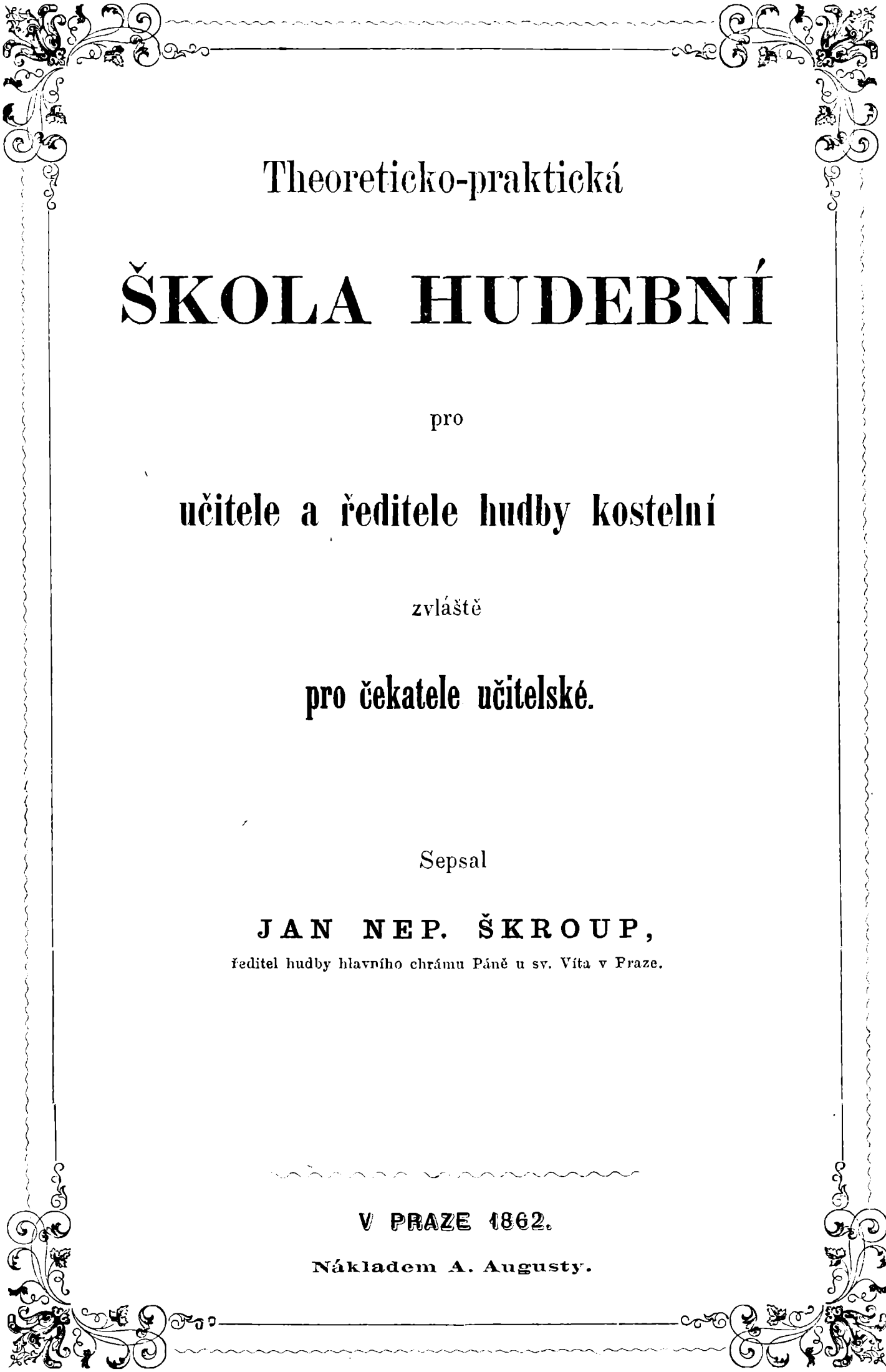




Theoreticko-praktická

ŠKOLA HUDEBNÍ

pro
učitele a ředitele hudby kostelní

zvláště
pro čekatele učitelské.

Sepsal

JAN NEP. ŠKROUP,
ředitel hudby hlavního chrámu Páně u sv. Víta v Praze.

V PRAZE 1862.

Nákladem A. Augusty.

Theoreticko-praktická

ŠKOLA HUDEBNÍ

pro
učitele a ředitele hudby kostelní

zvláště
pro čekatele učitelské.

Sepsal

JAN NEP. ŠKROUP,

ředitel hudby hlavního chrámu Pánu u sv. Víta v Praze.



V PRAZE 1862.

Nákladem A. Augusty.

O b s a h.

I. Díl: Nauka o hudbě vůbec.

1. Oddělení.

1. Soustava tónů	1
2. Soustava not	2
3. O trvání not	5
4. Rozměr taktů	7
5. Pausy	11
6. Další učení o soustavě tónů	12
7. Měření intervalů	19
8. Pohlaví tónin	22
9. O nejdůležitějších tónech v každé tónině	23
10. Tempo	—
11. O jiných znameních a výrazech, jichž potřebí jest k správnému přednášení každé skladby	26
12. Melodické okrasy	28
13. O skracování	31

2. Oddělení.

Orgány hudebné.

A. Hlas lidský	33
B. Nástroje hudebné	34
I. Struněné instrumenty — (Harfa. — Kytara. — Mandolina. — Lautna. — Fortepiano)	35
II. Smyčcové instrumenty. — (Housle. — Bráč. — Basetl. — Basa. — Viola lásky.)	37
III. Instrumenty dřevěné čili píšťalné. — (Flauta. — Hoboj. — Anglický roh. — Klarinet. — Basetový roh. — Fagot. — Kontrafagot)	39
IV. Plechové neb trubné instrumenty — (Roh. — Trouba. — Pozaun. — Ofikleida)	40
V. Instrumenty bicí. — (Kotly. — Zvonek. — Buben. — Tamburin. — Talíře. — Triangul)	42

II. Díl: Učení o harmonii.

1. Oddělení.

1. O akkordu aneb harmonii	44
2. O akkordech	—
a. Trojzvuk	45
b. Akkord septimový	46
c. Nonový septimakkord	48
3. Užívání akkordů. — (Zdvojení. — Vypuštění. — Rozličné polohy akkordů. — Harmonie těsná, rozdělená, rozptýlená a široká. — Převraty akkordů)	49
4. Rozdělení akkordů. — (Akkordy kmenové. — Akkordy odvozené)	53
5. Zvláštní vlastnosti akkordů	—
Konsonance (dokonalé, nedokonalé)	54
Dissonance (podstatné, náhodné) — Smíření.	55

2. Oddělení.

I. Postup hlasů	56
II. Spojování konsonujících akkordů:	
a. Trojzvuk	62

b. Akkord sextový	65
c. Akkord kvartsextový	67
III. Spojování a užívání dissonujících akkordů.	
1. Zmenšený trojzvuk	68
2. Zvětšený trojzvuk	70
3. Dominantový čili hlavní septimakkord	71
4. Malý septimový akkord	73
5. Malý septimový akkord měkké škály	74
6. Velký septimový akkord	—
7. Velký septimakkord s malou tercí	77
8. Velký septimakkord se zvětšenou kvintou	78
9. Zmenšený čili enharmonický septimakkord — (Mnohoznačnost)	—
10. Velký a malý nonový septimokkord	81

3. Oddělení.

Výsledky cest, jakýmiž hlasy postupují.

1. Chromatické akkordy	83
2. Průtahy	87
3. Harmonické postupování	94
4. Průchodné noty čili průchody	95
5. Předrážky	99
6. Retardace i anticipace	100
7. Lomené akkordy	102
8. Prodlená nota	103
9. Příčnosti	104

4. Oddělení.

Některé k harmonii potřebné vědomosti.

1. Dvouhlasová harmonie	106
2. Trojhlasová harmonie	107
3. Čtyrhlasová harmonie	108
4. Pětihlasová harmonie	—
5. Mnohohlasová harmonie	109
6. O skladbě	110
7. Vedení hlasů	111
8. Číslování	113
9. Kadence	117
10. Modulace	119

5. Oddělení.

Praktické užívání theorie.

1. Důstojnost a účel varhan	131
2. O jednotlivých částech varhanictví	132
A. Preludium	132
B. Předhrávka	135
C. Průvod chorálu:	—
Průvod daných melodií	—
Církevní tóny	140
Mezihrávky	153
D. Číslovaný bas	154

III. Díl: Učení o formách.

1. Oddělení.

Formy elementarné.

Melodie. — Rytmus. — Oddělení. — Věta. — Perioda	155
--	-----

2. Oddělení.

Formy umělecké.

I. Jednoduchý kontrapunkt	158
II. Nápodoba	180
III. Dvojitý kontrapunkt	190
IV. Figurace	194

3. Oddělení.

Smíšené formy.

