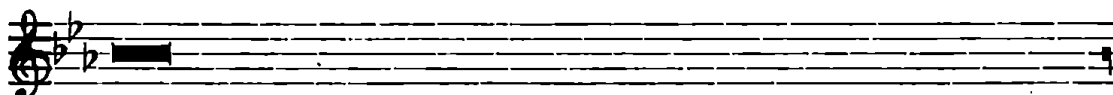


3. Beránku Boží, jenž snímáš hříchy svě-ta, smiluj se nad ná-mi!

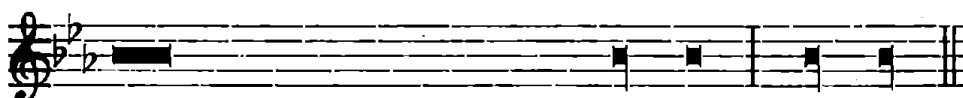


Ů. Ježíši tichý a pokorný srd-cem,

Ř. Učiň srdce naše podle srdce své-ho.



Modleme se! Všemohoucí věčný Bože, popať na srdce svého nejmilejšího Syna, jakož i na chvály a dostiučinění, kteréž Ti ve jménu hříšníků podává; jim pak, milosrdenství Tvé žádajícím, uděl milostivě odpuštění ve jménu téhož Syna Svého Ježíše Krista, jenž s Tebou živ jest a kraluje v jed-



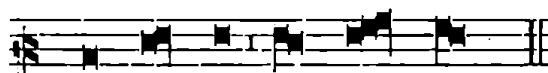
notě Ducha sv., Bůh na věky vě-kův. Ř. A - men.

§ 73. O chvalozpěvu: „Te Deum laudamus“.

Chvalozpěv „Te Deum“ připisuje se buď svatému Ambroži, biskupovi milánskému, nebo sv. Hilariovi z Poitiers aneb Niceiovi Trevirskému. Text tohoto chvalozpěvu zdá se býti ze století IV., ale melodie jeho pochází teprve z dob sv. Řehoře Vel.

„Te Deum“ zpívá se na poděkování Bohu obyčejně před vystavenou nejsv. Svátostí. Pořad zpěvů a modliteb jest tento:

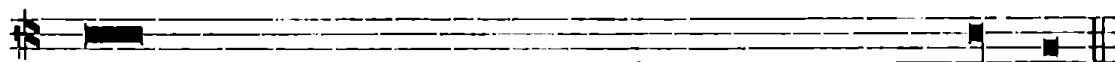
Při vystavení nejsv. Svátosti zpívá chor I. sloku „Pange lingua“ (str. 190.). Kněz okouří vel. Svátost a stojí intonuje hymnus:



Te De - um lau - dá - mus,

v němž chor pokračuje buď chorálně dle ordinaria neb více-
hlasně. Při liturgické pobožnosti nelze z textu tohoto hymnu
ničeho vynechat; ani není dovoleno zpívatí jej česky (S. R. C.
27. února 1882. — Magister choralis § 37.).

Po hymnu následuje:



Ů. Benedicámus Patrem et Filium cum sancto Spí - ritu.
V d. velik. Ů. Benedicámus Patrem et Filium cum sancto Spírítu alle- lú - ia.
Ř. Laudémus et superexaltémus eum in saé - cula.
V dob. velik. Ř. Laudémus et superexaltémus eum in saécula alle- lú - ia.

„Orémus“ (tono feriali).

„Deus, cuius misericórdiae non est númerus, et bonitátis
infínitus est thesaúrus: píssimae Majestáti tuae pro collátis
donis grátias ágimus, tuam semper cleméntiam exoránte, ut
qui peténtibus postuláta concédís, eósdem non déserens, ad
praémia futúra dispónas. Per Christum Dóminum nostrum. Amen.“

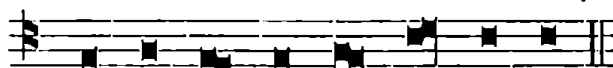
Ů. „Divínium auxílium“ ... jako na str. 165. Chor pak
přednese „Tantum ergo“ a „Genitóri“ (str. 190.), načež kněz
zpívá „Panem de coelo“, oraci „Deus, qui nobis“ a udělí
sv. požehnání (viz § 71. str. 190).

§ 74. O vzývání Ducha sv. = Invocatio Spiritus sancti.

Na začátku školního roku, před první mší sv., na za-
čátku duchovních cvičení a j. děje se vzývání Ducha sv. zpěvem
1) hymnu „Veni, creátor“, 2) sekvence „Veni, sancte Spí-
ritus et emítte coélitus“ aneb 3) antifony „Veni sancte
Spírítus: reple . . .“ s příslušnými veršíky, odpovědmi a
oracemi.

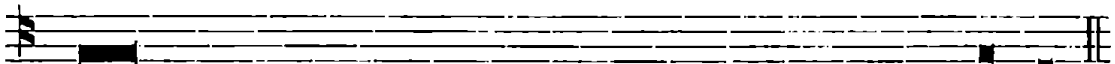
1.) Kněz intonuje:

T. VIII. (tr. 2 ♭)



Ve - ni cre - á - tor Spí - ri - tus,

a chor pokračuje dle ordinaria. Poslední sloka hymnu má v době
velikonoční jiné znění. Pak následuje:



Ů. Emítte Spírítum tuum et crea- bún-tur.
V dob. velikonoční. Ů. Emítte Spírítum tuum et creabúntur alle- lú - ia.
Ř. Et renovábis fáciem ter-rae.
V dob. velikonoční. Ř. Et renovábis fáciem terrae alle- lú - ia.

„Orémus“ (tono feriali).

„Deus, qui corda fidélium sancti Spíritus illustratióne docuisti: da nobis in eódem Spíritu recta sápere, et de eius semper. consolatióne gaudére. Per Christum Dóminum nostrum. R. Amen“

2.) Intonace sekvence zní:



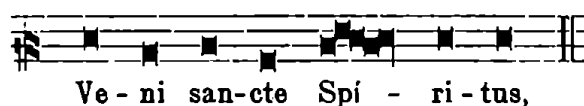
Její pokračování „et emítte coélitus . . .“ jest obsaženo v římském graduálu o Božím hodě svatodušním. Veršík a odpověď jest jako při 1).

„Orémus“ (tono feriali).

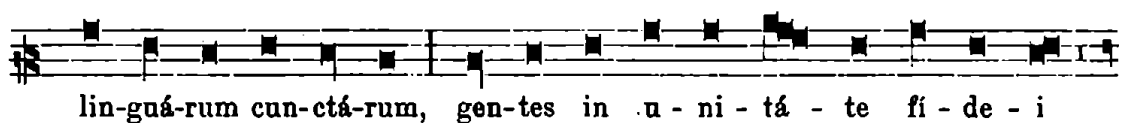
„Deus, cui omne cor patet, et omnis volúntas lóquitur, et quem nullum latet secrétum: purífica per infusióne sancti Spíritus cogitatiónes cordis nostri, ut te perfécte diligere, et digne laudáre mereámur. Per Christum Dóminum nostrum. R. Amen.“

3.) Nejčastěji užívá se pro vzývání Ducha sv. následující antifony:

Kněz. f d fa T. VIII. (tr.  2 #)



Sbor.



V době velikonoční:



Ů., R. a orace jako při 1.).

§ 75. O zpěvích při slavném přijetí biskupa a při kanonické generální visitaci.

1.) Když biskup kráčí kostelem v průvodu asistentů, zahraje se krátce na varhany a zpívá se na kůru antifona „Sacerdos et Pontifex“ nebo responsorium „Ecce sacerdos magnus“¹⁾.

Precentor. Sbor. T. II.

Sa-cér-dos²⁾ et Pón - ti - fex, et vir - tú - tum ó - pi - fex,
 pa - stor bo - ne in pó - pu - lo, sic pla - cu - í - sti Dó - mi - no.

(T. P. Al - le - lú - ia.)

Aneb:

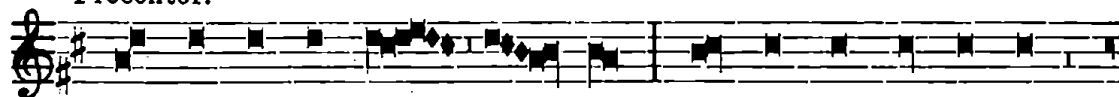
Precentor. Sbor. T. VIII.

Ec - ce Sa - cér - dos ma - gnus, qui in di - é - bus su - is
 plá - cu - i - - i - t De - o: * Id - e - o iu - re - iu -
 rán - do fe - cit il - lum Dó - mi - nus crés - ce - re
 in ple - be - e - m su - am. (T. P. Al - le - lú - ia.)

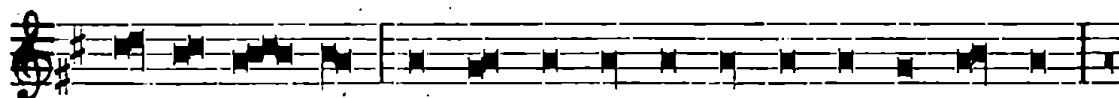
¹⁾ „Ecce Sacerdos magnus“ pro smíšený čtverhlas složil J. Foerster (příloha Cyrilla), a pro 2 hlasy s průvodem varhan Ant. Foerster (nákl. vl. v Lublani, cena 40 h.).

²⁾ Při antifoně „Sacerdos“ jest na 4 linkovém systému původně klíč F na 3. lince a při „Ecce sacerdos“ klíč F na 2. lince.

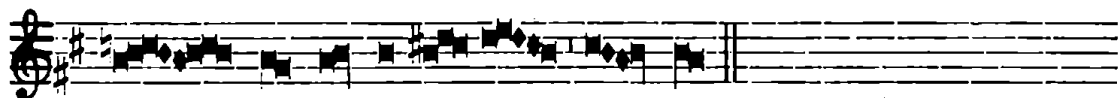
Precentor.



Ů. Be - ne - di - cti - o - - ó - nem ó - mni - um gén - ti - um

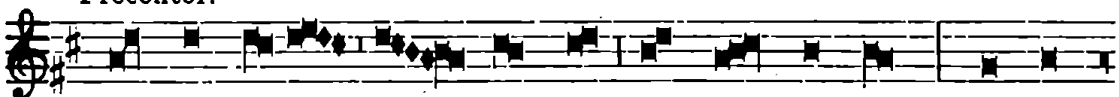


de - dit il - li, et te - sta - méntum su - um con - fir - má - vit

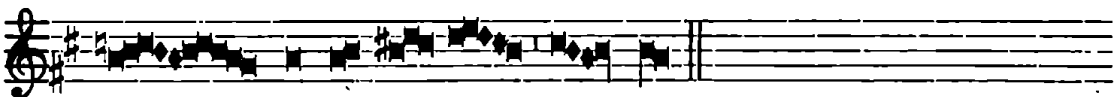


su - per ca - put e - - e - ius. * Sbor opakuje: „Ideo — su - am. (T. P. Allelúia)“.

Precentor.

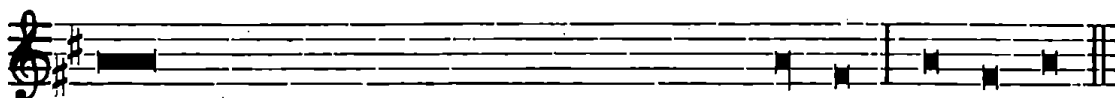


Gló - ri - a - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi -



rí - - - tu - i sa - - an - cto. Sbor opakuje: „Ideo — suam (T. P. Allelúia)“.

Nato duchovní správce stojí na straně epištolní zpívá střídavě s chorem:



Ů. Protéctor noster aspice	De - us.
B. Et respice in faciém Christi	tu - i.
Ů. Salvum fac servum	tu - um.
B. Deus meus sperán-	tem in te.
Ů. Mitte ei, Dómine, auxílium de	san-cto.
B. Et de Sion tuére	e - um.
Ů. Nihil proficiat inimícus in	e - o.
B. Et filius iniquitátis non appónat nocére	e - i.
Ů. Dómine, exaúdi oratiónem	me-am.
B. Et clamor meus ad te	vé-niat.

(V době velikonoční nepřidává se při těchto veršících alleluia).

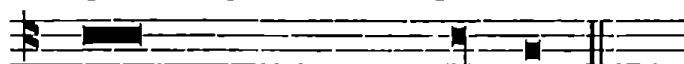


B. Dóminus vo - bís-cum. Ů. Et cum Spíritu tu - o.

„Orémus“ (tono feriali).

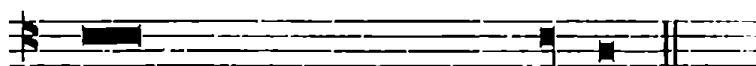
„Deus humílium visitátor, qui eos patérna dilectióne conso - laris, praeténde societáti nostrae grátiam tuam, ut per eos, in quibus hábitas, tuum in nobis sentiámus advéntum. Per Christum Dóminum nostrum. Amen“.

Nato biskup udělí pontifikální požehnání:



Ů. Sit nomen Dómini bene - dí - ctum.

Ř. Ex hoc nunc, et usque in saé-culum.

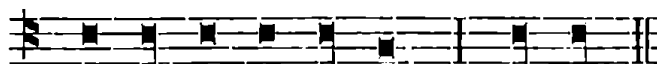


Ů. Adiutórium nostrum in nómine Dó-mini.

Ř. Qui fecit coelum et ter-ram.