A. Formy hudby vokální	194
1. Hudba církevní. — (Chorální zpěv řehořský. — Církevní zpěv lidu v jazyku národním. — Hudba figurální)	195
Chránová hudba u Řeků	199
" " u Izraelitů	—
" " u protestantů	—
2. Hudba dramatická	200
3. Hudba komorní	—
4. Zpěv národní	201
B. Formy hudby instrumentální. — (Hudba koncertní. — Hudba komorní. — Hudba vojenská. — Hudba taneční)	—

4. Oddělení.

Znalost partitury	203
-----------------------------	-----

IV. Díl: Navedení jak se má na varhany hráti.

1. Oddělení.

Popis varhan.

1. Měchy	206
2. Průduchy	—
3. Větrovnice	—
4. Hřidelnice	208
5. Abstrakty	209
6. Klaviatury	—
7. Stroj píšťalný	210
8. Nejobyčejnější varhanní hlasy	211
9. Disposicí varhan	214

Disposicí tří největších varhan v Praze:

1. U sv. Mikuláše	216
2. V klášterním chrámu na Strahově	218
3. V hlavním chrámu sv. Víta	220
Varhany v novém kostele v Karlíně u Prahy	221

2. Oddělení.

Všeobecná příprava k praktickému cvičení.

1. Jak se s manuálovou klaviaturou zachází	223
2. Jak se s pedálovou klaviaturou zachází	224
3. O registrování	225
4. Jak se s varhanami zvenčí zacházeti má	226

3. Oddělení.

Praktické cvičení.

O kladení prstů vůbec	228
Všeobecné připomenutí: 1. O preludiu	—
2. O církevní písni lidu	229
3. O generálbasu, jak se hráti má	—
Závěrek	230

V. Díl: Navedení k zpěvu.

Všeobecné připomenutí	1. Oddělení	232
Ústroje zpěvací. 1. Plíce. 2. Průdušnice. 3. Hrtan	2. Oddělení	233
Vlastnosti hlasu lidského	3. Oddělení	234
Registry hlasu lidského	4. Oddělení	236
O tvoření tónu	5. Oddělení	238
O dýchání	6. Oddělení	—
Správná výřecnost	7. Oddělení	239
Intonace	8. Oddělení	240
O cvičení ve zpěvu	9. Oddělení	241
O zpěvu národním	10. Oddělení	244
Zpěv sv. Řehoře čili římský zpěv chorální		—

Příloha.

Sbírka praktických příkladů.

K varhanické škole.

Cvičení 5 prstů	I
Tvrdá a měkká škála do všech tónů	II
Chromatické škály	III
Cvičení v oktávách	IV
Dvojhlasová cvičení	V
Trojhlasová cvičení	VI
Příklady trojzvuků a jich převratů	VII
Příklady septimových akkordů a jich převratů	VIII
Přehled obyčejných průtahů	IX
Harmonické progressí	X
Jich figurace	XI
Cvičení v číslovaném basu	XII
Modulace pomocí jednoho akkordu	XIII
Modulace pomocí průchodných not	XIV
Fuga; skladatel Bixi	XV
Fughetta; skladatel Bixi	XVI
Figurovaný choral; skladatel Schneider	XVII
Krátké preludium	XVIII
Totéž šíře rozvedené	XIX
Totéž figurované	XX
Preludia	XXI
Předhrávky	XXII
Písně chrámové	XXIII
Mezihrávky	XXIV
Cvičení na pedálu	XXV
Příklady jak se má partitura rozuměti	XXVI

K zpěvecké škole.

Cvičení na jeden a na dva hlasy s průvodem houslí, varhan aneb klavíru XXVII—XXXV



Předmluva spisovatelova.

Školní mládenec může se jen tak dlouho hudbě učit, dokavad vesnickou školu navštěvuje. V hlavní škole anebo v nižší reálce nemá k tomu ani příležitosti ani času, a protož vídáme učitelské čekatele, jimž známost hudby zcela schází, anebo jen dosti chatrná bývá.

Naše theoreticko-praktická škola hudební má býti čekatelům přípravou, aby se ve dvouletém běhu v hudbě vycvičiti, a pak dále vzdělávati mohli.

Není to škola vyššího varhanictví; neboť kdo v ústavech učitelských hudbě učí, nemá tolik času, aby k cílům tak dalekým hleděti mohl. Koncertující hra na varhany nehodí se bez toho do katolických chrámů, a čekatel, nejsa jen varhaníkem, nýbrž také dirigentem kůru, musí mimo to církevní ritus i zpěv chorální dobře znáti.

Škola zpěvu poskytuje mládenci příležitosti, aby se prvé sám vycvičil, a později opět jiné zpěvu učit mohl.

Dostatečný počet praktických příkladů, jimiž jsme výklad každého pravidla prospěšně usnadniti hleděli, dovoluje nám knihu tuto nazvati „theoreticko-praktická škola hudební.“

Český text sepsal k žádosti naší Dr. J. Čejka.

Dílo to nehodí se pouze čekatelům učitelským, nýbrž může v každém ústavu hudebním pohodlně za rukověť sloužiti.

Kýž by je obecenstvo tak laskavě přijalo, jakož se spisovatel upřímně snažil, aby práci vykonal, která by Bohu k oslavě a lidem ku prospěchu sloužiti mohla! —

V Praze, dne 30. září 1862.

Spisovatel.

Díl první.

Učení o hudbě vůbec.

Oddělení první.

Staří Řekové nazývali jménem *musika* umění Mus vůbec. Hlavně to bylo umění hudebné, básnické a řečnické. V pozdější době připadlo jmeno musiky toliko umění hudebnému, které prostředkem tónů citu lidského se dotýká, jehožto díla náležejí do oboru forem časových, a dle toho též více než jiná na času samém visí.

1. Soustava tónů.

Slovem *tón* míníme jisté znění neboli zvuk, jehožto výši a hlubokost s určitostí stanoviti a udati můžeme. Každý zvuk děje se otřesením vzduchu, kyvotáním zvučného tělesa. Čím pravidelnější bývá toto chvění, tím zřetelnější a jasnější zvuk se ozývá. Dle toho je snadná odpověď, proč některá struna violinová nečistě tóny vydává. Stává se to, když struna ta na některých místech délky své jest slabší, na jiných silnější.

Čím rychleji jednotlivé záchvěje po sobě následují, tím vyšší tón se ozývá; čím váhavěji se to děje, tím hlubší jest.

Každé znějící těleso musí býti elastické. Na této vlastnosti zakládá se možnost tónů. Natažená struna, napnutá kůže u kotlů a bubnů, hlavně ale vzduch, podávají nám příklady pružných těles. Zkušenost učí nás, že se musí těleso 32krát za jednu sekundu otrásti, má-li se ozvati na varhanách nejhlubší C, jeho oktáva žádá 64 záchvěje, velké C jich 128, jednou čárkované c ale 512. Učení o zvuku slove akustika.

Soustava tónů obsahuje všechny tóny, jichž se v hudbě užívá. Jest jich přes sto. Každému tónu nedostalo se zvláštního jmena. My jme-

nujeme teď jen sedm tónů takto: C, D, E, F, G, A, H, a říkáme jim ještě jinak sedmero tónových stupňů. U Francouzů a Italianů nazývají se: *ut, re, mi, fa, sol, la, si*, dle začátečních syllab nábožného hymnu k svatému Janu, patronu zpěváků, v němž se prosí, aby jich od chrapotu chrániti ráčil. Pojmenování to stanovil mnich Guido z Arezza v XI. století. Hymnus zní:

Ut queant laxis	Aby sluhové divy tvých
Resonare fibris	skutkův utěšeně slaviti
Mira gestorum	mohli, sejmi s úst po-
Famuli tuorum:	skvrnu viny, svatý
Solve polluti	Jene!
Labii reatum	
Sancte Joanne!	

Řadu sedmi tónových stupňů, po nichž se první opět ozve, jsa takořka osmý, jmenujeme *oktávu*. Že se z velikého množství tónů netoliko jedna, nýbrž více oktáv utvořiti dá, jest na jevě. Protož musíme hleděti, jak by se oktáva od oktávy rozeznati dala. Děje se to zvláštním pojmenováním.

Nejhlubším tónům na klavíru až do nejbližšího C říkáme:

Kontra-tóny,

po nich následuje

velká oktáva,

po velké *malá oktáva*, potom *jednou — dvakrát — třikrát — čtyřikrát — pětkrát čárkovaná oktáva*.

Co se písma dotýče, znamenáme velkou oktávu velkými, malou malými latinskými písmeny. U jednou čárkované oktávy klademe jednu čárku nad malé latinské písmeno, anebo pod ni; u dvakrát čárkované oktávy dvě čárky a t. d.

Celé pořadí jmen tónů, počínajíc od kontra-H zní takto:

Kontra-H — C, D, E, F, G, A, H — c, d, e, f, g, a h —

c, d, e, f, g, a, h, — c, d, e, f, a t. d.

Jmenujíce oktávu začínáme u C a končíme u H. Tato řada tónů, při nížto jako bychom po stupních nahoru neb dolů kráčeli, slove *stupnice* neb *škála*.

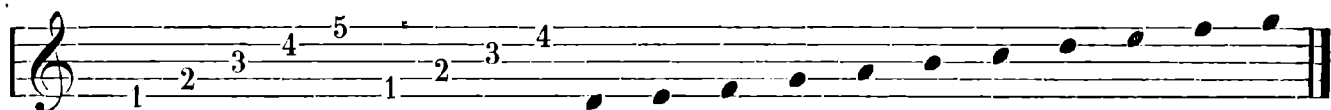
2. Soustava not.

Chceme-li tón oku představit, musíme k tomu písma užití. Tón písemně vyznačený slove *nota*, a písmo to nazýváme *písmo notové*. Podobu not znamenáme takto:

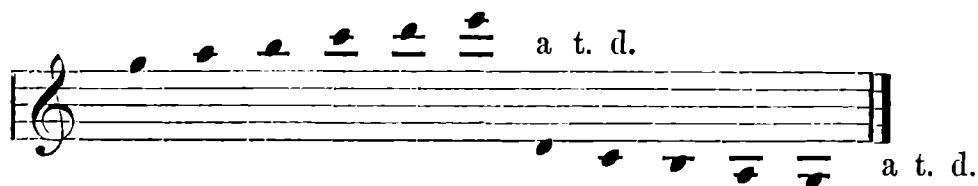
♩ ♪ ♫ ≡

V dobách dávno minulých znamenávaly se noty jen literami, tak jak jsme to sami před tím učinili, když se jednalo o poznamenání rozličných oktáv. Mimo to užívalo se pak zvláštních znamének: puntíků, klíčků, háčeků, čárek, *neumy* zvaných, jimiž se tóny na dvou vodorovně tažených liniích, a mezi nimi vypisovaly. Hořejší linie byla žlutá a platila za C, dolejší červená platila za F. Pozdější výmysl notového písma jsou *noty chorálové*. Tyto noty psaly se na čtyřech pod sebou tažených liniích. K původním dvěma liniím přidaly se dvě nové.

Za našich dob píšou se noty na pěti liniích, a na čtyřech mezi nimi se nacházejících mezerách. Patero těchto linií slove *soustava liniiová*, na kteréž, chceme-li noty psáti, najdeme jedenáct míst, a sice: jedno pod první, jedno nad pátou linií, pět na pěti liniích, a čtyři na čtyřech mezerách. Linie a mezery počítají se z dola nahoru:



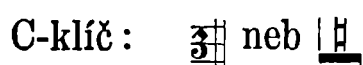
V tomto příkladu vidíme jedenáct poznamenaných not. Srovnáme-li počet ten s množstvím tónů, poznáme jeho nedostatečnost, a následovně též potřebu mnohých jiných not. Soustava pěti linií nedá se rozmnožiti, nemá-li se to státi na ujmu zřetelné jasnosti, z čehož by jen zmatek povstati mohl. Místo celé linie klademe tedy jen *přídavné čárky* tam, kde chceme znamenati notu vyšší, než ta jest, která stojí nad pátou linií. Na tuto přídavnou čárku napíšeme notu, o níž je řeč. Druhá nejbližší vyšší nota stojí nad přídavnou čárkou, třetí napíšeme na druhou přídavnou čárku, a čtvrtou nad ni a t. d. Tou měrou můžeme si notová místa nahoře i dole podlé libosti rozmnožiti.



Víme-li teď, jak se každá nota psáti a čísti má, nastane otázka, na které linii který tón státi má. Dejme tomu, že by se nota na první linii jmenovala C; tu bychom již věděli, že se nota mezi první a druhou linií musí jmenovati D, nota na druhé linii E, a nota pod první linií H a t. d. Jmenuje-li se nota na první linii G, musí se nota mezi první a druhou linií jmenovati A, nota na druhé linii H, a t. d.

Zde se jen o to jedná, čeho se držeti máme, abychom věděli, kterak kterou notu jmenovati sluší, podlé níž by se pojmenování ostatních říditi muselo.

K tomu slouží jistá znamení, jimž klíče říkáme. V hudbě užívá se tři klíčů:



1) G-klíč (violínový klíč) dává znáti, že stojí na druhé linii jednou čárkované g, podle něhož se pak jména všech ostatních not řídí.



2) C-klíč ukazuje, že na též linii, kam byl postaven, nalezáme jednou čárkované C. Klíče toho užíváme a) u diskantu čili soprano, b) u altu, c) u tenoru.

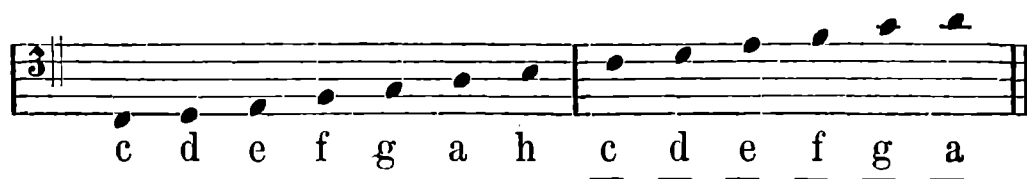
a) Klíč sopranový stojí na první linii.



b) Klíč altový stojí na třetí linii.



c) Klíč tenorový stojí na čtvrté linii.



3) F-klíč (basový klíč) stojí na čtvrté linii a označuje notu na též linii co malé f.



Kdo si chce noty snadnějším způsobem pamatovati, tomu poslouží, naučí-li se nejprv znáti noty na liniích, potom noty mezi liniemi, a pak teprv noty na přídatných čárkách, pod nimi a nad nimi, nahoře i dole. Především musí každý podobu noty do paměti sobě vštípit, aby ji hned poznal, jak se na ni podívá. Ukážu-li někomu notu, musí každý předně hned vyřknout, jak se ta nota při kterémkoli klíči jmenuje, a za druhé ke každému pojmenovanému tónu také hned podobu noty ustanovit.

3. O trvání not.

Každý tón dává se dlouho neb krátce slyšeti. Tato delší neb kratší doba trvání jeho pozná se dle jisté podoby not samých.

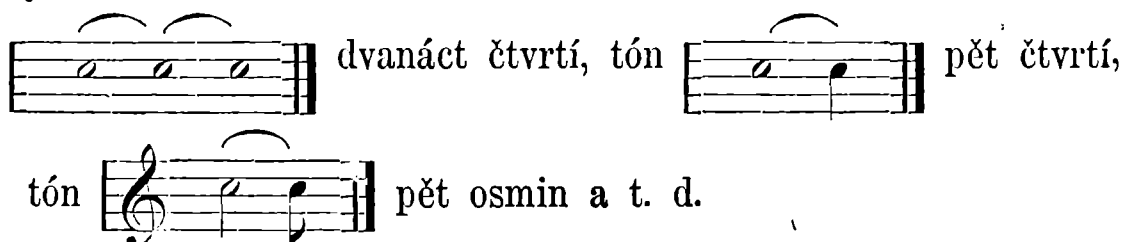
- | | |
|-------------------------------|----|
| 1) Nota dvoutaktová | == |
| 2) Celá nota | o |
| 3) Polounota | o |
| 4) Čtvrtnota | o |
| 5) Osmína | o |
| 6) Šestnáctina | o |
| 7) Dvaatřicítina | o |
| 8) Čtyřiašedesátina | o |

Nota dvoutaktová (dvounota) platí za dvě celé noty; vídáme ji hlavně v církevních skladbách. *Celá nota* (nota okrouhlá) drží v sobě dvě polounoty, čtyři čtvrtnoty, osm osmin, šestnáct šestnáctin, dvaatřicet dvaatřicetin a čtyřiašedesát čtyřiašedesátin. Z tohoto rozdělení not plyne samoděk pojmenování každého jich druhu.

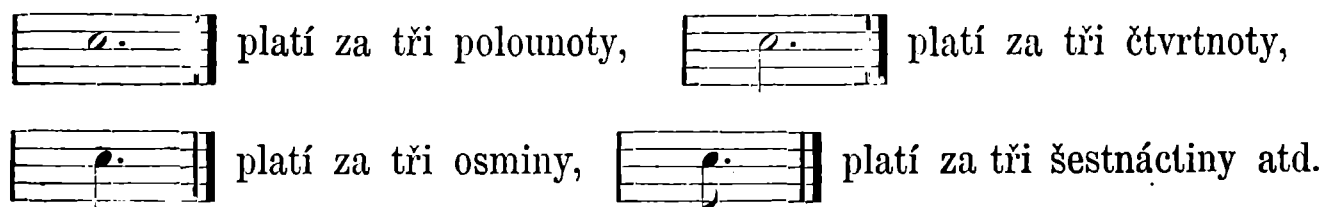
Dvě *polounoty* (bílé noty) dělají jednu celou notu, dvě *čtvrtnoty* (černé noty) jednu polounotu, dvě *osminy* jednu čtvrtnotu a t. d. Osmína, šestnáctina, dvaatřicítina, čtyřiašedesátina jmenuje se jinak též nota jednou-, dvakrát-, třikrát-, čtyřikrát vázaná.