Benedicat vos o - mní-po-tens De - us, Pa - ter, et Fí - li - us,

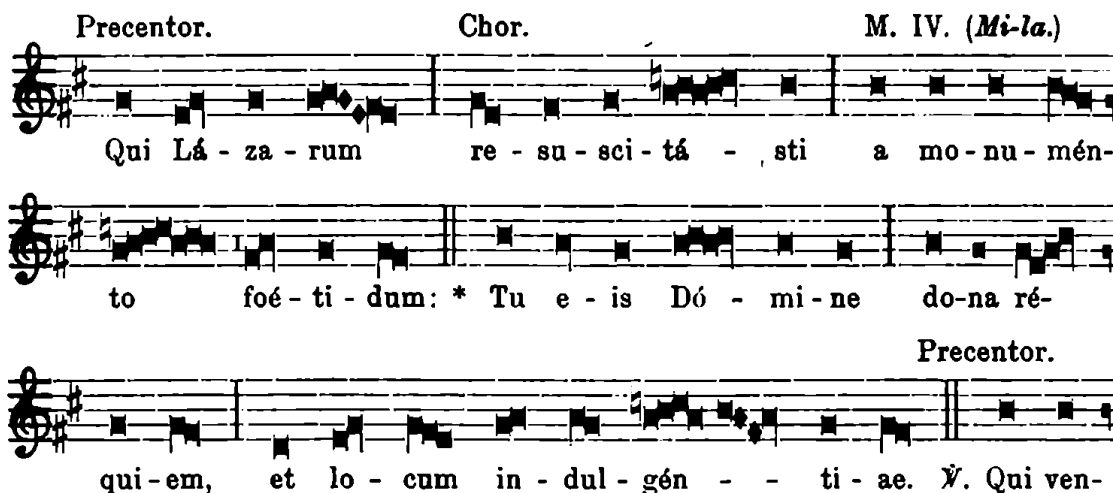


et Spí - ri - tus san-ctus. Ř. A - men.

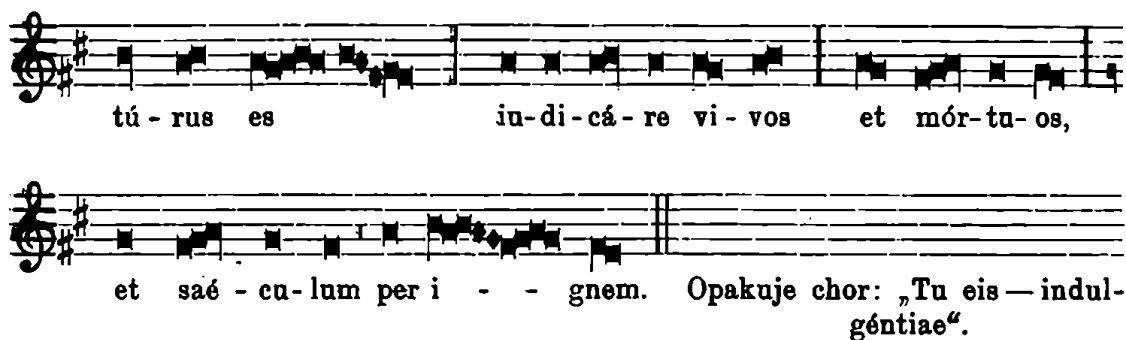
2.) Následuje Officium defunctorum takto:

a) Biskup intonuje u hlavního oltáře obrácen k lidu antifonu „Si iniquitátes“, zpívá střídavě s asistenty a chorem žalm 129. „De profundis“ dle melodie na str. 168., zopakuje celou antifonu „Si iniquitátes“ (str. 168. nebo str. 169.) a zazpívá příslušné veršiky s orací „Deus, qui inter“ tono feriali.

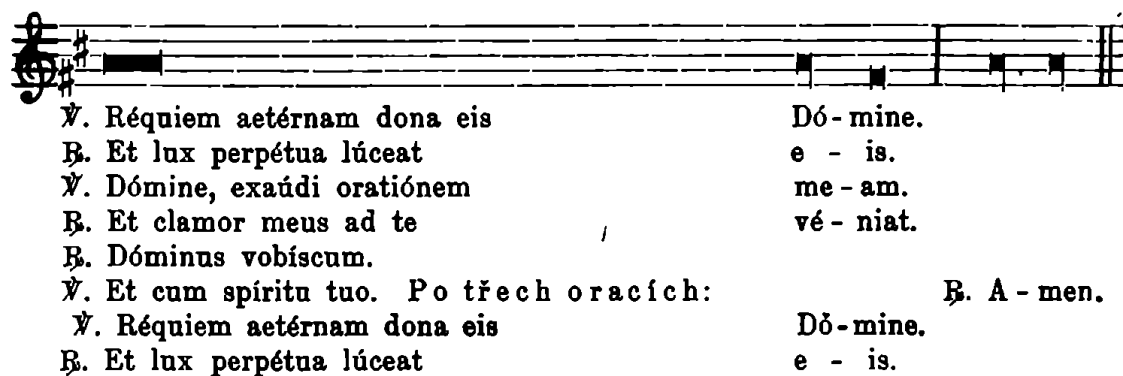
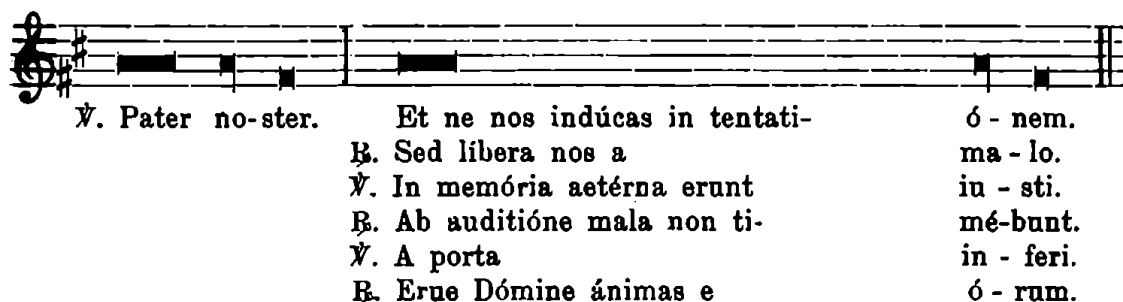
b) Následuje průvod na hřbitov, při němž zpívá chor:



¹⁾ Uvedené obrády sub 2 b c d konají se dle instrukce z r. 1899. v diecesi královéhradecké taktéž v kostele, poněvadž bývá hřbitov od kostela na mnohých osadách velmi vzdálen. Biskup odstoupí po oraci „Deus, qui inter“ od oltáře ke mřížce, kde se prostře na způsob hrobu černý příkrov; duchovenstvo pouze recituje responsorium: „Qui Lázarum“. Pak následuje vše, jak jest uvedeno sub 2 c buď cantando neb recitando. Nato vrací se biskup k oltáři a říká s kněžstvem žalm „Miserére“, jak uvedeno sub 2 d, a před oltářem modlí se veršiky a modlitbu „Absólve, quæsumus“, jak naznačeno při 2 e. Při recitaci „Miserére“ modlí se duchovní správce s lidem třikrát „Otče náš“ a „Zdrávas Maria“.



c) Na hřbitově intonuje biskup antifonu „Si iniquitátes“ a střídavě s chorem zpívá žalm 129. „De profúndis“ jako poprvé u oltáře v kostele (str. 168.). Po zopakované biskupem antifoně „Si iniquitátes“ zpívá chor responsorium „Líbera“ dle melodie na str. 173. a „Kýrie eléison, Christe eléison, Kýrie eléison“ jako na str. 173. a 174. Nato biskup odloživ mitru zpívá střídavě s chorem:



2 precentoři.



d) Při návratu ze hřbitova do kostela pouze recituje se žalm „Miserére“.

e) Před hlavním oltářem modlí se biskup po příslušných verších a odpovědích oraci „Absólve, quaesumus“. —

D. O zpěvích při kanonických hodinkách.

§ 76. O povšechných pravidlech.

I. Slavných hodinek zpívaných účastní se 1.) kněz (biskup), 2.) precentoři nebo asistenti a 3.) chor.

1.) Kněz intonuje některé antifony, hymny, zpívá kapitulum a orace. V kathedrálních a kollegiatních kostelích předzpěvuje knězi v officiu „duplex“ a „semiduplex“ zpěvák zvaný „praeintonator“ zcela slabě začátky antifon a kněz je po něm přednáší hlasitě. V officiu „simplex“ a „de feria“ „praeintonatio“ se vynechává.

2.) Precentoři nebo asistenti intonují a dokončují antifony, zpívají první verše žalmů a „Benedicamus“. Kde to možno, buďtež zvoleni 2 precentoři pro zpěv antifon, a jiní 2 pro intonaci žalmů. V menších kostelích může jediný precentor třebaž v osobě asistentově neb celebrantově intonovati i antifony i žalmy. Precentoři antifon a žalmů mají místo v presbytáři na protější straně kněze a asistentů. Kdykoliv však mají zpívat, jdou do prostřed presbytáře před oltář (Caeremoniale episcoporum kniha II. hl. 3.).

3.) Chor rozdělen jsa ve dva sbory zpívá střídavě verše žalmů, sloky hymnů, odpovídá na zpěvy kněze, precentorův neb asistentův. Při žalmech a hymnech může kůr střídati také zpěv s recitativem. Ale první a poslední verš, pak ty verše, s nimiž spojen jest liturgický úkon, a malou doxologii má vždy zpívat. Také může s prospěchem střídati vícehlas s tony žalmovými čili zpívat ve „falso bordone“.¹⁾

II. Všechny hodinky obsaženy jsou v římském antifonáři; jednotlivé hodinky mají noty ve výtazích, které učiněny jsou z antifonáře; o nich viz na str. 108. čís. 2. a—h.

§ 77. O vesperách a kompletáři.

Organismus vesper.

I. „Aperi Dómine . . .“ modlí se celý chor po tichu nebo je recituje na jednom tonu beze změny výše hlasové; v druhém případě může kněz slova „Aperi Dómine“ intonovati, načež chor pokračuje recitando dále. Po tichém „Pater noster“ a „Ave María“ zpívá kněz „Deus in adiutórium meum inténde“, a chor odpoví „Dómine, ad adiuvándum . . .“

¹⁾ Žalmy komponoval ve „falso bordone“ Cima, Witt, Molitor, B. Mettenleiter; celou sbírku vydal Jan Singenberger pod názvem: „Psalmodia Vespertina“ (Řezno, Pustet).

Melodie pro officium „duplex“ a „semiduplex“:

Kněz.

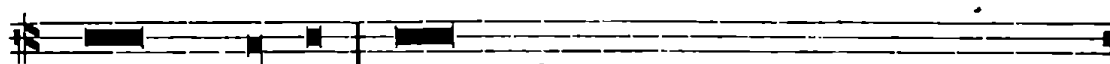


De - us, in ad - iu - to - ri - um me - um in - tén - de.

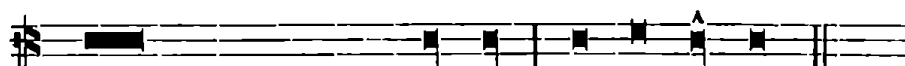
Chor.



Dómine, | ad adiuvándum me fe - stí - na. Glória Patri, et Filio,

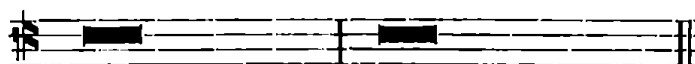


et Spirítui san - cto: Sicut erat in princípíu, | et nunc, et semper, | et



in saécula saeculórum. A - men. Al - le - lú - ia.

Od neděle devítníku až do zeleného čtvrtku přidává chor místo „alleluia“:



Laus tibi Dómine, rex aetérnae glóriae.

V officiu „simplex“ a „de feria“ recituje se „Deus in adiutórium...“ a „Dómine...“ na stejném tonu beze změny výše hlasové. „Alleluia“ nebo „Laus tibi...“ přidá se dle melodie z officia „duplex“ a „semiduplex“.

II. Každému z následujících 5 žalmů předchází antifona, jež zpívá se buď celá, je-li officium nejméně „duplex“, aneb intonuje se jen k hvězdičce, je-li officium „semiduplex“, simplex“ nebo „de feria“. Po žalmu opakuje se antifona vždy celá, ať officium jest jakékoliv výše.

Způsob zpěvu 5 antefon a žalmů jest tento:

První antifonu intonuje kněz k hvězdičce a v officiu „duplex“ ji dokončí chor nebo precentoři. Celý první verš žalmu zpívají precentoři; ostatní verše a „Glória Patri“ zpívá chor. Po žalmu intonuje antifonu precentor a chor nebo ostatní precentoři ji dokončí.

Ostatní čtyry antifony intonuje před žalmem někdo z precentorů neb asistentů, ale ne kněz celebrant. Po žalmu intonuje je precentor a chor dokončí.

V době velikonoční přidává se ke každé antifoně „alleluia“ v téže církevní tonině, ve které jest antifona a k ní náležející žalm. Melodie pro „alleluia“ ve všech církevních tonech jsou vloženy do vesperálu na zvláštním lístku.

Kdy pro zpěv žalmů užívá se vzorců slavných a kdy feriálních, viz § 29. str. 54.

III. Po zopakované 5. antifoně zpívá kněz kapitulum; chor dodá: „Deo grátias“.

Kapitulum jest liturgický recitativ s melodickým úryvkem 1.) při znamení otázky a 2.) na konci.

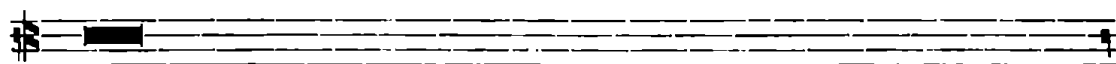
1.) Otázka zpívá se jako v epištole (str. 129.).

2.) Zakončení kapitula jest a) pravidelné a b) výjimečné.

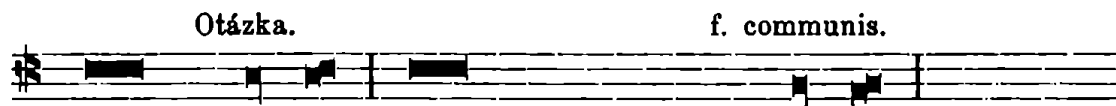
a) Pravidelné zakončení sluje finis communis; je-li recitantou kapitula ton „f“, zní finis communis: „f...d-cd“ a přednáší se takto: Na spodní malou tercii recitanty, t. j. na ton „d“ zpívá se z posledního slova víceslabičného slabika přízvukná a ji sledující slabiky nepřízvukné mimo poslední; tato podloží se dvojnotí „cd“. „Deo grátias“ zpívá se jako finis communis.

b) Výjimečné zakončení zove se finis in pausa correpta čili f. in monosyllabis a užívá se ho jen tehdy, když poslední slovo jest buď jednoslabičné nebo víceslabičné a v latině nesklonné. Je-li recitantou kapitula ton „f“, nepravidelný konec kapitula zní: „f...d—f“; na spodní malou tercii, t. j. na ton „d“ zpívá se slabika předposlední a zbývající slovo jednoslabičné neb poslední slabika víceslabičného slova nesklonné zvýší se na recitantu. Výjimečné zakončení kapitula rovná se tedy výjimečnému zakončení věty v evangeliu (str. 135.)

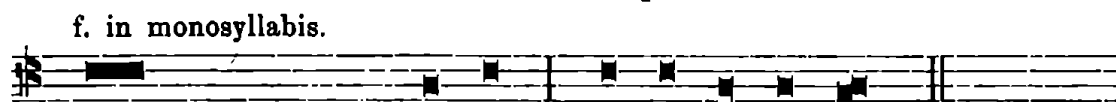
Příklad kapitula.



Beátus vir, qui invéntus est sine mácula: et qui post aurum non ábiit, nec sperávit in pecúnia et thesaúris. Quis est hic et



laudábimus e - um? fecit enim mirabilia in vita su - a.
 ipsa lau - dábi-tur.



In saécula saeculórum. A - men. R. De - o grá - ti - as.
 Deus diligénti- bus se. R. De - o grá - ti - as.

Na Boží hod velikonoční, v jeho oktávě a v hodinkách za zemřelé kapitulum se vynechává.

IV. Hymnus intonuje kněz a chor v hymnu pokračuje buď chorálně nebo vícehlasně nebo „falso bordone“ nebo v re-

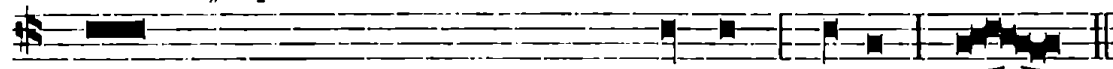
citativu vyjímaje sloku první, poslední a všechny ty, s nimiž spojen jest liturgický úkon. Ty jest nutno zpívati. Vynechati z hymnu nelze ničeho.

V. Po hymnu následující veršík (V) zazpívají 2 uprostřed před oltářem stojící precentoři a ukončí jej jubilací, jejíž melodie při různé výši slavnosti od sebe se liší.

Chor zazpívá odpověď (R) s příslušnou jubilací. V době velikonoční přidává se k veršíku a responsoriu „alleluia“.

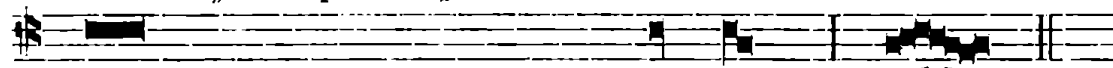
Příklad veršíků a odpovědí po hymnu.

V officiu „duplex“: *ritard.*



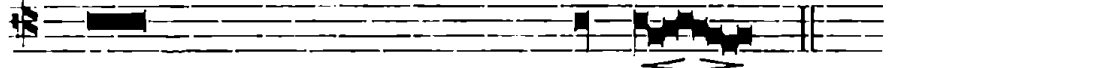
V. Notum fecit Dóminus alle-	lú - ia,	a	a.
R. Salutáre suum, alle-	lú - ia,	a	a.
V. Constitues eos príncipes, super omnem	ter-ram,	a	a - m.
R. Mémoires erunt nóminis tui	Dó-mine,	e	e.

V officiu „semiduplex“ a „de Dominica“:



V. Iustus ut palma flo-	ré - bít,	i - t.
R. Sicut cedrus . . . multiplicá - bi - tur,	u - r.	

V officiu „simplex“ a „de feria“:



V. Repléti sumus mane misericórdia tu - a.	
R. Exultávimus et delectáti	su - mu - s.

VI. Antifonu „ad Magnificat“ intonuje kněz a chor dokončí. Hymnus „Magnificat“ intonují po chorem dokončené antifoně „ad Magnificat“ precentoři neb asistent a chor v hymnu pokračuje zpívaje u každého verše „initium“. Hymnus „Magnificat“ lze zpívati „falso bordone“ a mezi jednotlivými verši možno hráti na varhany, aby tím zpěv hymnu vystačil na dobu, v níž kněz okuržuje oltář. Po hymnu opakuje se antifona; počnou ji precentoři a chor ji dokončí (Caerem. ep. kn. II. hl. 2. § 17.). Že by se směla recitovati, „Caeremoniale“ se nezmiňuje.

Jsou-li předeepsány „Preces“, pouze se recitují i s veršíky a odpověďmi na stejném tonu beze změny výše hlasové (S. R. C. 9. května 1739).

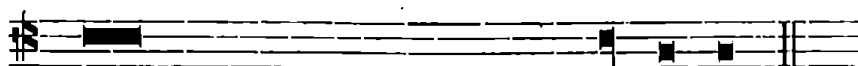
VII. Po zopakované antifoně „ad Magnificat“ nebo po „Preces“ recituje kněz „Dóminus vobíscum“ a po odpovědi „Et cum spíritu tuo“ zpívá oraci buď tono solemni neb feriali simplici dle pravidel uvedených v § 47. str. 124.—127.

Někdy následují po oraci kommemorace. Každá kommemorace skládá se z antifony „ad Magnificat“, kterouž recitují

precentoři, z veršíku, který zpívá kněz, responsoria chorem předneseného a z orace, kterouž kněz zpívá způsobem tímtež, kterého užil při zpěvu orace ze svátku.

Způsob zpěvu veršíku v kommemoracích jest

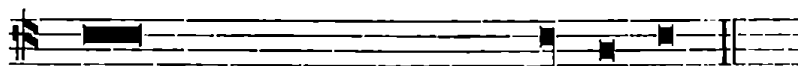
a) pravidelný:



Ů. Ora pro nobis sancta Dei Gé - ni - trix.

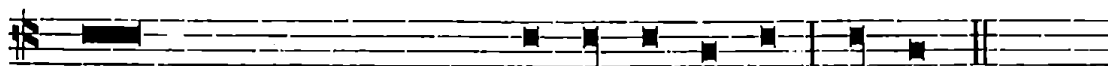
R. Ut digni efficiámur promissiönibus Chri-sti.

b) výjimečný při konečných slovech jednoslabičných a více-slabičných nesklonných.



Ů. Fiat misericórdia tua Dómine su - per nos.

R. Quemádmódum sperávimus in te.



Ů. Angelis suis Deus man-dá - vit de te.

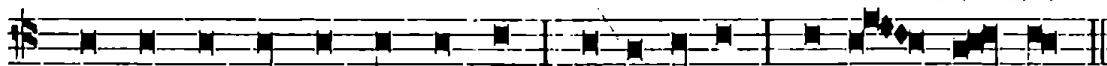
R. Ut custódiant te in ómnibus vi - is tu - is.

Po oraci nebo poslední kommemoraci recituje kněz: „Dóminus vobíscum“, chor: „Et cum spíritu tuo“ a precentoři zazpívají uprostřed presbytáře před oltářem: „Benedicámus Dómino“, k němuž chor odpoví: „Deo grátias“.

Melodie pro „Benedicámus Dómino“.

1.) Benedicamus s dvěma „alleluia“ pro dobu velikonoční od bílé soboty¹⁾ až výlučně do vesper soboty před bílou nedělí a v sobotu před nedělí devítníkem.

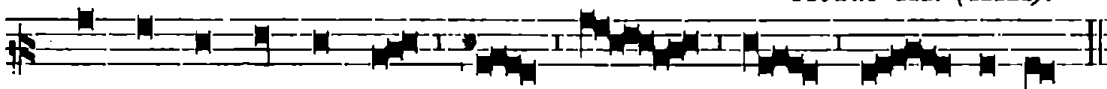
M. VIII.



Be - ne - di - cá - mus Dó - mi - no, al - le - lú - ia, al - le - lú - ia.

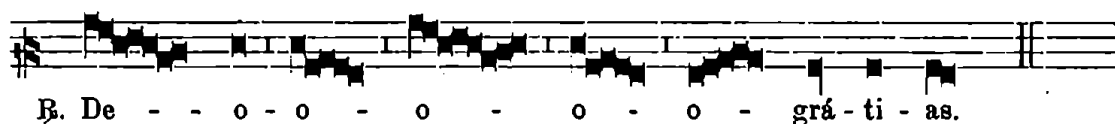
2.) Benedicamus slavné pro svátky dvojné I. tř. s výjimkami platícími pro slavné „Ite“ čís. 2. str. 148.

Modus XI. (XIII).



Be - ne - di - cá - mus Dó - o - o - o - o - mi - no.

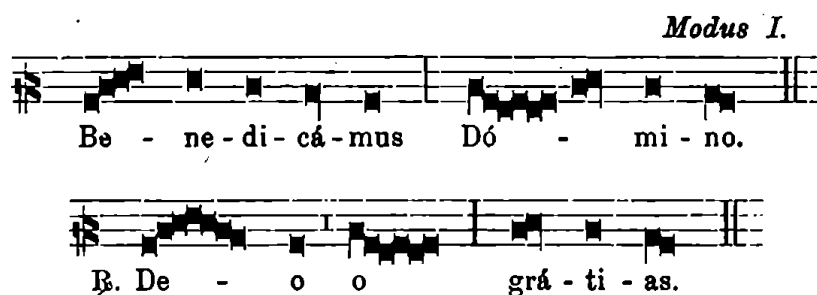
¹⁾ Toto pravidlo platí pro vespery na bílou sobotu, jež recitují se mimo chor; při mši sv. zpívá se při zkrácených vesperách „Ite missa est“ s 2 alleluia.



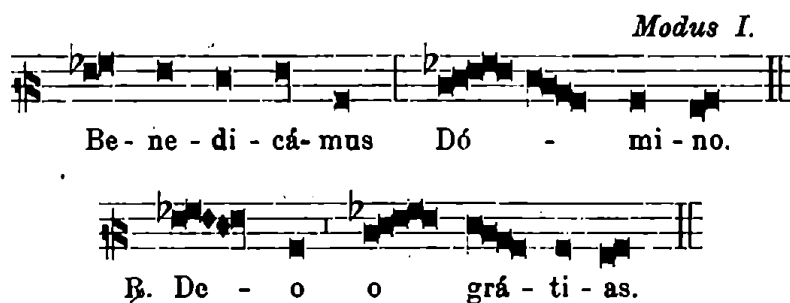
3.) Benedicamus „duplex“ pro svátky dvojné II. tř. výjma ty, o nichž řeč jest při č. 3. str. 148.



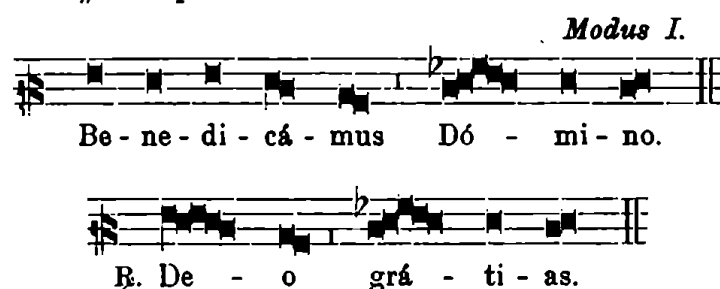
4.) Benedicamus mariánské pro svátky mariánské pro celou oktávu Božího hodu vánočního a Božího těla.



5.) Benedicamus „semiduplex“ pro vespery o nedělich v roce nevyjímaje neděl v adventě a postě, o svátcích polodvojných a o dnech řádu polodvojného v oktávách nemariánských.



6.) Benedicamus „simplex“ pro matutinum, laudy a vespery o svátku „simplex“.



7.) *Benedicamus* ferialní pro matutinum, laudy a vespery o dnu všedním (de feria) po celý rok církevní nevyjímaje doby adventní a postní.

Mod. IV.



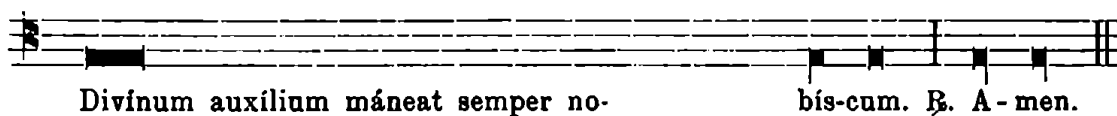
3.) od kompletáře na Bílou sobotu až výlučně do nejsv. Trojice:



4.) od nejsv. Trojice až do adventu:



Tyto intonace může kněz i recitovati. Chor antifonu dokončí dle římského vesperálu, načež kněz zpívá veršík s modulací spodní malé tercie a po odpovědi přednese oraci tonoferiali. Po „Amen“ recituje kněz hlubším hlasem:

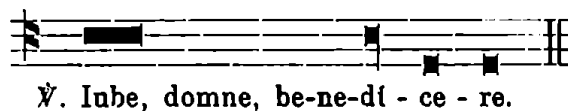


Modlitbu „Sacrosánctae...“ může celý chor recitovati v téměř hlubším tonu, v němž kněz říkal „Divinum...“

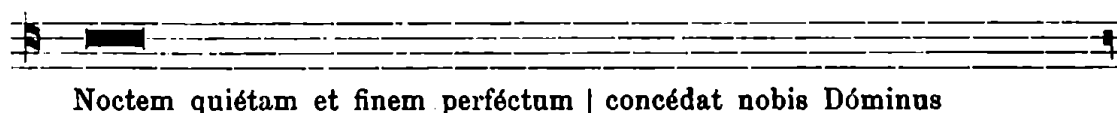
Po ní následuje po tichu „Pater noster“ a „Ave Maria“. Modlitby sub VIII. nazývají se „malý kompletář“ a lze jimi končiti kteroukoliv z kanonických hodinek.

Organismus kompletáře.