Na každé notě pozorujeme buď jen hlavičku, anebo hlavičku s nohou. Stojí-li nota nohou dolů neb nahoru, tím se jmeno noty nejinačí; my si jen všimnouti musíme, kde hlavička noty stojí. Obyčejně píšou se noty tak, aby až ke třetí linii stály nohou nahoru, od třetí mezery vzhůru postupujíc ale nohou dolů. Je-li noha polounoty neb čtvrtnoty u prostřed jednou přetržena, to znamená, že máme z takové noty udělati tolik osmin, kolik jich dle své vlastnosti v sobě drží. Z noty dvakrát přetržené děláme tolik šestnáctin, kolik jich v sobě drží a t. d.

Chceme-li, aby tón déle trval, napíšeme dvě neb více not vedlé sebe a sepneme je pak obloučkem, jemuž říkáme *spojka*. Týž tón ozve se jen jednou a vydrží se potom ještě tak dlouho, co obě přidané noty platí. Tou měrou by trval tón



Trvání tónu dá se ještě jiným způsobem prodloužiti. Uděláme-li vedlé noty po pravé straně u hlavičky punkt, prodlouží se tím nota o polovici své přirozené vlastnosti. K. př.:



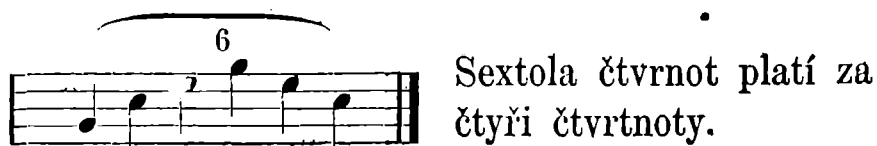
K jednomu punktu může ještě druhý přidán býti. Tomu říkáme *dvoj-punkt*. Druhý punkt platí za polovici prvního, k. p. nota $\text{♩}^{\cdot\cdot}$ platí za sedm osmin.

Někdy následují tóny po sobě způsobem zrychleným, tak že tři čtvrtnoty odbývají se touž dobou jako dvě čtvrtnoty. V tom případě postaví se nad noty cifra 3 a ta grupa tří not nazývá se *triola*.

Triola čtvrtnot  trvá tak dlouho, jako dvě čtvrtnoty.

Triola osmin  odbude se v témž času, jako dvě osminy.

Chceme-li šest čtvrtnot tak rychle vysloviti jako čtyři čtvrtnoty, napíšeme nad ně cifru 6, a říkáme tomu *sextola*.





• Sextola osmin vysloví se tak rychle jako čtyři osminy.

Grupy pěti neb sedmi not a t. d., jež za čtyři původné noty platí, slovou :

Kvintola	{		platí za čtyři osminy.
			platí za čtyři šestnáctiny.
Septimola	{		platí za čtyři osminy.
			platí za čtyři šestnáctiny.

Jakož jsme podobu not a jich jméno znáti se naučili, tak si musíme rovněž pamatovati, mnoho-li každá nota platí, abychom, spatřivše ji, hned věděli, jak se jmenuje, do které oktávy náleží a mnoho-li platí. Tato zběhlost jest hlavním základem správného přednášení každého hudebného kusu. Myslí-li někdo, že na tom mnoho nezáleží, jak dlouho ten neb onen tón se vydrží, jest opravdu na omylech. My naopak radíme, aby se hned s počátku jedenkaždý bedlivě a přísně učil, jak si má všech předepsaných znamení všimati a vážiti.

•

4. Rozměr taktů.

Znajíce teď podobu, jméno a platnost not, shledáme přece, že se dlouhá řada jich pohodlně přehlédnouti nedá. K. p.:



Abychom toho dosáhli, rozdělíme noty jednotejně dlouhé, k. p. samé čtvrtnoty, kolmými čarami, vždy po dvou. Jednotlivým oddělením říkáme takty, jednotlivé noty slovou částí taktu a kolmé čáry mezi notama taktové čáry.



Tento příklad poskytuje nám přehlednou řadu not. Rozdělivše ji na rovné díly o dvou čtvrtnotách, vidíme samé takty o dvou čtvrtích, a protože jsme způsob toho taktu na začátku linie poznamenali v cifrách $\frac{2}{4}$. Vezme-me-li k tomu samé bílé noty, říká se taktu *Allabreve* s následujícím zna-mením :



Pohybování polounot při *Allabreve* rovná se čtvrtnotám taktu čtyr-čtvrtečného.

Podobným způsobem můžeme řadu jednotejných not rozdělit na samé trojčlankové díly. Vezme-me-li k tomu samé čtvrtnoty, nastane $\frac{3}{4}$ takt :



Jsou-li noty samé osminy, bude z toho $\frac{3}{8}$ takt :



Uděláme-li buď ze dvou nebo ze tří oddílů jedno větší oddělení, vzejdou z toho spůsoby složených taktů. Ze dvou dvoučtvrtečných taktů udělá se takt čtyřčtvrtečný :



ze dvou tříčtvrtečných taktů takt šestičtvrtečný :



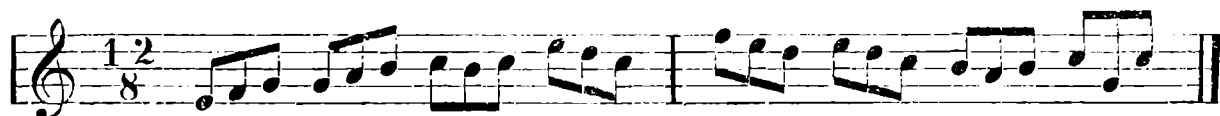
ze dvou tříosminových taktů takt šestiosminový :



ze tří tříosminových taktů takt devítiosminový:



ze dvou šestiosminových taktů takt dvanáctiosminový:



Rozumí se samo sebou, že není třeba, aby každý druh taktu a každý jednotlivý takt složen byl ze samých sobě rovných částí, jak se to ve svrchu uvedených příkladech stalo; nýbrž že mohou noty rozličného trvání vedlé sebe státi, hledí-li se jen k tomu, aby suma všech not jednotlivých taktů nedělala ani více ani méně, než co na začátku poznamenaný takt předpisuje.

V těchto rozměrech a způsobech taktů zakládají se prvopočátky hudebného rytmu, dlouhé řady tónů představují se oku v jasné přehlednosti, a však hlavní váha u provozování padá na jednotlivé taktové články neb části.

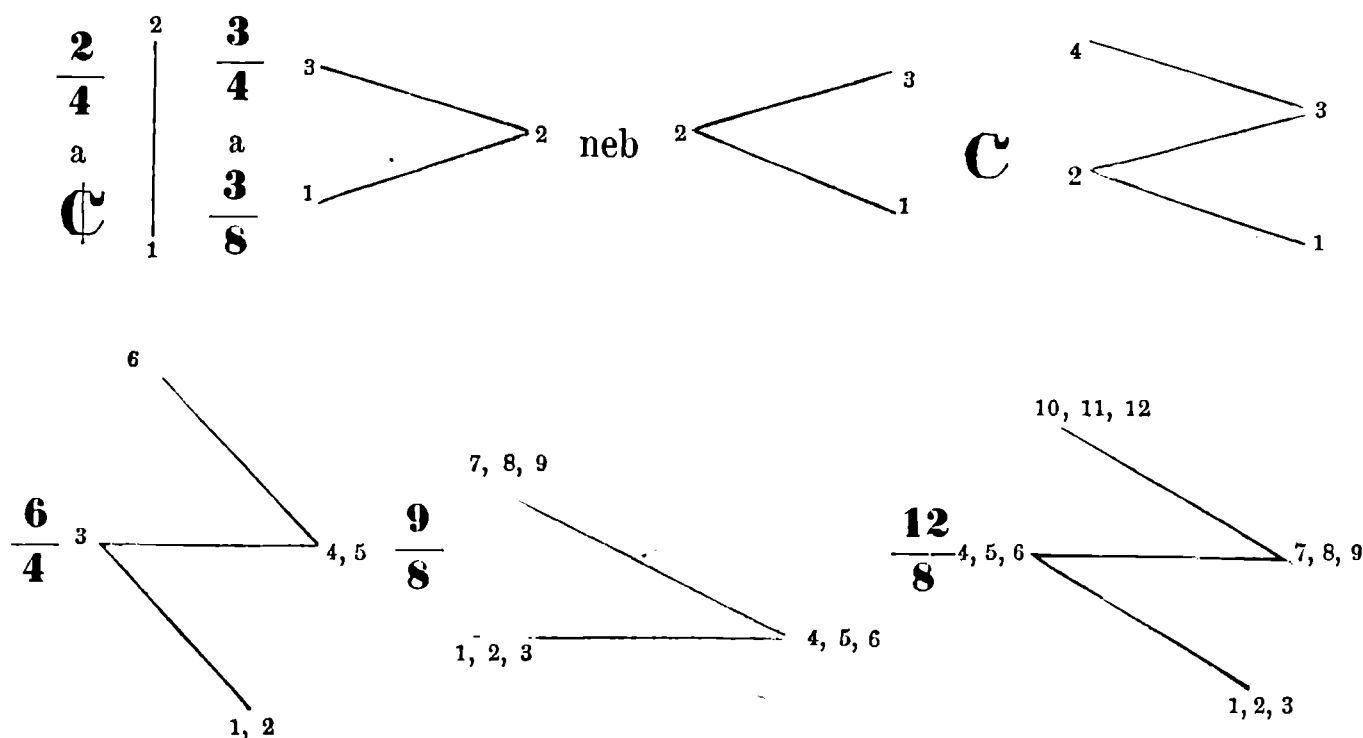
Hlavní část musí se před ostatními vyznačiti; stává se to silnějším názvukem, jemuž *akcent* říkáme. Ve složených taktech C, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$ klade se na bývalé hlavní části menší názvuk, poněvadž v každém taktu jen prvnímu co hlavnímu článku nejsilnější názvuk dáti sluší. V každém taktu jakéhokoliv druhu padá váha na první část, a ta se jmenuje těžká část neb těžká doba taktu, druhá část, a v trojdílných taktech rovněž tak i třetí část slove lehká doba. Těžká část taktu znamená se příčnou čárkou —, lehká ale polookrouhlou ∪.

Dle následujících příkladů dá se věc snadněji pochopiti.





V taktech složeného způsobu označili jsme hlavní článek dvěma nebo třemi čárkami, na znamení, že má větší váhu než ostatní, třeba také těžké části. Kdo tónům slova podkládá, jako se to při zpěvu stává, musí hleděti, aby délka syllab s takovým akcentem se srovnávala. Dlouhé syllaby kladou se pod těžké části taktu. Kdo to činí naopak, chybuje. Mimo to jmenuje se hlavní částka taktu jinak také *dopad* a poslední část *zdvih*, ješto ruka taktujícího tímto směrem se řídí, jak z následujících obrazců poznati se dá.



Stojí-li na začátku některé skladby neúplný takt, říkáme mu *taktový zdvih*. V tom případě musí poslední takt nedostávající se části zdvihu doplniti. K. p.



Noty, které jenom polovičně na těžkou dobu taktu připadají, slovou *synkopy*, *noty synkopické*. Druhá polovice první části taktové splyne s první polovicí následující části v jeden tón. K. p.:



aneb



Poznamenání. Zde může učitel žákům dáti úlohu, aby vyplnili takty toho neb onoho rozměru notami rozmanitou platnost majícími.

5. Pausy.

Začasté stává se po ukončení jednoho tónu, a než druhý nastoupí, na čas přestávka — *pausa*. Takové mlčení může delší neb kratší chvíli trvati, a znamená se, jako trvání tónů, zvláštními znaménky, jimž pausy říkáme.

Zde vidíme znamení přestávek podle rozdílu jich délky:

 jest celá pausa trvající přes celý takt jakékoliv délky.

 půl pausy aneb dvě čtvrti.

 čtvrt pausy neb velké eso.

 osmina pausy neb eso jednou vázané.

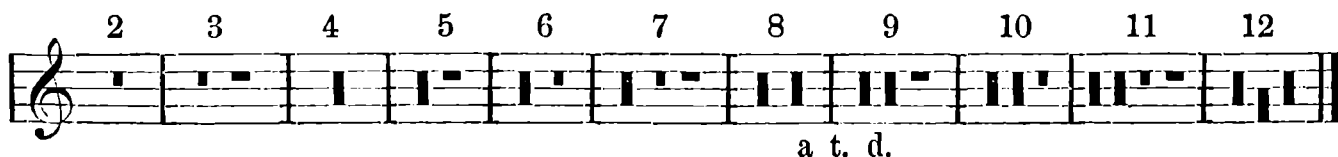
 šestnáctina pausy, nebo eso dvakrát vázané.

 dvaatřicetina pausy neb eso třikrát vázané.

 čtyřiašedesátina pausy neb eso čtyřikrát vázané.

Každá z těchto paus může se punktem neb dvojpunktem (jak jsme to u not vysvětlili) prodloužiti, postaví-li se punkt ten vedlé pausy v pravo.

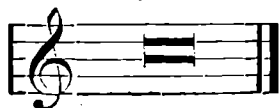
Pausy dvou, tří a více taktů znamenají se jak následuje:



Pausy vyššího počtu znamenáme dvojí příčnou čarou, nad níž cifra počet paus stanoví.

46 taktů.

Ku př.



6. Další učení o soustavě tónů.

Porovnávající řadu sedmi tónů C, D, E, F, G, A, H, které jsme se znáti naučili, s klávesnicí varhan neb klavíru, shledáme brzo, že se nám k některým tónům ještě jmen nedostává. Mezi C a D, mezi D a E, mezi F a G, mezi G a A, pak mezi A a H leží zvláštní tón, jehož jména dosud neznáme. Hledíce na klávesnici spatříme krom toho, že není jeden tón od druhého rovnoměrně vzdálen. E a F, H a C leží hned vedlé sebe, u ostatních ale nacházíme mezi dvěma všudy ještě zvláštní tón.

Z toho vysvítá, že jsou tóny dle dvojí míry od sebe vzdáleny, a ještě každá veličina začátek a konec míti musí, jistou totiž rozsáhlost od jednoho konce ke druhému, říkáme, že měříme velikost tónu podlé rozsahu vzdálenosti jednoho hlasu od druhého. K. př.: C-D jest celý tón, protože jest mezi ně vložen ještě jiný hlas, rovněž tak D-E, F-G, G-A, A-H; E-F a H-C jsou poloutóny, poněvadž mezi nima zvláštního hlasu není.

V řeči vlastně chybujeme, pravíme-li, že jest C tón celý a Cis jen poloutón. Výraz ten netýče se samého tónu, nýbrž jen vzdálenosti jednoho tónu od druhého, jízto *mezihlasí* říkáme.

Mezihlasí od C do D dělá celý tón,	
„ D—E	„ celý tón,
„ E—F	„ poloutón,
„ F—G	„ celý tón,
„ G—A	„ celý tón,
„ A—H	„ celý tón,
„ H—C	„ poloutón.

Představíme-li sobě, že můžeme každý tón považovati za zvláštní stupeň, a že stojí v naší stupnici C na prvním stupni, shledáme, že se věc jinak i takto dá vysloviti:

Od prvního stupně k druhému jest celý tón,	
„ druhého „ k třetímu	„ celý tón,
„ třetího „ k čtvrtému	„ poloutón,
„ čtvrtého „ k pátému	„ celý tón,
„ pátého „ k šestému	„ celý tón,
„ šestého „ k sedmému	„ celý tón,
„ sedmému „ k osmému	„ poloutón.

K vůli zřetelnosti napíšme si noty sedmi hlavních tónů a pozname-

nejme místa, kde se ostatní nám posud neznámé hlasy nacházejí, prozatím kolmými čarami.



Škála tak spořádaná, kde po dvou celých tónech následuje poloutón, a po ostatních třech celých opět poloutón, slove *diatonická*, anebo jiným slovem *původná škála*.

Podlé tohoto vzoru můžeme ještě jiné diatonické škály stavěti, vyvolivše sobě po každé jiný jakýkoliv tón, jemuž, kladouce jej za základ škály, říkáme *základný* čili *hlavní tón* k. p.:



Kdo si této škály dobře všimne, vidí, že se až k šestému stupni s předešlým příkladem úplně srovnává; od šestého stupně k sedmému jest ale místo celého jen poloutón a od sedmého stupně k osmému místo poloutónu celý tón. Mezihlasí (jinak *interval* řečené) od šestého stupně až k sedmému jest menší, a od sedmého až k osmému zase větší než býti má.

Jedno mezihlasí musí se tedy rozšířiti; i položme na sedmý stupeň ten tón, který se mezi F a G nachází. Tím získáme od šestého stupně k sedmému rozsáhlost celého tónu a mezi sedmým stupněm a osmým bude pak jen poloutón. K tomu cíli postavíme vedlé F zvyšující znamení $\sharp$, jemuž říkáme *křížek*, kterýžto moc má zvýšiti každý stupeň o půl tónu. Tón takto zvýšený stojí na místě původného tónu F, i dáváme mu jméno Fis. Škála do G, ježto počíná od G až do G, bude pak rovna škále do C následujícím způsobem:



K jejímu sestavení potřebujeme jednoho zvyšujícího znamení čili křížku.

Víme-li teď, jak se malý interval rozšířiti dá, můžeme beze vší obtíže následující škály stavěti:



V této škále do D opakuje se svrchu dotčené Fis, a zvýšené C jmenuje se Cis. K tomu je potřebí dvou křížků.



V této škále do A opakuje se Fis a Cis, zvýšené G jmenuje se Gis, a my potřebujeme k sestavení škály do A tří křížků.



V této škále do E opakuje se Fis, Cis a Gis, zvýšené D slove Dis, a škála do E žádá čtyř křížků.



V této škále do H opakuje se Fis, Cis, Gis, Dis, zvýšené A jmenuje se Ais, a škála do H musí tedy pět křížků mít.