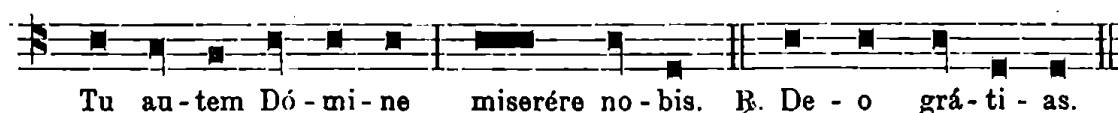
IX. Následuje-li kompletář bezprostředně po vesperách, vynechá se vše sub VIII. a lektor žádá po „Fidélium...“ o benedikci slovy:



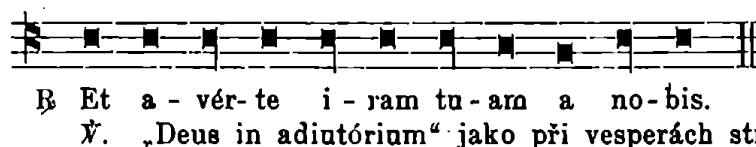
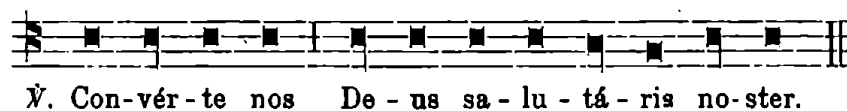
Kněz nebo hebdomadář udělí benedikci:



Nato lektor recituje lekci „Fratres: Sóbrii estóte... in fide“, již ukončí spodní kvintou a k níž přidá:

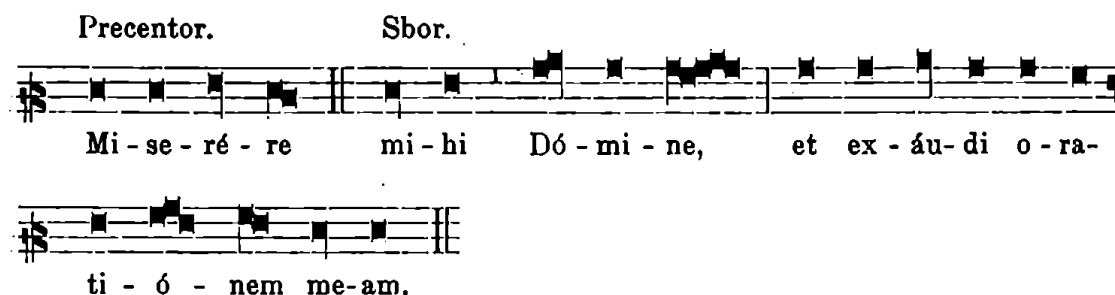


Ž. „Adiutórium...“ a R. „Qui fecit...“ končí se spodní malou tercií. „Pater noster“ jest po tichu. „Confíteor...“ „Misereá tur“ a „Indulgéntiam“ recituje kněz beze změny výše hlasové. Pak následuje:



X. Pak intonuje precentor jednu z následujících dvou antifon až k pause. Ať jest svátek jakékoliv výše, chor ji nikdy před žalmy neukončuje.

Antifona:



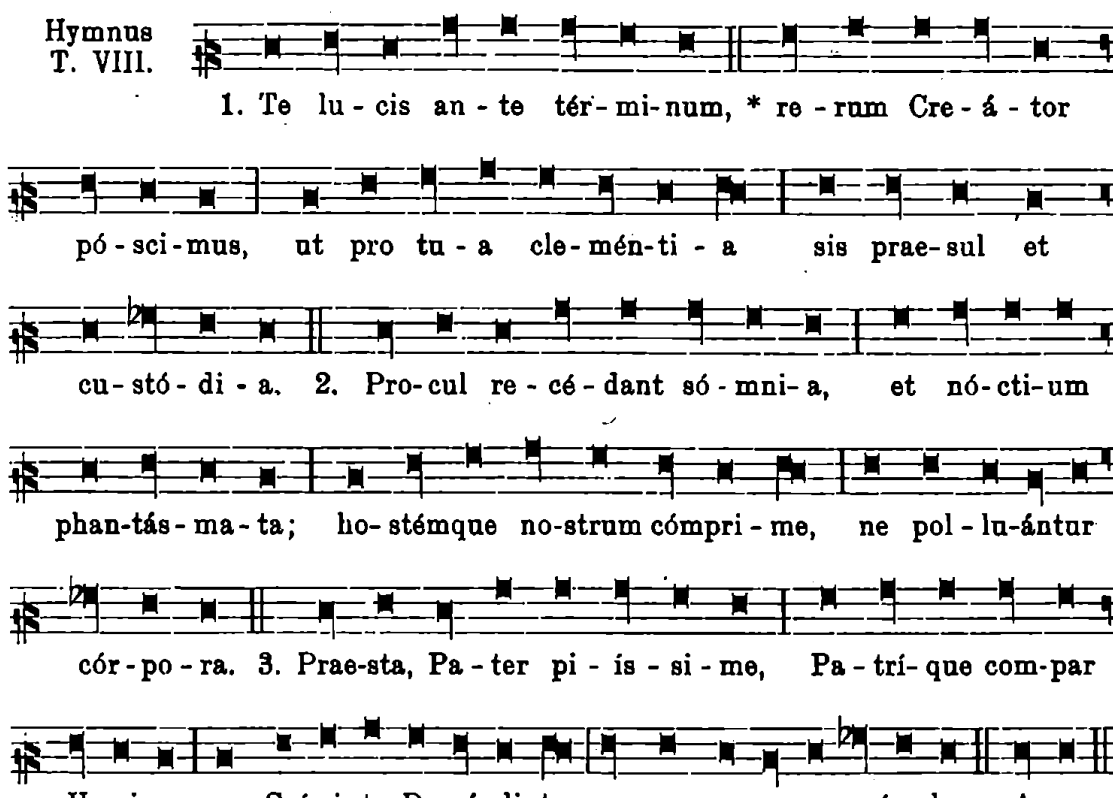
Antifona v době velikonoční:



Následující 4 žalmy zpívají se po celý církevní rok v tonu VIII. fin. 1. způsobem slavným, je-li officium nejméně „duplex“, a způsobem ferialním v officiu „semiduplex“, „simplex“ a „de feria“. Po 4. žalmu opakuje se celá antifona „Miserére“ nebo v době velikonoční „Alleluia“; precentor ji počne a chor dokončí.

XI. Nato kněz intonuje hymnus „Te lucis“ a chor jej dokončí. Římský vesperál obsahuje trojí způsob tohoto hymnu pro různá období církevního roku. Nejobyčejněji zpívá se takto:

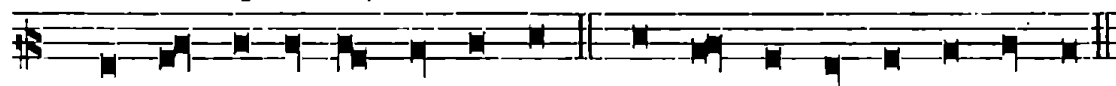
Hymnus
T. VIII.



1. Te lu - cis an - te tér - mi - num, * re - rum Cre - á - tor
pó - sci - mus, ut pro tu - a cle - mén - ti - a sis prae - sul et
cu - stó - di - a. 2. Pro - cul re - cé - dant só - mni - a, et nó - cti - um
phan - tá - ma - ta; ho - stémque no - strum cómpri - me, ne pol - lu - ántur
cór - po - ra. 3. Prae - sta, Pa - ter pi - is - si - me, Pa - trí - que com - par
U - ni - ce, cum Spí - ri - tu Pa - rá - cli - to regnans per omne saé - cu - lum. A - men.

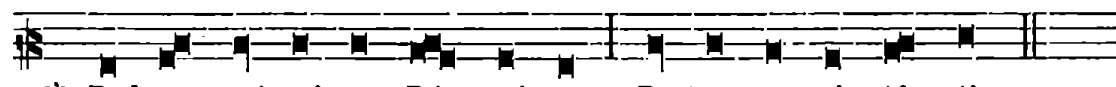
XII. Kapitulum zpívá se dle pravidel na str. 212. Po něm následuje t. z. „Responsorium breve“, v jehož zpěvu střídají se s chorem buď 2 precentoři nebo výjimečně o vigílii, v adventu, postě a na suché dny jeden precentor.

Precentoři (precentor).



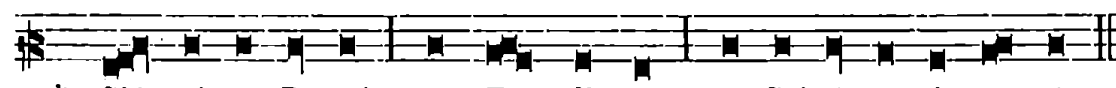
B. br. In ma - nus tu - as Dó - mi - ne * Com - mén - do spí - ri - tam me - um.
Chor: „In manus — meum.“

Precentoři.



Ů. Red - e - mí - sti nos Dó - mi - ne De - us ve - ri - tá - tis.
Chor: „Comméndo spíritum meum.“

Precentoři.

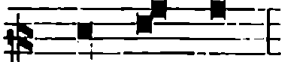


Ů. Gló - ri - a Pa - tri, et Fí - li - o, et Spi - rí - tu - i san - cto.
Chor: „In manus — meum“.

Ů. „Custódi...“ a B. „Sub umbra...“ zpívají se na svém konci s modulací spodní malé tercie.

Od soboty před bílou nedělí až výlučně do soboty po Božím hodě svatodušním přidává se v responsoriu breve ke slovům „meum“ a „veritátis“:



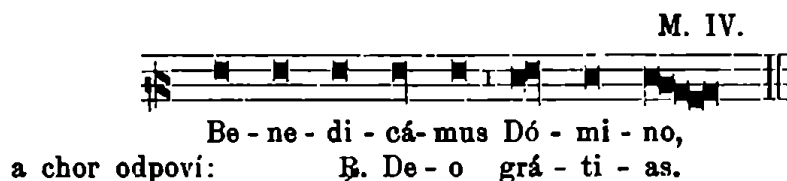
Nato intonují precentoři antifonu  a poč-

nou chvalozpěv „Nunc dimittis“ tonem III. f. 1., v němž chor pokračuje. Počáteční melodie (initium) žalmového vzorce zpívá se jen při prvním verši a při ostatních výjimečně se vynechává. Po chvalozpěvu opakuje se antifona:



Preces, jsou-li předepsány, recitují se v officiu „semiduplex“ při tečce s modulací spodní malé tercie; v officiu „simplex“ a „de feria“ recitují se beze změny výše hlasové.

Oraci „Vísita“ přednese kněz tóno feriali simplici, a po „Dóminus vobiscum“ a „Et cum spíritu tuo“ zpívají precentoři:



Kněz pak udělí požehnání zpěvem:



Následuje bezprostředně jedna ze čtyř mariánských antifon s veršíkem, odpovědí, orací tóno feriali (VIII. str. 216. a

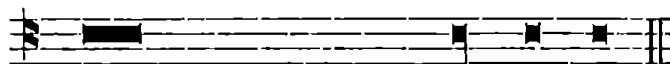
217.). *Dívinum auxílium*“ s „Amen“ na nižším tonu bez modulace hlasové a po tichu „Pater noster“, „Ave Maria“, „Credo“. „*Sacrosánctae...*“ může chor recitovati hlasitě a po tichu přidati „Pater noster“, „Ave Maria“.

Tímto způsobem zpívá se kompletář po celý rok církevní výjma Zelený čtvrtek, Veliký pátek, Bílou sobotu a oktávu Božího hodu velikonočního. Z tohoto důvodu lze kompletář s lidem zpívati i na menších osadách. Též lze vespery zpívati po celý rok tytéž, pokud jsou mimoliturgickou pobožností pro lid, jako na př. „de Sacramento“, „de Maria“, „de Patrocinio“. I česky možno zpívati s lidem vespery, avšak pro nedostatek melodií pro antifony, hymny a veršiky jest zpěv českých vesper spojen s velikými obtížemi.

§ 78. O matutinu a laudech.

Organismus matutina.

I. „*Aperi Dómine...*“ recituje chor hlubším tonem beze změny výše hlasové. „Pater noster“, „Ave Maria“, „Credo in Deum“ modlí se všichni po tichu; mezi tím může se hráti na varhany. Pak zpívá hebdomadář nebo kněz celebrant:



Dómine, lábia mea apé - ri - es.
R. Et os meum annuntiábit laudem tu - am.

Ů. „*Deus in adiutórium*“ a R. „*Dómine ad adiuvándum*“ má tutěž melodii jako při vesperách str. 211. Následuje invitatorium, jež střídavě se zpívá se žalmem 94. takto: Dva precentoři zazpívají celé invitatorium, jež se mění dle různosti officia, a chor je celé opakuje.

Na to přednesou 2 precentoři 1. verš žalmu 94., chor zopakuje celé invitatorium, precentoři zazpívají 2. verš žalmový, chor 2. polovinu invitatoria počínaje od hvězdičky, precentoři 3. verš, chor celé invitatorium, a tak střídavě se zpívá až k doxologii, kterou celou přednesou precentoři; po ní opakuje chor 2. polovinu invitatoria a po choru precentoři celé invitatorium.

Na některé dny invitatorium se žalmem 94. se vynechává. Po invitatoriu následuje obyčejně hymnus, který intonuje až k hvězdičce hebdomadář nebo kněz a chor dokončí. Hymnus vynechává se v poslední tři dny svatého téhodne, v oktávě velikonoční, na svátek sv. tří králů a v matutinu za mrtvé.

Po hymnu zpívají se buď tři nokturna (*horae nocturnae*) v officiu o neděli, svátku „duplex“ a „semiduplex“ výjma oktávu velikonoční a svatodušní, nebo jedno nokturnum o svátku

„simplex“, „de feria“, „de vigilia“ a v oktávě velikonoční a svatodušní.

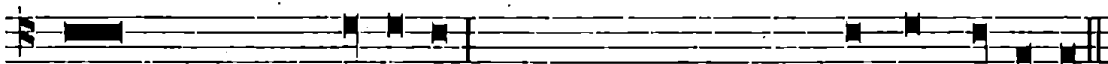
Nokturna obsahují 1) antifony, 2) žalmy, 3) veršíky, odpovědi, 4) absoluci, 5) benedikci, 6) lekce a 7) responsoria.

1.) První antifonu před žalmem intonuje hebdomadář a v officiu nejméně „duplex“ ji chor dokončí. V officiu „de Dominica“ a „die solemni“ předzpěvuje hebdomadárovi intonaci antifony t. z. „praeintonator“. Ostatní antifony intonují před žalmy v kollegiatních kostelích asistující kanovníci; o officiu „de festo“ a „de feria“ jim tuto intonaci předzpěvuje „praeintonator“. V malých kostelích může zpívat 1. antifonu kněz a ostatní antifony precentor nebo též kněz (hebdomadář).

Po žalmech antifony se opakují; intonují je precentoři a chor je dokončí.