V této škále do Fis opakuje se Fis, Cis, Gis, Dis, Ais, zvýšené E jmenuje se Eis, a škála do Fis musí mít šest křížků.



V této škále do Cis opakuje se Fis, Cis, Gis, Dis, Ais, Eis, zvýšené H jmenuje se His, a škála do Cis musí tedy sedm křížků mít.

Škály takto sestavené učí nás znáti:

1) Jmena ostatních až dosud nám neznámých mezitónů, co zvýšení sedmi hlavních tónů.



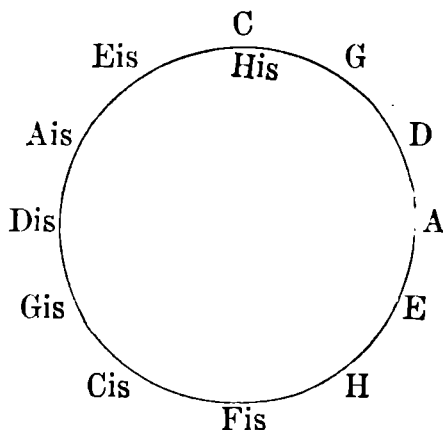
Příklad tento poskytuje nám sedm hlavních tónů s jich zvýšením, dohromady tedy čtrnáct. Že však na varhanách a na klavíru jest Eis a F jeden a týž tón, a rovněž tak i His a C, odpadnou ze čtrnácti tónů dva, tak že se v každé oktávě všeho všudy jen dvanáct tónů nachází, sedm hlavních a pět mezitónů.

2) Víme teď, v jakém pořádku se zvyšující znamení rozmnožují. Řada zní takto: Fis, Cis, Gis, Dis, Ais, Eis, His. Podlé tohoto pořadí říkáme prvnímu křížku Fis, druhému Cis a t. d.

3) Kolik zvyšujících znamení ke každé škále neb tónině patří:



4) Pohlédneme-li na toto pořadí, jakým způsobem se totiž zvyšující známky rozmnožují, přesvědčíme se očitě, že je škála do C bez křížků, po ní přijde škála do G s jedním křížkem, a G jest ve škále do C její pátý stupeň; stavíme-li škálu do D, potřebujeme k tomu dvou křížků a D stojí ve škále do G na pátém místě; jmenujeme-li pátý stupeň krátce *kvintu*, uvidíme hned, že každá o jednu kvintu výše položená tónina o jedno zvyšující znamení více přibrati musí, než předchozí tónina. Tento organický vývoj tónové soustavy nazývá se *kvintový kruh*. K. p.:



Přehlížejíce škály až posud sestavené nabudeme přesvědčení, že nám

jich ještě několik schází, tak k. p. neznáme škály vycházející od hlavního tónu F. Vezměme tedy toto F za základný tón a udělejme škálu osmi tónů:



Co vidíme? Interval mezi třetím a čtvrtým stupněm jest příliš velký, a od čtvrtého k pátému stupni příliš malý. Povinnost naše zní, abychom velkému ubrali a malému přidali. Položíme tedy na čtvrtý stupeň ten tón, o kterém víme již, že se mezi A a H nachází; poměr toho tónu k třetímu stupni bude dělati poloutón a k pátému stupni celý tón. Za tou příčinou postaví se před H snižující znamení $\flat$, ježto *be* slove a moc má každý tón o poloutón snížit. Tón takto snížený slouží místo hlavního tónu H a dostane jméno Hes. Obyčejně jmenuje se snížené H krátce jen B. Škála do F vypadá takto:



K její stavbě máme potřebí jednoho snižujícího znamení, jednoho $\flat$.

Víme-li, jak se velký interval zmaliti dá, můžeme si beze vší velké obtíže také následující škály sestaviti, vycházejíce od nového ve škále do F se vyskytlého tónu Hes čili B.



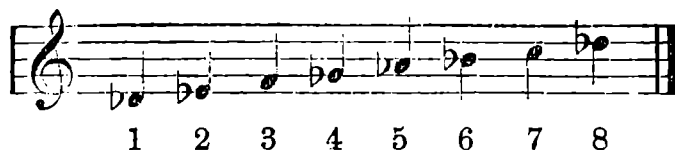
V této škále do Hes čili do B opětuje se Hes a snížené E slove Es, k tomu bylo potřebí dvou $\flat$.



V této škále do Es opětuje se Hes a Es, snížené A slove As, a k tomu bylo tří $\flat$ potřebí.



V této škále do As opětuje se Hes, Es a As, snížené D slove Des, k sestavení bylo potřebí čtyř $\flat$.



V této škále do Des opětuje se Hes, Es, As a Des, a snížené G slove Ges. K tomu bylo potřebí pěti $\flat$.



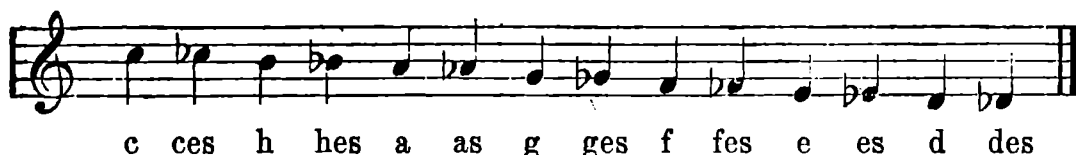
V této škále do Ges opětuje se Hes, Es, As, Des a Ges, snížené C slove Ces, a k tomu bylo potřebí šesti $\flat$.



V této škále do Ces opětuje se Hes, Es, As, Des, Ges a Ces, snížené F slove Fes, a k tomu bylo potřebí sedmi $\flat$.

Z těchto nahoře sestavených škál učíme se znáti:

1) Sedmero hlavních tónů s jich snížením.



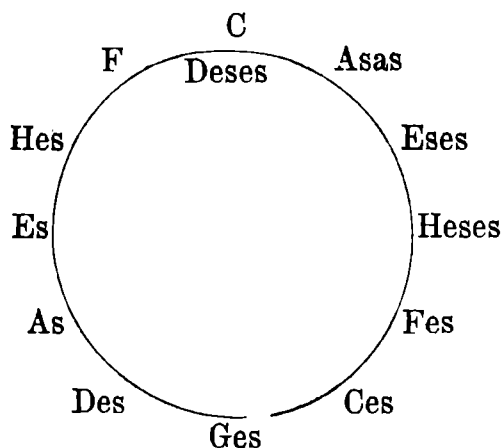
I tu se nám opět vyskytlo 14 tónů. Že však Ces není jiného nic než H, a Fes je totéž co E, zbude nám rovněž jen 12 tónů v každé oktávě.

2) Vidíme, v jakém pořadí se snižující znaménka rozmnožují. Děje se to následovně: Hes, Es, As, Des, Ges, Ces, Fes. Dle tohoto pořádku jmenuje se první $\flat$ Hes, druhé $\flat$ Es a t. p.

3) Kolik snižujících znamení každá škála neb tónina mítí chce:



4) Hledíme-li na to, jakým způsobem snižujících známek přibývá, přesvědčíme se, že je při každé o jednu kvintu níže položené škále také o jedno snižující znamení více, než bylo v předchozí tónině. I tu nacházíme tedy kvintový kruh směru sestupného se sníženími.



Že však jest obyčej, nejíti při užívání tónin než až k šestému křížku nebo be, můžeme z Ces udělati H, z Fes pak E, z Heses A, z Eses D, z Asas G a z Deses C. Z toho vysvítá, že při sestupných kvintách snižujících známek přibývá, a zvyšujících znamení ubývá; naopak při vzestupných kvintách křížků přibývá a be-známek ubývá.

Postavíme-li tuto řadu tónů s jich zvýšením a snížením vedlé sebe, bude z toho:

1) *Chromatická škála*, vystupující po dvanácti stupních pomocí křížků nahoru, a sestupující pomocí be opět po dvanácti stupních dolů:



2) *Enharmonická škála*, obsahující 21 tónů, sedm původních hlavních tónů, sedm zvýšených a sedm snížených.



Každý si musí všechny diatonické škály, nahoru i dolů, dobře pamatovati, potom také škálu chromatickou a enharmonickou, proto že se na varhanách Cis jako Des na témž klávesu hraje. Kdo by to na paměti neměl, hledal by třeba jiný kláves, když by po Des následovalo Cis, anebo po Ges Fis.

Směna tónů Cis na Des, Ges na Fis a t. d. slove *enharmonická* směna aneb *množný význam* tónů.

7. Měření intervalů.

Již tenkrát, když jsme počali škály stavěti, počítali jsme stupně od prvního čili základného tónu nahoru. Teď dáme každému stupni zvláštní dle obyčeje z latiny přijaté číslové jméno, a sice takto:

Prvnímu stupni	říkámě:	prima,
druhému	„ „	sekunda,
třetímu	„ „	terce,
čtvrtému	„ „	kvarta,
pátému	„ „	kvinta,
šestému	„ „	sexta,
sedmému	„ „	septima,
osmému	„ „	oktáva,
devátému	„ „	nona,
desátému	„ „	decima a t. d.