2.) První verš žalmu, kterému bezprostředně předchází antifona, zpívají pravidelně 2 precentoři a výjimečně 1 precentor o vigiliích, na suché dny a o feriích v postě a adventě. Ostatní verše s doxologií zpívá střídavě chor rozdělen jsa na 2 sbory. Nepředchází-li žalmu bezprostředně antifona, zpívá i jeho první verš chor.

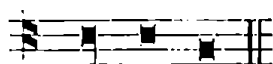
V posledních třech dnech sv. téhodne vynechává se na konci žalmů malá doxologie a poslední verš každého žalmu, ať se zpívá kterýmkoliv tonem, má tuto zvláštní melodii:



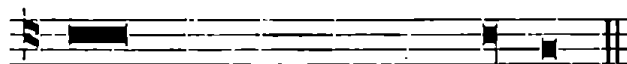
Quis est iste Rex gló-ri-ae? * Dóminus virtútum ipse est Rex gló-ri-ae.

3.) Po poslední zopakované antifoně v kterémkoliv nokturnu následuje veršík (V) a odpověď (R). Dle různé výše slavnosti končí veršík a odpověď různou jubilací, jak uvedeno jest v § o vesperách str. 213. O vigiliích, na suché dny a o feriích postních a adventních zpívá veršík 1 precentor, jindy 2 precentoři. Chor zazpívá odpověď (R) s toutéž jubilací, kterou končil se veršík.

4.) Po responsoriu zpívá hebdomadář (kněz):



Pater no-ster.



V. Et ne nos indúcas in tentati - ó - nem.
R. Sed libera nos a ma - lo.

Pak zapěje hebdomadář (kněz) absoluci. a) V officiu „duplex“ a „semiduplex“ končí první polovina absoluce oddělená od druhé čárkou melodií, jež rovná se „punctum principale“ orace zpívané způsobem slavným (§ 47. str. 124.—126.). Nepří-

zvučné pak slabiky konečného slova absolute sníží se o malou tercii. Ř. „Amen“ zpívá se na recitantě.

Příklad.

Exaudi Dómine Iesu Christe preces servórum tuórum, et mise - ré - re

no - bis, qui cum Patre et Spíritu sancto vivis et regnas in saécula

saecu - ló - rum. Ř. A - men.

b) V officiu „simplex“, „de feria“ a „B. V. Mariae“ v sobotu jest absolute liturgický recitativ, v němž nepřízvučné slabiky posledního slova sníží se o malou tercii. Ř. „Amen“ zpívá se na recitantě.

5.) Nato lektor žádá zpěvem

Iu - be do-mne be - ne - dí - ce - re

o benedikci, kterou mu udělí hebdomadář. a) Benedikce v officiu „duplex“ a „semiduplex“ jest liturgický recitativ, jehož 1. polovina oddělená od druhé čárkou zpívá se jako „punctum principale“ ve slavné oraci (§ 47.) a jehož nepřízvučné slabiky v konečném slově sníží se o čistou kvintu. Ř. „Amen“ zpívá se na recitantě.

Příklad.

Benedictió - ne per - pé - tu - a, benedicat nos Pater ae-térnus. Ř. A-men.

V matutinu „simplex“, „de feria“ a „B. V. Mariae“ v sobotu jest benedikce liturgický recitativ končící v nepřízvučných slabikách konečného slova čistou kvintou. Ř. „Amen“ zpívá se na recitantě.

Příklad.

Nos cum prole pia | benedicat Virgo Ma - rí - a. Ř. A - men.

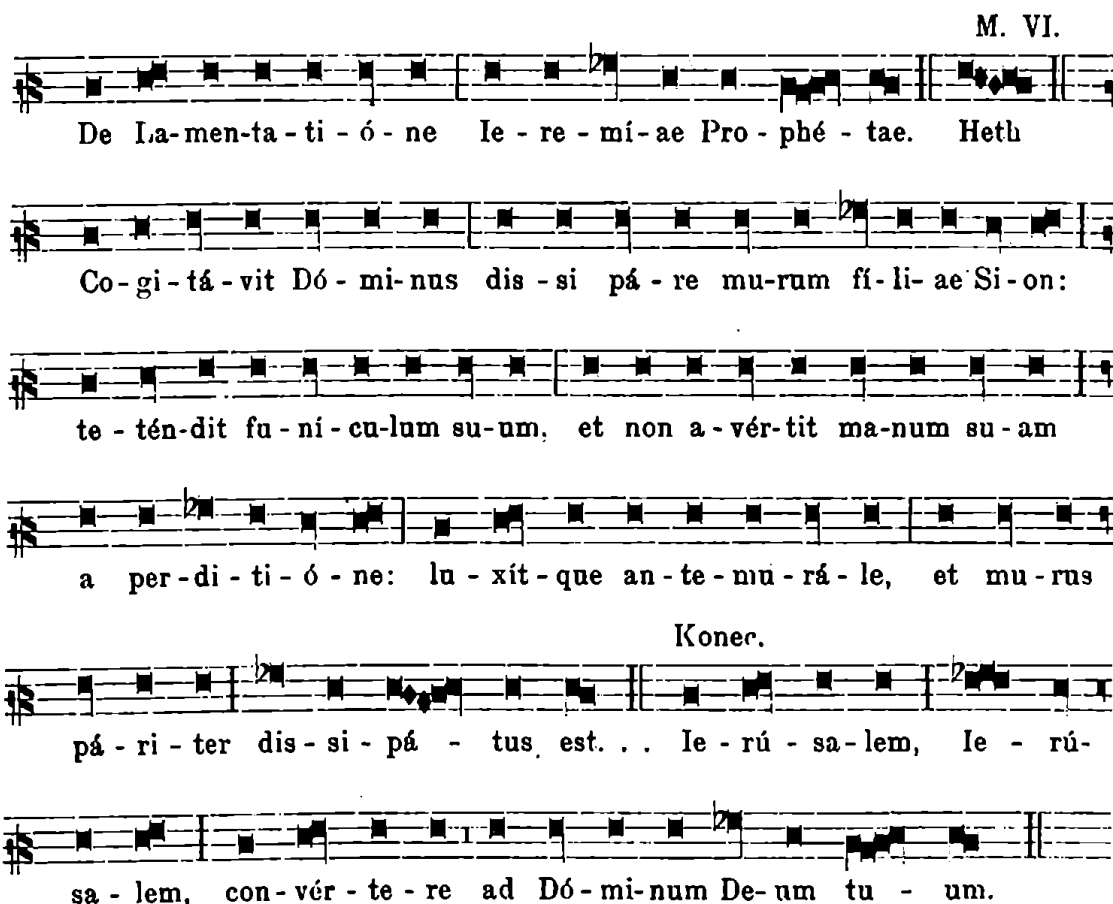
6.) Lektor po benedikci čte lekci.

a) Lekce v matutinu zpívá se týmž způsobem jako profecie (str. 157.). Kromě matutina za zemřelé a na poslední tři dny svatého téhodne přidává lektor ke kterékoliv lekci:



b) Lekce v I. nokturnu na poslední 3 dny svatého téhodne zovou se „lamentatiónes“ čili „Threni“, obsahují nářky pro roka Jeremiáše a mají svou vlastní melodii. Každá lamentace končí „Ierúsalem, Ierúsalem . . .“.

Příklad lamentace.



Nápěvy pro všechny lamentace obsaženy jsou v „Officium hebdomadae sanctae“, o němž viz na str. 108. f.

7.) Po lekci následuje „Responsorium“, jež zpívá chor střídavě s precentory. Jestliže se zpívá ke konci matutina o třech nokturnech hymnus „Te Deum laudamus“, intonuje jej o slavných svátcích hebdomadář a jindy precentoři stojící uprostřed choru.

Organismus laud.

Laudy čili chvály mají tentýž postup jako vespery. Po 3. antifoně zpívá chor 2 žalmy a po 5. antifoně 3 žalmy; první verš žalmů, jimž nepředchází bezprostředně antifona, zpívá chor a nikoliv precentoři, a jen ten žalm končí doxologií, po němž bezprostředně antifona se opakuje.

Canticum „Benedícite“, jež zpívá se po 4. antifoně, nemá doxologie.

O knihách, ve kterých obsaženy jsou zpěvy k matutinu a laudám na celý církevní rok, viz na str. 108. čís. 2.).

E. O některých církevních a státních nařízeních o ředitelích kůru, varhanicích a o pěstění církevního zpěvu.

(Dle soustavného přehledu zákonů a nařízení občanských o působení orgánů círk. ve škole obecné a měšťanské, který na základě pojednání Dr. Ant. Skočdopole zpracoval Dr. Jos. Mrštík.)

§ 79. O poměru duchovního správce k učiteli, jenž jest ředitelem kůru nebo varhaníkem.

Ač přestal býti duchovní správce novými zákony školním představeným učitelovým, předce nezměněn zůstal dle instrukce českého episkopátu z 26. července 1869 poměr k učitelům jako ředitelům kůru, varhaníkům a zpěvákům.

Učiteli jest dovoleno dle vynesení zemské školní rady z 24. dubna 1871 č. 2650 zastávat službu na kůru, jestliže mu nepřekáží v jeho úřadě učitelském. Vadí-li mu služba na kůru, nechť jej okresní školní rada dle téhož vynesení vyzve, aby se vzdal jednoho z obou úřadů. Jestliže vzdá se služby na kůru, oznámí to okresní školní rada vikariátnímu úřadu a ustanoví lhůtu 6 neděl, v níž jest učitel ještě povinen zastávat úřad na kůru a v níž usnadní se vikáři opatřiti si na kůr zástupce. Šestinedělní výpověď dá se i tehdy, když učitel ředitelství kůru dále zastáváti nechce.

Biskupská konsistoř královéhradecká nařídila 11. května 1871 č. 2755 vikářům každou takovou výpověď ohlásiti dotyč-nému duchovnímu správci, aby v šestinedělní lhůtě mohl býti provisorně neb definitivně ustanoven nový ředitel kůru.

§ 80. O právu ustanovovati a sesazovati ředitele kůru neb varhaníka.

I. Církevní zákony stanoví toto: Právo uděliti a odejmouti někomu kostelní službu nebo připustiti jej k jejímu vykonávání, tedy i k ředitelství kůru a varhanictví, má 1) úřad farní a vrchní

úřad diecesní, leč by 2) někdo jiný mohl dokázati, že má důvodné právo vykonávati jakýsi druh presentace.

1.) Že zejména farář jakožto první instance v této záležitosti oprávněn jest rozhodovati buď zcela sám, neb má v ní aspoň hlavní slovo, vysvítá

a) z podstaty jeho úřadu. Farář jest zodpověděn jako „rector ecclesiae“ za celý kostel, tedy i za kůr a za ty, kteří zastávají při kostele některý z nižších úřadů; proto jest přirozeno, aby měl farář právo vybírat k církevním úřadům osoby vhodné a odstraňovati nezpůsobilé.

b) Toto právo dá se dokázati i historicky a z praxe církevní.

Službu na kůru vykonávali v prvých dobách kněží a klerikové, na něž světská moc práva neměla; když pak později světské osoby k úřadu tomuto byly přibírány, volil je farář a též po většině sám živil. Aby bylo církvi vydati formální zákony, v nichž by stát, obce neb patronové zřejmě vyloučení byli z práva obsazovacího, nebylo třeba, poněvadž dříve nikomu ani nenapadlo, aby chtěl na sebe buď zcela neb částečně uchvátiti právo církvi příslušné. A proto církev v mnohých svých zákonech pouze na tom přestává, že vyzývá anebo napomíná duchovního správce a biskupy, které osoby a jak je mají dosazovati na nižší služebníky; z toho však také plyne, že jen jim toto právo církev vyhrazuje, byť i mlčela o tom, proti komu vyhrazení toto se děje. A že církev dosud na témže stanovisku stojí, patrně ze slov koncilu pražského z r. 1860. str. 224: „Aedituorum et ministrorum minorum tum delectus tum in domo Dei conversandi modus vigilantiam parochi exposcit.“

2.) Že časem též patron nějakého vlivu na obsazování nižších služeb kostelních nabyl, stalo se

a) buď tím, že na udržování služebníků kostelních přispíval a církev mu z uznání nějaký vliv postoupila, neb že si právo to patron napřed vymínil, aneb též proto, že na základě spoluprávy zádušního jmění bylo slyšeno přání jeho při obsazování nižších míst kostelních.

b) Někde vliv patrona povstal i tím, že si patron právo to osoboval na základě nepravého pojmu o svém panství neprávem, maje za to, že kdo jest pánem území (territoria), jest i pánem toho, co se na něm nalézá, tedy i kostelů a osob při chrámu zaměstnaných. Jinde zase měli patronové za to, že majíce právo praesentovati na vyšší služby kostelní mohou rozhodovati i o nižších, zvláště když na služby ty též přiopláceli. Když pak takovým domněnkám z rozličných příčin nikdo neodporoval, stal se z nich časem zvyk a právní obyčej.

Svobodné rozhodování farářů o ředitelích kůru zvláště utrpělo v době, když stát začal upravovati školství a pro ušetření nákladu naléhal na to, aby učitelům svěřovány byly služby na kůru pro zlepšení platu. Tu duchovenstvo bylo nuceno přijmouti za ředitele kůru toho, kdo školními patrony ustanoven byl za učitele.

3.) Ani obce politické nemají dle práva přirozeného ani pozitivního žádné kompetence v ustavování ředitele kůru, nejsou-li spolupatrony neb spolusprávci záduší, aneb jestliže k tomu nenabýly práva jiným zákonitým způsobem. A za nynější doby nemohou míti tuto kompetenci ani proto, že dle občanské rovnosti všech vyznání zasedají v obecním zastupitelství židé a vůbec jinověrci, kterýmž nemůže církev nikdy dovoliti, aby se míchali do vnitřních záležitostí církevních, k nimž patří obsazování ředitelství kůru.

Ani přiřazení na plat ředitele kůru nemůže dáti nikomu práva k jeho dosazení neb sesazení.

II. A to, co v zásadě praví církev katolická, vyplývá i z nařízení a zákonů státních 1.) přímo a 2.) nepřímo.

1.) Přímě. a) Dvorský dekret z 13. října r. 1770. uveřejněný v Jakschově „Gesetzlexikon für das Königreich Böhmen von 1601. bis Ende 1800.“ (díl IV. str. 168.) dří: „Zastávatele služby kostelní a učitelové, jsou-li jedna a tatáž osoba, závisí ve výkonech kostelní služby na duchovenstvu a mají ho býti poslušni, avšak školství jest a zůstává vždycky záležitostí politickou a protože nemůže nikdo, jenž jest zároveň služebním chrámovým a učitelem, přijat neb propuštěn býti pouze od duchovenstva. Je-li však chrámový služebník od učitele rozdílný, závisí onen chrámový služebník jedině na vrchnosti duchovní.“

b) Zásadu uvedeného dvorského dekretu uznává i vynesení zemské školní rady z r. 1871., když odkazuje okresní školní radu ve příčině opatření nového ředitele kůru neb varhaníka k vikariátnímu úřadu, jenž si má sám na kůr zjednatí zástupce.

c) Článek 15. říš. zákona o právech státních občanů z 21. prosince r. 1867. (Čelakovský str. 4.) praví: „Každá církev a společnost náboženská zákonem uznaná má právo své záležitosti uvnitř o své moci pořádati a spravovati, jest však jako každá společnost poddána obecným zákonům státním.“ A nelze popírati, že patří k záležitostem vnitřním dosazovati a sesazovati ředitele kůru. Proto přímo plyne z tohoto článku, že jedině právo na obsazování a sesazování ředitele kůru má církev.

2.) Nepřímě dá se totéž právo vyvoditi z říšského zákona ze 7. května r. 1874. čís. 50., jímž se upravují zevnitřní

právní poměry církve katolické a v němž ani v jednom ze 60 paragrafů nečiní se zmínka o nižších službách kostelních, k nimž patří i služba na kůru; z toho patrno, že i dosazování na tuto službu náleží k záležitostem vnitřním.

I ministerstvo a nejvyšší správní dvůr rozhodl ve více případech, že faráři přísluší volba ředitele kůru a varhaníka.

Toho důkazem budiž následující nejnovější vynesení nejv. správního dvoru, jež uveřejnil ordinariátní list arcidiecese pražské r. 1899. č. 9. str. 23.:

Městská rada v N. (v Plaňanech) žádala, aby měla vliv při obsazování místa ředitele kůru při tamním kostele a to z těchto důvodů, že 1. obsazovala po vyzvání dočasného faráře nižší místa siuhů kostelních, 2. přispívala na výživu ředitele kůru, a že 3. při obsazování tohoto místa neběží o vnitřní záležitost církevní, nýbrž o správu jmění, a z té příčiny po rozumu § 41. a § 42. zák. ze dne 7. května 1874 ř. z. č. 50 příslušný vliv farní obci přináleží.

Žádosti této nebylo však v instanční cestě vyhověno, a proto byla proti zamítnutí jejímu podána stížnost k nejvyššímu správnímu dvoru, který o ní dne 7. prosince 1898 jednal a takto rozhodl:

ad 1. Toto obsazování spočívá dle připojených průkazů bezpochyby na pouhé vzájemné shodě jak církevních orgánů tak i městského zastupitelstva, jelikož dříve obsazování a odměňování osobností na kůru působících příslušným způsobem stanoveno nebylo. Z této vzájemné shody nelze odvozovati ani jmenovací právo obce, které by se zakládalo na nepamětném vykonávání a používání, aniž lze právem předpokládati, že se vzdala církev svých zásadních jak po rozumu dřívějších nařízení (dvorní dekret ze dne 13. října 1770, Teresiánská sbírka zákonů svazek VI. str. 293.), tak po smyslu čl. 15. státního zákl. zákona ze dne 21. prosince 1867 ř. z. č. 142. příslušných práv v příčině samostatného obstarávání kůru povolanými orgány na všechny budoucí časy.

ad 2. a 3. Nároky obce nedají se hájiti a podporovati §§ 41. a 42. zákona ze dne 7. května 1874, neboť zákonná ustanovení v nich obsažená měla by platnost, kdyby se jednalo o dotaci za službu na kůru. Ve sporu tomto však běží o právo jmenování a propuštění ze služby, které se nikterak netýká správy jmění kostelního, nýbrž jest vnitřní věcí církevní, poněvadž ustanovené osobě starati se jest o hudbu a zpěv na kůru, který požadavek rituelní spadá v samostatný činný obor církevní.

Jelikož obec městská jako farní obec v N. jinými právními nároky, na jejichž základě by jí jmenování ředitele kůru příslu-

šelo, prokázati se nemohla, a jelikož dle zákonných stanovení právo to církevním orgánům přináležej, není v odpor vzaté rozhodnutí nezákonné a musila stížnost jako neodůvodněná se zamítnouti.

Než kromě uznání samostatného dosazování ředitelů kůru od faráře jest i množství vynesení rozličných instancí, jež právo faráře obmezují na srozumění s patronem a stanoví, a) že farář povinen jest při obsazování kostelních služeb porozuměti se s patronem, nebo b) že patron má právo obsazování, ale ve srozumění s farářem, neb c) že toto právo má správa zádušní, k níž dle zákona říšského ze 7. května 1874 novější výnosy čítají mimo faráře a patrona i zástupce farní osady.

d) Jsou i rozhodnutí, dle nichž dosazovati a sesazovati ředitele kůru náleží patronátnímu komisaři, když byl dříve si vyžádal návrhu farářova (výnos místodržitelství pražského z 20. prosince r. 1881. č. 75600.), a dle nichž při obsazování rozhoduje hlavně zvyk, při čemž patron sice jest vázán vyžádati si dobrozdání církevního úřadu, ale není povinen se ho držeti.

Při této rozmanitosti a hojnosti jednotlivých rozhodnutí, jež většinou obmezují volné právo farářovo, nelze se faráři spolehnouti, že jím vykonaná volba ředitele kůru neb varhaníka dojde vždy schválení úřadů státních. Ano i církevní úřady samy připouštějí při této volbě vliv patronů a jiných činitelů. Tak konsistorní instrukce královéhradecká z 9. června r. 1870. č. 3555. ustanovuje, že farář při obsazování ředitelství kůru má se srozuměti s patronátním úřadem, a při tom dovolává se na zásadu prý samým státem uznanou, dle níž náleží ustanovování kostelního služebnictva k působnosti duchovního správce společně s kostelním patronem neb také s tím, kdo platí na služebníky kostelní.

§ 81. O ustanovení a uvedení ředitele kůru v jeho úřad.

Poněvadž se neshodují v jednotlivých případech vynesená rozhodnutí o právu ustanovovacím a sesazovacím ředitele kůru, učiní duchovní správce nejlépe, když obsadí ředitelství kůru nejprv prozatímně (viz konsistorní instrukci hradeckou z 9. března 1870) a pak teprv dle místních poměrů a zvyklostí postará se buď sám aneb ve srozumění s patronátním úřadem o obsazení definitivní.

1.) Definitivně ustanovený ředitel kůru obdrží ustanovovací dekret buď od ordinariatu neb vikariátního úřadu zakládající se na srozumění patrona a místního duchovního správce;

v dekretu budtež uvedeny všechny ředitelovy povinnosti, práva a plat zcela zevrubně.

2.) Ředitel kůru převezme dle úplného a jím samým, dvěma svědky a správou zádušního jmění podepsaného inventáře všechny věci ke kůru patřící. Pro svou vlastní potřebu opatří si ředitel opis tohoto inventáře.

3.) Místní duchovní správce představí nově ustanoveného ředitele kůru osadě, odevzdá mu slavnostně od kůru klíče, a jak dle instrukce ordinariatu budějovického z r. 1870., vyslechne od něho tridentské vyznání víry.

§ 82. O vlastnostech ředitele kůru.

Intellektuelní vlastnosti se vyžadují tyto: 1.) Znalost chorálu římského, kterýž jest oficiálním zpěvem církve katolické, 2.) znalost kostelních písní, 3.) hry na varhany, 4.) liturgických předpisů a pokud možno i liturgické řeči a 5) znalost kostelní hudby.

Ze stanoviska pak mravného jest třeba, aby byl ředitel kůru věřícím katolíkem, zbožného a mravného života.

§ 83. O nařízeních státních, jež vybízejí ku pěstění církevního zpěvu.

Dvorní dekret z 19. prosince 1806. (Jaksch, VIII. str. 449) nařizuje, aby v kostele neprovozovaly se kusy hudební, jež hodí se spíše do divadla než do kostela.

A ministerské vynesení z 12. května r. 1877. č. 16885. Bl. str. 303. praví: „Stesky na klesání hudby chrámové jsou mi příčinou, že se obracím, vyhrazuje sobě dalších opatření, na c. k. zemský úřad školní, aby co možná nejvíce k tomu působil, aby vyučování hudbě nejen na ústavech ku vzdělání učitelů a učitelů s žádoucím výsledkem se dělo, nýbrž aby také učitelé na obecných školách, kteří již v činné službě se nacházejí, obzvláště na školách venkovských dobrou hudbu chrámovou pečlivě pěstovali.“ — Rovněž považuje to c. k. ministerium, ježto tu jde o tak důležitý zájem obyvatelstva, za stálou úlohu c. k. zemských a zvláště c. k. okresních školních inspektorů, aby při dozoru na školy a vůbec při svém styku s učiteli osobně k tomu působili, aby hudba chrámová a zpěv na kůru pilně byly pěstovány. Poněvadž c. k. ministerstvo prohlašuje, že ochotným jest vždy přiměřeně oceniti zásluhy učitelův hudby na ústavech učitelských, jakož i učitelův v činné službě se nalézajících, jest úkolem c. k. okresních školních inspektorů, aby při předkládání výročních zpráv jmenovali učitele na obecných

školách, kteří se vyznamenali v uplynulém školním roce pilným vyučováním zpěvu kostelního a jeho povznesením. A poslední odstavec tohoto výnosu (Handbuch str. 252.) končí vyzváním, aby zemský školní úřad zřetel bral při vhodných příležitostech, zvláště při návrzích na odměny a vyznamenání na výše uvedenou ochotu ministerstva.

§ 84. Co činiti, když učitelé jako ředitelé kůru překáží školní vyučování v účasti na církevních úkonech.

Od ředitele kůru se vyžaduje, aby se účastnil církevních funkcí, při nichž církevní řád žádá jeho služeb. Než tu překáží učitelé často povinnost školní. V § 30. školního a vyučovacího řádu zřejmě se praví: „Žádný učitel nejde k tomu dle zákona oprávněn nemá vyučování přerušovati, odkládati nebo zkracovati, aniž má v hodinách k vyučování ustanovených co měniti“. Z vynesení pak zemské školní rady z 24. dubna r. 1871. čís. 2650. vyplývá, že ředitelství kůru smí obstarávati učitel jen potud, pokud mu nepřekáží v jeho učitelském povolání.

Na základě těchto poměrů jest nutno, aby církevní funkce konaly se pravidelně mimo dobu školního vyučování a jen výjimečně v době vyučování, v kterémž případě jest si učitelé zjednati zástupce, jímž může býti jen člen místního učitelského sboru, tedy i místní duchovní a industriální učitelka, ale nikdo jiný.

Duchovní správce nechť působí v místní školní radě k tomu, aby počátek vyučování byl dán v hodinu (8, 8 $\frac{1}{2}$), před níž by mohly býti vykonány funkce, při nichž učitele jako ředitele kůru jest třeba.

A poněvadž ředitelem kůru bývá obyčejně řídící učitel, může na víceletní škole zvoliti si vyučování v I. třídě, kde bývá již od 10 hodin prázdno. A po 10. hodině mohou býti slavnější pohřby, svatby a ostatní funkce, jež nemohly se vykonati před školním vyučováním.

§ 85. O zlepšení příjmů ředitelů kůru a varhaníků.

Žádá-li se od ředitele kůru, aby horlivě a věrně plnil své povinnosti, jest třeba také, aby byl za své přičinění náležitě odměněn. Proto má duchovní správce přihlížeti k tomu, aby ředitel kůru dostával vše, co mu po právu náleží, ať jest to plat peněžní, ať dávka naturální. Je-li příjem jeho příliš skrovný, třeba jest se ohlédnouti, zdali by nemohl býti rozmnožen o příspěvek buď ze jmění zádušního neb odjinud. O tom však platí následující ustanovení:

1.) Dvorským nařízením z 18. srpna r. 1828. čís. 21252.— 3113. (viz konsistorní kurrendu hradeckou č. 38. str. 242.) bylo ustanoveno, že „zádušní jmění na přilepšení dotace učitelů a podučitelů jen tenkrátě vynakládáno býti může, když a) má nepotřebný přebytek, a b) když patron a ordinariat s tím jsou srozuměny“. To platí i o zlepšení platu ředitelům kůru. Přirozeně třeba i souhlasu faráře, neboť jemu předem náleží posouditi, zdali ředitel kůru své povinnosti plní a přidání zasluhuje. Dle Borového „Úředního siohu“ str. 520. lze ke zlepšení platu užití jmění kostela farního neb i filiálního. Žádost ředitele kůru může býti stylisována i adresována na farní úřad. Farář přidá své dobrozdání a podá žádost k patronátnímu úřadu, který připojiv souhlas svůj a poslední úhrnečný výtah z účtů zádušních zašle ji buď sám nebo skrze farní úřad ke konsistoři, kteráž vysloví taktéž svůj souhlas, a poněvadž se tu jedná o stálý příspěvek ze zádušního jmění, podá žádost tu k místodržitelství. Kde jest dostatečné zádušní jmění, není pochybnosti, že žádost bude vyřízena příznivě.

2.) Není-li dostatečného jmění zádušního, zbývá ještě patron a farní osada.

a) Avšak patron dle dekretu dvorské kanceláře ze 14. listopadu r. 1822. (Dannerbauer: Praktisches Geschäftsbuch für den Curatclerus Oesterreichs str. 716.) nemůže donucen býti v případě nedostatku zádušního jmění k nějakému příspěvku na služebníka chrámového, tedy ani na ředitele kůru.