Na jiném místě mluvili jsme o rozdílu, jaký jest mezi celým a poloutónem; teď ještě přidati sluší, že rozeznáváme velký poloutón od malého. Dva vedlé sebe stojící tóny na jednom a témž stupni dělají *malý* poloutón, náležejí-li ale ty dva tóny dvěma rozdílným stupňům, dělají *velký* poloutón. K. př. H a C, D a Es, Fis a G jsou velké poloutóny; naopak H a His, E a Es, F a Fes, F a Fis jsou malé poloutóny.

Počítáme-li k. p. od C až do G, dovíme se, že jest od C až do G kvinta; nicméně víme též, že může každý tón zvýšen a snížen býti. Jako stálo G, stojí také Gis a Ges na pátém stupni od C. Interval od C do Gis jest větší než od C do G, a tento opět větší než od C až do Ges. V tom případě nevíme dosud, jak bychom tento trojí způsob kvint jmenovali a rozeznávali měli. My nazýváme každý stupeň diatonické škály, počítající od základného tónu, *velký* interval, s jedinou výjimkou stupně čtvrtého, kterýžto máme za *malý* interval. Kdykoliv se tedy *velký* interval zvýší, stane se z něho *zvětšený*, kdykoliv se velký interval sníží, stane se z něho *malý*, a sníží-li se malý interval, bude z něho *zmenšený*. Toto se děje dvojím způsobem, buďto snížením samého stupně, anebo zvýšením základného tónu.

Následuje příklad:

Prima	Sekunda			Terce			
čili stejnozvuk. (Unisono.)	velká,	zvětšená,	malá,	velká,	zvětšená,	malá,	zmenšená.

Kvarta				Kvinta			
malá,	velká,	zmenšená,	zmenšená,	velká,	zvětšená,	malá,	malá.

Sexta				Septima		Oktáva
velká,	zvětšená,	malá,	zmenšená,	velká,	malá,	zmenšená.

Příklad ten učí nás, že máme troje sekundy, čtvery terce, troje kvarty, troje kvinty, čtvery sexty a troje septimy. Proč tomu tak jest a nic jinak, proč jediné čtvrtý stupeň malou kvartu dělá, a proč jsou všechny ostatní stupně velké intervaly, vysvětlíme bez meškání následujícím výkladem.

Poměr dvou intervalů může změněn býti, když postavíme dolejší tón na vyšší místo jeho. K. p.

jest terce,

jest sexta.

Spůsob ten, udělati z hlubšího tónu vyšší, jmenuje se *převrat*, a tímto převrácením stala se z velké terce C—E malá sexta E—C.

Z malé terce stane se převrácením velká sexta

Zmenšená terce stane se převrácením zvět-

šenou sextou a zvětšená terce stane se

převrácením zmenšenou sextou

A tím máme již hotovou odpověď na svrchu dotčené otázky.

Převratem můžeme udělati ze sekund septimy, z tercí sexty, z kvart kvinty a t. d.; z velkých intervalů stanou se malé, z malých velké, ze zmenšených zvětšené, ze zvětšených zmenšené intervaly.

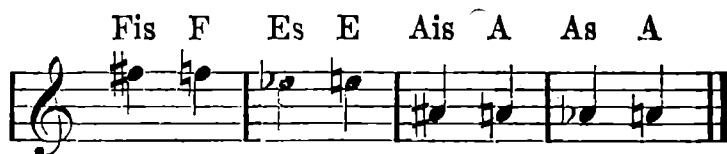
Zmenšená sekunda byl by enharmonický stejnozvuk,

a převrat její byla by  enharmonická oktáva; protož jsme pravili, že máme jen troje sekundy a troje septimy. Tak díme, že jest  malá kvarta, protože převrat její  dělá velkou kvintu.

Nevyhnutelná potřeba káže, aby se jeden každý podlé předchozích příkladů cvičil a se všemi intervaly ve všech tóninách jak náleží seznámil. Podotknouti sluší, že každý křížkem zvýšený tón ještě popovýšen býti může, a to znamením dvojkřížku neb velkého kříže x.

Jmena dvojnásobně zvýšených tónů jsou: Fisis, Cisis, Gisis, Disis, Aisis, Eisis a Hisis. Tou měru může každý jedním $\flat$ snížený tón ještě o půl tónu níže sveden býti zdvojením známky $\flat$ — dvojnásobným $\flat\flat$. Dvakrát snížené tóny slovou: Heses, Eses, Asas, Deses, Geses, Ceses a Feses.

Chceme-li notu jednoduše zvýšenou snížit, aneb jednoduše sníženou zvýšiti, stane se to odvolacím znamením, totiž *odrážkou* $\natural$, která se nápodobně před notu klade.



Chceme-li dvojnásobně sníženou notu zvýšiti, postavíme před notu $\flat\flat$, abychom ukázali, že tu platí toliko zvýšení o jeden poloutón. Chceme-li dvojnásobně zvýšenou notu snížit, postavíme před touž notu $\sharp\sharp$, ješto každé zvýšení neb snížení jen po poloutónech předse jíti může.



Na tomto místě můžeme podotknouti, že se zvýšení neb snížení tónů v jisté tónině hned na začátku každé liniové soustavy vedlé jejího klíče stanoví. Říkáme tomu *znamenání tónu*, do kterého se hraje. *Předznam* takový platí všem tónům, jichž se týče, kdykoliv a kdekoliv se vyskytnou.



Příklad ten znamenán jest do D. Místo F musí se pokaždé vzíti Fis a místo C pokaždé Cis. Má-li ale v některé skladbě ještě jiná nota zvýšena nebo snížena býti, než ke kterým se začátečný předznam táhne, říká se o takovém zvýšení neb snížení, že jest *náhodné*, a taková nota musí se dle potřeby, v každém taktu jednou, zvláště znamenati.

8. Pohlaví tónin.

My víme již, jak se všechny škály stavěti a jak se znamenati mají. Předznamu toho drží se celá skladba s jistými výjimkami od začátku až do konce. Každá tónina může ale na se vzíti jakýsi měkkí a žalostnější charakter; i stane se to tenkrát, když se terce sníží. Původné škále bez dotčené proměny říkáme *tvrdá* čili dur-škála, škále se sníženou neb malou terci, *měkká* čili moll-škála. O tvrdé a měkké tónině praví se jinak také, že jest tvrdého neb měkkého pohlaví.

O způsobu, jak se moll-škály stavěti mají, pohřešujeme u theoretiků až posud úplnou svornost mínění.

Jedni praví, že má měkká škála po týchž stupních nahoru kráčet jako tvrdá, vyjmouc jedinou terci, dolů ale že se má sedmý i šestý stupeň snížit. Jiní naopak snižují, jdouce nahoru neb dolů, třetí a šestý stupeň.

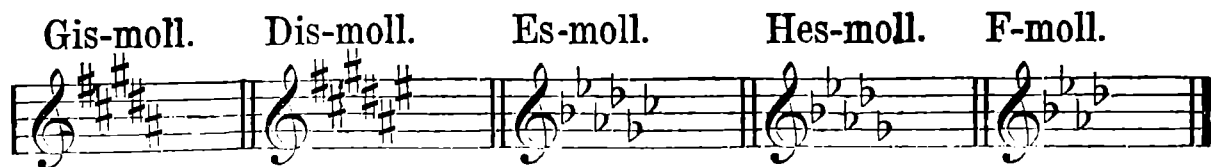


Co se nás týče, nám jest první způsob tak milý jako druhý a to z dobré příčiny. Stavba měkké škály nemá žádného přirozeného základu, a jest pouhý výmysl libé vůle lidské. Prvý způsob měkké škály může slouiti *melodická* moll-škála, a druhý způsob *harmonická* moll-škála. Každý ať se v obou způsobech, do všech tónů, nahoru i dolů jak náleží vycvičí.

Uvažující svrchu postavený příklad škály do C-moll, přesvědčíme se, že se nejlépe srovnává, co se společných tónů týče, se škálou do Es-dur. Všimneme-li sobě též ostatních škál, shledáme brzo, že má každá měkká škála s jednou tvrdou nejvíce společných tónů. Melodická moll-škála prvního způsobu do C-moll sestupuje právě tak, a po týchž stupních, jako škála do Es-dur. Protož praví se o těch dvou tónech, že jsou *rovnoběžné tóny*. Tónina do C-moll znamená se tedy na začátku tak jako Es-dur, a t. pod. Zde platí pravidlo: znamenej každou měkkou tóninu tak, jakož bysi znamenal tvrdou škálu její malé terce.

C-moll. G-moll. D-moll. A-moll. E-moll. H-moll. Fis-moll. Cis-moll.





Každá tónina má své zvláštní tóny a dá se od ostatních dobře rozeznati; nicméně nacházíme v jistých tóninách buď více buď méně jednotných tónů. V poměru společných těch tónů zakládá se „*příbuznost tónin*.“ Dvě tóniny jsou tím bližší, jich příbuznost jest tím větší, čím více společných tónů mají. Největší příbuznost jest mezi C-dur i A-moll, C-dur a F-dur, C-dur a G-dur.