To vysvětluje i z vynesení minist. ze dne 6. února r. 1874. čís. 15.726., jež uvedeno jest ve vynesení c. k. místodržitelství ze dne 6. března r. 1874. č. 9243. (Ord. l. hrad. č. 24. str. 159. č. 2068. kons. výnosu z 9. dubna r. 1874.) Tam dí se: „Zákon vůbec nezavazuje patrony kostelní, aby k placení organistů při chrámech svého patronátu ustanovených přispívali.“

Zásada ta hájena jest i v rozsudku správního soudu z 29. ledna r. 1880. čís. 291. (viz Erkenntnisse des V. G. H. svazek XIV. č. 5117. str. 82—84.), kde se dovozuje, že patron nijak není povinen krýti výlohy na chorovou službu, poněvadž předpisy o příplatcích patronových na pořízení a udržování kostelních staveb nemohou se per analogiam obracet také na placení za službu chorovou. Ani to, že patron si činí nároky na právo ustanovování ředitele kůru, nemůže (prý) býti důvodem k povinnosti uhrazování potřebného nekrytého nákladu (na ředitele kůru), poněvadž obě tyto otázky nejsou v takové souvislosti, aby z práva na ustanovování vyplývala eo ipso nutně povinnost k uhrazování vypadajícího nákladu (entfallenden Aufwandes).

A to, co platí o patronu vůbec, platí zejména o veřejném patronátu (náboženské matici), jak vysvítá z uvedeného ministerského výnosu ze dne 6 února r. 1874., kdež odkazuje se k min. vynesení ze dne 30. ledna r. 1872. č. 809. (Min. Verord. Bl. Nr. 11. ex 1872.), které na tak dlouho má zůstatí pravidlem, pokud zákonné upravení této věci, jež se týče placení kostelního služebnictva, skutkem se nestane. Min. vynesení ze 30. ledna r. 1872. stanoví: „Veřejné fondy, když zvláštním ustanovením povinny nejsou, nesmějí býti vyjma velmi řídké zvláštního ohledu hodné případy obtěžovány ani celým, ani částečným nákladem na placení kostelníků a organistů na místě školních učitelů, kteří službu kostelnickou konati nesmějí a za službu varhanickou vyšší mzdy požadují; vždyť již dne 10. května roku 1864. čís. 2111. vyslovilo tehdejší státní ministerstvo v příčině sestavení normálního rozpočtu o příjmech a potřebách nedostatečně nadaných chrámů Páně na veřejném patronátě, že platy chrámového služebnictva do těchto rozpočtů s částkami nad dosavadní míru sahajícími přijaty býti nesmějí.“

b) Zbývá tedy farní osada, na niž jest se obrátiti, není-li dostatečných prostředků na uhrazení nákladu na církv. potřeby. Vyplývá to již z uvedeného min. výnosu ze dne 30. ledna roku 1872., kdež ke konci se dí: „Co se týče příspěvků farních osad ku placení, o němž tu řeč jest, zakládá se na samé povaze jejich poměrů, že osadníci povinni jsou takové výlohy krýti, jichž kostel jejich nevyhnutelně potřebuje a kteréž jinak sehnati se nedají“. Zvláště pak pro povinnost tuto mluví § 36. zákona říš. ze dne 7. května r. 1864. č. 50. ř. z, jenž zní: „Nemá-li některá farní osada na uhrazení potřeb vlastního jmění, nebo není-li tu jiných prostředků církevních, kterých by se k tomu mohlo užiti, tedy rozepsán buď na zapravení jich příplatek na farní osadníky.“

Třeba pouze zjistiti, zdali náklad jest v skutku potřebou církevní a zda náleží k obřadním požadavkům (Erfordernisse) katol. bohoslužby. K tomu poukazuje následující rozsudek správního soudu z 3. dubna r. 1883. (Burckhard, 3. vyd., II. díl, str. 124.): „Úřady správní (Verwaltungsbehörden) mohou též rozhodnutí učiniti o potřebě chorové hudby, jakožto o praemissi povinnosti platiti za ni (als eine Praemisse der Leistungspflicht für selbe), avšak, poněvadž se tu jedná o otázku církv. rituálu, jen tehdy mohou učiniti toto rozhodnutí, když byl o věci té slyšen diecesní biskup.“

Uvedeným § 36. mělo býti potřebám církv. odpomoženo, avšak shledáno, že zněním § 35., dle něhož farní osadu činí všichni katolíci téhož obřadu bydlící v jednom okrsku farním

uvaleno veškeré břímě na katolíky ve farním okrsku bydlící, kdežto mnohé fyzické i právní osoby a to často nejbohatší zůstaly osvobozeny, jako na př. většina velkostatkářů, právnické osoby, společnosti a společenstva, takže v mnohých farnostech poplatky na církv. potřeby uhrazovati měly nečetné osoby málo zámožné, které nikterak k tomu nepostačovaly. Aby se této nerosvornosti odpomohlo, vydán 31. prosince r. 1894. říšský zákon, uveřejněný v říš. zákoníku pod č. 7 ex 1895 dne 12. ledna r. 1895. (a v Ord. listu hrad. dílu V. č. 53. str. 350—352), kterýmž doplňky vydány ku § 36. zákona ze 7. května r. 1874. ř. z. čís. 50 o uhrazování potřeb katol. obcí farních, takže nyní břemena farních osad souměrněji jsou rozdělena.

A § 1. tohoto zákona zní: „K odvádění dávek, jež jest předepsati dle § 36. zák. ze dne 7. května r. 1874. ř. z. čís. 50 pro potřeby farních (duchovních) obcí, budte také přidrženi: a) ve farním (duchovní správy) okrese nebydlící katolíci téhož ritu, b) právnické osoby, společnosti a společenstva, která stanovami výlučně nebo převážně nesledují účelu některého jiného ritu, obojí pak poplatníci tito pod výjimkou, že jest jim předepsána pozemková nebo domovní daň z usedlosti ležících ve farním (duchovní správy) okrese, nebo že mají ve farním (duchovní správy) okrese provoznu (Betriebsstätte) nebo závodní správu (Geschäftsleitung) některého podniku nebo zaměstnání, začez jim daň z výdělku nebo z příjmů jest předepsána v některé berní obci (Steuer-gemeinde), jejíž území zcela nebo z části jest v okrese farním.

Tímto paragrafem způsobeno, že i kostelní patron, má-li vlastnosti v § 36. označené, musí nyní na potřeby chorové přispívati, byť i jako patron k příspěvkům povinen nebyl.

3.) Kde však osadníci jsou chudí a jinými platy přemóženi, tam zbude jediná pomoc v tom, aby duchovní správce nikdy neopomenul přibrati ředitele kůru ke všem obvyklým funkcím a nikdy toho nedopustil, aby funkce konaly se bez něho. Kdyby to nevydalo mnoho, pomůže se řediteli kůru přece. Tento prostředek poslední bude asi při chudobě záduší na mnoze jediné možný i tam, kde osada právě chudou není, poněvadž úřední vymáhání většího platu pro ředitele kůru na farní osadě spojeno jest s obtížemi a pro něj s velikými nepříjemnostmi. Má-li však kněz ředitele kůru všude s sebou bráti, nechť ředitel kůru při vybírání štoly lid nepřetahuje. V tomto ohledu ostatně podřizuje služebnicky chrámové dozoru faráře dvorní dekret ze 27. ledna 1787. (Helfert, I. c. str. 215.).

§ 86. O důvodech, pro které má přibrán býti učitel jakožto ředitel kůru zvláště ke všem pohřbům a vůbec k funkcím.

Aby ředitel kůru zejména ke všem pohřbům přibrán byl, 1.) k tomu poukazuje rituál, jenž při pohřbu vždy předpokládá zpěváka. „Exequiarum ordo“ dří: „Cantores inchoant psalmum Miserere, clero alternatim prosequente“, a jinde: „Deinde ecclesiam ingressi cantant responsorium cantore incipiente“. A kdyby pro chudobu pozůstalých aneb za jinou příčinou byl pohřeb jakkoli jednoduchý anebo byl by jen pohřeb dětský, přece vždy předpokládá obřad pohřební někoho, kdo by s knězem střídavě žalmy říkal a k veršíkům odpovídal. Že farář povinen jest požadavky rituálu i při pohřbu plniti, vysvítá z generální rubriky: „Sacras caeremonias ac ritus, quibus . . . ecclesia catholica in . . . exsequiis uti solet, parochi summo studio servare debent atque usu retinere“. 2.) To patrno i z rak. patentu štolového. O zpěvácích mluví štolový patent rakouský nejinak, než jako o nezbytném pomocníku při pohřbech, uznávaje takto i v oboru práva civilního, co nařízeno jest církevně. 3.) Mimo to ředitel kůru má právo na účastenství ve službě liturgické i proto, že poplatky při pohřbech dělají část jeho z pravidla skrovných příjmů.

§ 87. O obecné jednotě cyrillské.

Účelem „Obecné jednoty cyrillské“ jest dle § 2. stanov: zvelebení a povznášení kat. hudby církevní ve smyslu a v duchu církve na základě rozkazů a stanovení círk. . Jednota pěstuje: a) chorál sv. Řehoře; b) zpěv vícehlasý původu staršího i novějšího; c) píseň kostelní v řeči mateřské; d) círk. hru na varhany přihlížejíc ke zřizování nových a ku opravě starých varhan; e) hudbu nástrojnou, kde jí stává a pokud neodporuje duchu církevnímu. Prostředky k dosažení účelu naznačuje § 3. stanov: a) Šíření zásad církevně hudebních a liturgických orgánem jednoty (Cyrillem), jakož i jinými spisy odbornými; b) vydávání a doporučování spisů církevně hudebních a hudebnin církevně skládaných, posuzování skladeb necírkevních a občasné vydávání katalogu spolkového; c) konání valných hromad s poučnými přednáškami a s provozováním skladeb hudebně církevních v Praze a mimo Prahu; d) snaha, aby v seminářích kněžských bylo vyučování církevnímu zpěvu spojenému s praktickými výkony; e) zřizování a podporování škol a ústavů, jejichž účelem jest pečovati o zpěv kostelní; f) zakládání cyrillských jed-

not diecesních a farních jako jednot odvětvených; g) založení knihovny odborné. — O snahách jednoty pečuje orgán jednoty časopis „Cyrill“, vydávaný předsedou jednoty Monsg. Ferd. J. Lehnerem. Předplatné, které činí poštovní poukázkou na celý rok 4 K 40 h, přijímá redaktor na Král. Vinohradech (na faře), kam se i reklamace zasílají.



Ukazovatel věcí a osob.

(Číslice značí stránku).

A.

Absoluce v matutinu 222.
Advent 152.
Akcentus 82, 117.
Albrechtsberger 99.
Alleghi Ř. 94.
Alleluia čtvero s 2 verši 132.
Alleluia na Bílou sobotu 162.
Alleluia, ant. z kompletáře 218.
Alma 216.
Ambros Aug. V. 81.
Ambrož sv. 83, 84.
Anerio Felice 94, 96.
Anerio Francesco 94.
Animuccia G. 94.
Antifonarium 85, 108.
Asperges 188.
Audi filia 130, 131.
Augustin sv. 87.
Authentické toniny 44.
Ave 216.

B.

Bach S. 99.
Beda Venerabilis 86.
Beethoven 99.
Benedicamus Domino: intonace
pro mši sv. 149—151, intonace
pro hodinky 214—216.
Benedicite, antifona 186.
Benedikce v matutinu 223.
Benediktini beuronští 114.
Benediktus 144.
Bílá sobota 160.

C.

Caeremoniale Episcoporum 109.
Cainer J. 113.

Cantorinus Romanus 109.
Cantus ecclesiasticus Passio-
nis 109.
Cecilie 111.
Co činiti, když učiteli jako ře-
diteli kůru překáží školní vy-
učování v účasti na církevních
úkonech 231.
Compendium Antifonarii 108.
Confiteor 146.
Converte nos 218.
Cousse-maker 102.
Credo in unum Deum 136.
Cvičení v intervalech 35—39.
Cyrill 111, 236.

Č.

Čtení latinských slov 34.

D.

Deus in adiutorium 211.
Dějiny chorálu 79—116.
Diastema viz intervall.
Diabelli 99.
Dies irae 42, 50, 134.
Directorium 107.
Discantus 90.
Divinum auxilium 165, 178, 217.
Doba vánoční 152, d. velikono-
ční 153, d. svatodušní 167.
Dohry 76.
Dominanta 48.
Domine labia mea 221.
Dominus vobiscum 123.
Druhy zpěvu chrámového I.
Dunstabl J. 94.

Důvody, pro které má přihrán
býti učitel jakožto ředitel kůru
zvláště ku všem pohřbům a
vůbec k funkcím 235.
Dvojhlásky (výslovnost) 33.
Dýchání při zpěvu 31.

E.

Ecce lignum crucis 158.
Ecce sacerdos magnus 206.
Ego sum 176.
Ehrmann Fr. 115.
Enchiridion Gradualis Romani
109.
Epistola 128.
Epitome ex Graduali R. 109.
Epitome ex Vespérali R. 108.
Ett Kaspar 103.
Evangelium 138.
Exsequiale Romanum 109.
Exsultabunt Domino 170.
Exsultet 160.
Exsurge Domine 165.

F.

Fidelium animae 216.
Filip Nerejský 97.
Finála 47, 52.
Flectamus genua 152.
Foerster Ant. 115.
Foerster Jos. 112, 123.

G.

Glarean 45.
Gerbert 99.
Gevaert 97, 105.
Giovannelli 94.
Gloria (intonace) 121, 122, 123.
Gloria laus et honor 154.
Goudimel 94.
Graduale ad normam s. Grego-
rii 105.

Graduale parvum 109.
Graduale Romanum 74, 75, 95,
96, 117.
Graduale, recitativ 131.
Graduale s 3 alleluia a veršem
129.
Graduale s traktem 132.
Gueranger P. 102.

H.

Haberl Fr. Dr. 74, 75, 93, 94, 105.
Hanisch J. 74, 75, 76.
Handl (Gallus) Jakub 94.
Harant K. z Polžic 94.
Harmonisace chorálu 63—67.
Haydn J. 99.
Haydn M. 99.
Hermanus Contractus 18.
Hermesdorff 89, 105.
Hlasivka 29.
Hic accipiet 183.
Holain L. 115.
Holan Rovenský 99.
Homofonie 5.
Hospodine pomiluj 134.
Hossana Filio David 113.
Hrtan 29.
Hruška Fr. 114.
Hucbald 17, 89.
Humiliate capita vestra Deo 153.
Hymny 83, 84.

Ch.

Cherubini 99.
Chorál římský 1.
Chlum Fr. 113.
Chromatické značky ♭ a ♯ 27.

I.

Initium 52.
In paradisum 174.
Intervally 8.

Introit 120.
Isidor Sevillský 86.
Ite missa est (intonace) 147—149.

J.

Jednota cyrillská 111, 235.
Jirásek Fr. 60, 66, 115.
Jména a rozlišující známky církv.
tonin 45.
Joannes Diaconus 85.
Josquin de Pres 90.
Juvenes 185.

K.

Kanonické hodinky 210.
Kapitulum 212.
Karel Boromejský 93.
Kienle Ambrož 113.
Klíče chorální 25.
Kollekta 123.
Kompletář (organismus) 217.
Koncentus 82, 117.
Konrád K. 114.
Kredo 136.
Kropení lidu svěcenou vodou 187.
Křížkovský 115.
Kyrie 121.

L.

Lamentace 224.
Lambillotte 102.
Lapidaverunt Stephanum 56.
Lauda Sion 134.
Laudy (organismus) 225.
Lehner F. 110.
Lekce v matutinu 224.
Liber Gradualis Pothierův 106.
Libera 173.
Limma 9.
Linková soustava 23.
Litane ke všem Svatým 193.
„ na Bílou sobotu 161, 193.
„ loretánská 199.

Litanie k nej. Jménu Ježíš 199.
Litane k nej. Srdci Páně 200.
Liturgická řeč latinská 118.
Liturgie slovanská 87.

M.

Manuale Rituum 76.
Matutinum (organismus) 221.
Mediatio 52.
Mensurální zpěv 5.
Mettenleiter 103.
Mezihry 76.
Miserere ant. 218.
Miserere žalm 50. 170.
Missale R. 109.
Mluvidla článkovací 30.
Mnohostrannost enharmonická a
harmonická 68.
Modulace v chorálu 68.
Modus viz tonus.
Molitor J. 114.
Mozart 99.
Mrštík J. 115.

N.

Nanino G. 94.
Nařízení státní o pěstění církev.
zpěvu 230.
Nešvera J. 115.
Neumy jednoduché 19, 20;
složitě 21, 22.
Nota ionga, brevis, semibrevis
22, 23.
Notace tečková 19.
Notopis diastematický 24; neu-
mový 14—16, 18—23; pís-
menkový 16—18.

O.

Obrazy neum 19—22.
Obrazy klíčů 26.
Ockenkeim 90.

Ođai pneumatikai 82, 83.
Offertorium 137.
Officium defunctorum 109.
Officium Nativitatis 108.
Officium hebdomadae sanctae 109.
Oprávněnost druhů zpěvů v liturgii církve katolické 5.
Orace tonus ferialis 127.
Orace tonus ferialis simplex 126.
Orace tonus ferialis solemnis 124.
Ordinarium Missae 75, 109, 118.
Organum comitans 74—76, Hucbaldovo 89.
Orlando Lasso 90.

Pachta 113.
Palestrina 93, 94.
Pange lingua 190.
Pašije 155.
Pater noster: tonus ferialis 145;
tonus solemnis 144.
Paukner Aem 113.
Pavel jáhen 86.
Pax Domini 146.
Petrus 16, 87.
Píseň lidová 100.
Plagalní tonina viz tonina.
Plíce 28.
Počet žalmových modů a jejich
součástky 52.
Podoba chorálních not 23.
Podkládání textu žalmovým vzor-
cům 57.
Pohřeb dospělých 168, dítek 179.
Pojem toniny viz tonina.
Pojmenování a soustava zvěn 10.
Pojmy druhů zpěvu chrámov. 1.
Poloha intervallů 47, 50.
Polyfonie 5, 80, 93, 100.
Poměr duchovního správce k u-
čiteli, jenž jest ředitelem kůru
225.

Pontificale Romanum 109.
Pothier 106, 112.
Požehnání pontifikální 208, s nej-
světější Svátostí Olt. 190.
Praktická cvičení v interallech
35—39.
Právo ustanoviti a sesazovati
ředitele kůru neb varhaníka
225.
Precentor 119.
Preface 137.
„ de Nativitate t. sol. 139.
„ de Epiphania 141.
„ in Quadragesima 141.
„ de Nativitate t. fer. 142.

Průdušnice 28.
Průvod chorálových melodií 73—76; preface 138; recitativu liturgických textů 72—73; pravidla povšechná 71.
Průvody varhan k oficiálním knihám chorálním 74, 75, 76
Předehry 76.
Přednes chorálu jednoduchého 39; ozdobeného bohatými jubilacemi 41; recitativu liturgických textů 39; pravidla povšechná 42.
Přechody 69—71.
Přeloha chorálních melodií 59—63.

Quido Aretinský 12, 24, 89, 90.
Qui Lazarum 208.

Rekviem 151.
Remigius 45.
Reperkuse 47, 49.
Requiescant in pace 151, 209.
Responsoria Missae (průvod) 75.
Responsorium breve 219.
Rituale Romanum 109.
Romanus 16, 87.
Rozsah melodie 47, 49.

Ř.

Řehoř sv. 1, 85.

S.

Sacerdos et Pontifex 206.
Sacramentarium 85.
Salva nos 220.
Salve Regina 177, 217.
Samohlásky 33, 34.
Sanktus 143.
Sauter Benedikt 112.
Sekvence 133.
Si iniquitates 168, 169.
Simeon 87.
Simonides 94.
Sit nomen Domini 179, 180.
Schachleiter A. 113.
Schiedermeier J. 100.
Schlecht R. 103, 105.
Schola romana 86.
Schubiger A. 103.
Skuherský 77, 112.
Smolík O. 113.
Solmisace 13.
Souhlásky 34.
Soustava linková 23.
Srnek Jakub 94.
Stabat Mater 134.
Starý J. Aug. 112.
Stecker K. 113.
Stehle J. 78.
Subvenite Sancti 172.
Surzyński J. 116.

Sychra C. 114
Systema teleion 11.

Š.

Škola benátská 94.
" nizozemská 90.
" římská 86.

T.

Te Deum laudamus 164, 203.
Te lucis ante terminum 219.
Ton a jeho vlastnosti 6.
Tonina authentická a plagální 44, 45, 46, 47, 50.
Toniny pojem a vývoj 42; jména a rozlišující známky 45.
Tonus (u žalmů) ferialis 52, 54; mixtus 55; solemnis 52, 53.
Transposice 59—63.
Tridentský koncil 91, 92, 93.
Tvoření hlasu 31.

U.

Ústní dutina 30.
Ústroje dýchací 28.
Ut queant laxis 13.
Uvedení ředitele kůru v jeho úřad 229—230.

V.

Vánoční doba 152.
Varhany hydraulické 83.
Varnefrid P. 13.
Vazy hlasové 29.
Velikonoční doba 153.
Veliký pátek 157.
Veni, creator Spiritus 204.
Veni sancte Spiritus 205.
Veni sancte Spiritus et emitte coelitus 134, 205.
Veršikův způsob zpěvu ve vesperách 213.

Vesperale parvum 108;
 " Romanum 108.
 Vespere autem sabbati 163.
 Vesperry (organismus) 210.
 Vesperry na Bílou sobotu 162.
 Victimae paschali 42, 134.
 Vidi aquam 188.
 Vilém Hnšavský 85.
 Vilhelm Dufay 90.
 Vitalian sv. 83.
 Vitásek 99.
 Vitellozo 93.
 Vittoria L. 94.
 Vstať jest této chvíle 164.
 Výslovnost 32—35.
 Výstava nejsv. Sv. Oltářní 190.
 Vzorce tonů ferialních 54.
 Vzorce tonů slavných 53.

W.

Wilaert 90.

Wunsch J. 115.
 Witt Fr. 103.

Z.

Závěry 64—66.
 Zelenka D. 99.
 Zelený čtvrtek 156.
 Zelinka J. 77, 113.
 Zlepšení příjmů ředitelů kůru 231.
 Zpěv ambrosianský 83; antifonický 82; gregoriánský 75; in directum 82; instrumentální 5, 99; responsorický 82.
 Zpěvy při mši sv. zpívané 116, 151.
 Zpěvy při rekviem 151, 152.
 Zvěna viz ton.

Ž.

Žalmy 52, 53, 54, 210.



Postupný obsah.

Úvod.

	Strana
§ 1. O druzích zpěvu chrámového	3
§ 2. O pojmech druhů zpěvu chrámového	3
§ 3. O oprávněnosti druhů zpěvu v liturgii církve katolické	5
§ 4. O předmětu knihy a rozdělení látky	6

I. Část theoretická.

A. Škola zpěvu chorálního. 6

§ 5. O tonu čili zvěně a její vlastnostech	6
§ 6. O intervalech (diastema)	8
§ 7. O pojmenování a soustavách zvěn	10
§ 8. O notopisu	14
§ 9. O soustavě linkové	23
§ 10. O klíčích	25
§ 11. O chromatických značkách „b“ a „#“	27

B. O ústrojích hlasových. 28

§ 12. O ústrojích dýchacích	28
§ 13. O ústroji hlasovém v užším slova smyslu, o hrtanu (chřtán)	29
§ 14. O mluvidlech článkovacích	30

C. O dechu, tvoření hlasu a výslovnosti. 31

§ 15. O pravidlech při dýchání	31
§ 16. O pravidlech při tvoření hlasu	31
§ 17. O výslovnosti: I. Pravidla povšechná	32
II. Pravidla zvláštní	33
§ 18. O čtení a přízvuku latinských slov	34

D. O praktických cvičeních v intervalech. 35

§ 19. Cvičení ve velkých a malých sekundách	35
§ 20. Cvičení ve velkých a malých terciích	36
§ 21. Cvičení ve kvartách	38
§ 22. Cvičení ve kvintách	38

E. O přednesu chorálu. 39

§ 23. O přednesu recitativu liturgických zpěvů	39
§ 24. O přednesu chorálu syllabického čili jednoduchého	39

	Strana
§ 25. O přednesu chorálu ozdobeného bohatými jubilacemi	41
§ 26. O povšechných pravidlech při přednesu chorálu	42
<i>F. O toninách čili modech církevních.</i>	
	42
§ 27. O pojmu a vývoji církevních tonin	42
§ 28. O jménech a rozličných známkách církevních tonin	45
<i>G. O psalmodii.</i>	
	52
§ 29. O pojmu psalmodie, o počtu žalmových modů a jejich součástkách	52
§ 30. O podkládání textu žalmovým vzorcům	57
<i>H. O transposici, harmonisaci a modulaci chorálu.</i>	
	59
§ 31. O přeloze (transposici) chorálních melodií	59
§ 32. O harmonisaci chorálu	63
§ 33. O modulaci v chorálu	68
<i>I. O průvodu chorálu na varhany.</i>	
	71
§ 34. O pravidlech povšechných	71
§ 35. O průvodu recitativu liturgických textů	72
§ 36. O průvodu chorálových melodií	73
§ 37. O předehrách, mezihrách a dobrách k chorálu	76
§ 38. O zákazu a dovození hry na varhany	78
<i>K. O základních rysech v dějinách chorálu.</i>	
	79
§ 39. Doba I. (od Krista Pána až do Řehoře Velikého)	80
§ 40. Doba II. (600—1600)	85
a) Období 1. (600—1000)	85
b) Období 2. (1100—1300)	88
c) Období 3. (1300—1600)	89
§ 41. Doba III. (Úpadek cír. zpěvu od stol. XVI. až do 1830)	98
§ 42. Doba IV. (od r. 1830. až do doby nejnovější)	101
a) Počátky reformy (1830—1870)	101
b) Rozkvět chorálu (od r. 1870. až do doby nejnovější)	104

II. Část praktická.

<i>A. O zpěvích při mši sv. zpívané.</i>		116
§ 43. O pravidlech povšechných		116
§ 44. O introitu		120
§ 45. O „Kyrie“		121
§ 46. O „Gloria“		121
§ 47. O kollektě		123
a) Tonus solemnis		124
b) Tonus simplex ferialis		126
c) Tonus ferialis		127
§ 48. O epištole = epistola		128

	Strana
§ 49. O graduale s třemi alleluia a veršem	129
§ 50. O graduale s traktem	132
§ 51. O čtveru alleluia s dvěma verši	132
§ 52. O sekvencích	133
§ 53. O evangeliu	135
§ 54. O kředu	136
§ 55. O offertoriu	137
§ 56. O prefaci	137
Pref. De Nativitate (tonus solemnis)	139
„ De Epiphania (tonus solemnis)	141
„ In Quadragesima (tonus solemnis)	141
„ De Nativitate Domini (tonus ferialis)	142
§ 57. O zpěvu „Sanktus“ a o hře na varbany při sv. pozdvihování .	143
§ 58. O zpěvu „Benediktus“	144
§ 59. O „Pater noster“ a „Pax Domini“	144
Pater noster (tonus solemnis)	144
Pater noster (tonus ferialis)	145
§ 60. O „Agnus Dei“, komuniu a postkomuniu	146
§ 61. O „Ite missa est“	147
§ 62. O „Benedicamus Domino“ a „Requiescant in pace“	149
§ 63. O zpěvích při rekviem	151

B. O zvláštních pravidlech při mši sv., svěceních a průvodech v roku církevním.

	152
§ 64. O době vánoční	152
§ 65. O době velikonoční	153
Neděle květná	153
Zelený čtvrtek	156
Velký pátek	157
Bílá sobota	160
§ 66. O době svatodušní	167

C. O zpěvích při různých úkonech liturgických z římského a pražského rituálu.

	168
§ 67. O zpěvích při pohřbu dospělého	168
§ 68. O absoluci u katafalku po mši sv. zádušní	179
§ 69. O zpěvích při pohřbu dítek	179
§ 70. O kropení lidu svěcenou vodou v neděli před zpívanou mší sv. .	187
§ 71. O výstavě nejsv. Svátosti Oltářní a o sv. požehnání	190
§ 72. O zpěvu litanií	192
1.) Litanie ke Všem Svatým	193
2.) „ loretánská	199
3.) „ k Pánu Ježíši	199
4.) „ k nejsv. Srdci Páně	200
§ 73. O chvalo zpěvu „Te Deum laudamus“	203
§ 74. O vyzývání Ducha sv. = Invocatio Spiritus sancti	204
§ 75. O zpěvích při slavném přijetí biskupa a při kanonické generální visitaci	206

D. O zpěvích při kanonických hodinkách.

	210
§ 76. O povšechných pravidlech	210