9. O nejdůležitějších tónech v každé tónině.

Každý tón může býti základním tónem jisté tóniny, aneb jinak řečeno, každý tón může býti prvním stupněm své škály. Tím činem považuje se za hlavní tón a říká se mu *tónika*. Pátý stupeň v každé tónině slove *dominanta*, jako by řekl vládce, poněvadž ona tóninou vládne. Čtvrtý stupeň, aneb — zde není rozdílu — kvinta pod tónikou slove *spodní dominanta* aneb *subdominanta*; a jí k vůli jmenuje se naopak stupeň pátý častokrát zas *svrchní dominanta*. Třetí stupeň v každé tónině nazývá se *medianta*, terce pod tónikou, která jest vlastně šestý stupeň, zní *spodní medianta*, a jí k vůli říkáme *mediantě* jinak též *svrchní* neb *hořejší medianta*. Na sedmém stupni všech tónin jeví se při každé případnosti zvláštní touha po hlavním tónu neb po tónice. Přišedše ve škále od tóniky až k sedmému stupni cítíme jakýsi nepokoj, který se jinak utišiti nedá, leč když nás sedmý stupeň až k hlavnímu tónu svede. A proto se jmenuje sedmý stupeň *svodný tón*.

10. Tempo.

Známo jest nám, že máme polounotu dvakrát tak dlouho držeti, jako čtvrtnotu. Jsou však skladby, kde se celá nota mnohem déle drží, než jak se to v jiných kusech stává. Někdy se odbývají tóny rozvláčně a zdržlivě, jindy zase živě, vesele, bujně, náruživě. Tím vyjadřuje se zvláštní charakteristika jednotlivých skladeb hudebních.

Abychom věděli, jak se jedna neb druhá skladba přednášeti má, užíváme následujících technických výrazů, dle nichž se pohybování neb rozměr (tempo) hudebného kusu řídí. Sestavení stalo se tou měrou, že jsme na začátku vyznamenali jmena nejzdlouhavějšího hnutí, postupující potom od rychlejšího až k nejrychlejšímu.

Largo široce, *largo assai*, dosti široce.
Adagio zdlouhavě.
Adagiosissimo velmi zdlouhavě.
Lento rozvláčně.
Grave vážně.
Larghetto trochu široce.
Andante krokem klidným.
Andamento na způsob andante.
Andantino lehkým krokem.
Sostenuto zdrželivě.
Commodo pohodlně.
Allegretto trochu vesele.
Moderato mírně.
Allegramente na způsob allegra.
Allegro moderato mírně vesele.
Allegro ma non troppo, ne příliš vesele.
Allegro (zkráceně *All^o*) vesele.
Animato bodře.
Allegro con brio vesele a čerstvě.
Allegro con moto s živým hnutím.
Allegro con fuoco vesele a ohnivě.
Allegro agitato s nepokojným pohnutím.
Allegro appassionato vesele a náruživě.
Allegro assai dosti vesele.
Allegro molto velmi vesele.
Allegro vivace vesele a živě.
Vivace živě.
Vivacissimo s největší živostí.
Presto rychle.
Presto assai velmi rychle.
Prestissimo co nejrychleji.

Někteří hudebníci myslí, že se má andantino rychleji pohybovati než andante. Andantino jest ale zdrobňovací slůvko, znamenajíc něco menšího a tedy menší hnutí než při andante. Poměr andantina k andante jest tentýž jako allegretta k allegru. Někteří vedou si při andantinu zdlouhavěji, jiní opět rychleji než při andante.

Jsou ještě jiné výrazy, jimiž se jisté, dříve již určené hnutí zrychlití neb zmírniti dá:

Più více.

Meno, méně. K. p.

Più allegro více vesele.

Meno allegro méně vesele.

Più moto } s živějším hnutím.
Più mosso }

Più vivo živěji.

Následující výrazy žádají, aby pohybování stále zdlouhavělo:

Calando hnutí pomalu ubývá.

Ritenuto (zkráceně *rit.*) zdržujíc.

Rilasciando povolujíc.

Ritardando opozdívajíc se.

Rallentando vždy zdlouhavěji.

Chceme-li pohybování zrychlit, předpisujeme:

Accellerando vždy rychleji.

Precipitando hurtým kvapem.

Stringendo vždy náhleji.

Jest-li že pohybování jen ponenáhlu přibýváti neb ubýváti má, přidá se k oněm výrazům ještě „*poco a poco*,“ „pomalu.“ Má-li ve větší sadě od začátku až ku konci rychlosti přibýváti, napíšeme nad sadou: *più stretto*, a celé sadě říká se pak pro rychlení tempa *Stretta*.

Kdykoliv se tempo změnití má, aby zas první způsob pohybování místo měl, píše se *tempo primo*, v prvním tempu, aneb *a tempo*, dle předeepsaného rozměru.

Metronom (taktoměr) od Maelzel'a ve Vídni vynalezený udává arcí rychlost pohybování s největší stručností. Stroj ten kolečky hnaný pohybuje kyvadlem, které se pohyblivým kroužkem dá buď zkrátit neb prodloužit. Za kyvadlem je deska se škálou 110 stupňů, od 50ho až do 160ho. Stojí-li nad skladbou nápis k. p.

M. M.  = 60 aneb

M. M.  = 120

pošoupneme kroužek na kyvadle až k předepsanému číslu, a kyvadlo nám teď ukáže, jak rychle buď čtvrtnotu aneb polounotu přednášeti musíme.

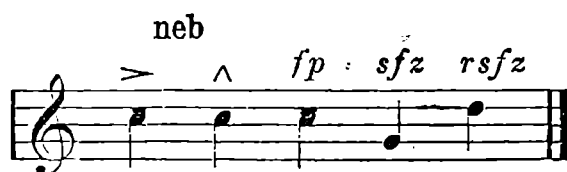
Jednodušší jest *chronometer* (časoměr) od Gottfrieda Weber'a. Na šňůrce se závažím jest zaznamenána míra rýnských palců. Předpis  = 5". R. znamená, že se má šňůrka 5" R. zdélí mezi prsty držet a pak rozkývat. Rychlost kyvů ukazuje, jak rychle se čtvrtnoty přednášeti musejí.

Moravan Viktorin *Matucha* z Jíhlavy spojil důmyslně Maelzel-ův me-

tronom s Weber-ovým chronometrem v jedno a to způsobem jednoduchým a prospěšným, jenž chvály hoden jest.

11. O jiných znameních a výrazech, jichž potřebí jest ke správnému přednášení každé skladby.

Dříve byla již o tom řeč, že každá těžká doba taktu větší má důležitost, než lehká doba, t. j. že se na těžké části klade větší názvuk než na lehké. Téhož, ba mnohem důraznějšího názvuku neb akcentu může kterákoliv nota účastna býti, když to skladatel k dosažení žádoucího účinku za dobré uzná. V tom případě předpisuje se silnější názvuk následujícími známkami:



fp. znamená, že se ta nota silně, ostatní ale jen slabě přednášeti mají. *sfz.* čte se *sforzato* neb *sforzando*, s větším důrazem, silněji; a *rsfz.* tolik co *rinsforzando*, s násilným důrazem.

Silnější neb slabší přednášení může se také k celým oddílům hudebného kusu vztahovati, a síla ta řídí se dle předpisu, jenž patero stupňů stanoví:

ppp. neb *ppp.* = *pianissimo* velmi tichounce,

p. = *piano* tiše,

pf. = *piano forte* nepřiliš silně,

mf. = *mezzo forte* polousilně,

f. = *forte* silně,

ff. neb *fff.* = *fortissimo* velmi silně, vší silou.

Také tyto výrazy dají se blíže určití slovem *più*, *meno*, neb *poco a poco*.

Dolce = lahodně, žádá, aby se skladba líbezně a příjemně přednášela. *Sotto voce* hlasem dušeným, *mezza voce* polouhlasem.

Je-li předepsáno, že se má některý delší neb kratší díl skladby hudebné k. p. *piano* přednášeti, vztahuje se platnost oněch náhodných, svrchu předepsaných známek většího důrazu jen k těm notám, nad nimiž stojí, a ostatní následující noty zpravují se hned zase dle hlavního předpisu a přednášejí se tak dlouho *piano*, dokavad se jiný stupeň paterého důrazu nepředpíše.

Má-li síla pomalu růsti, znamená se to $\lessgtr$ neb slovem *crescendo* (*cresc.*) síly přibývá, *poco a poco cresc.*, síly pomalu přibývá. Ubývání síly znaménáme $\gtrless$ neb slovem *decrescendo* (*decres.*) neb *diminuendo* (*dim.*) síly ubývá, též *poco a poco decresc.* síly pomalu ubývá.

K označení postupného klesání síly máme ještě jiné výrazy:

diluendo síla hasne,
mancando síly ubývá,
perdendosi síla se trátí,
smorzando síla skonává,
morendo síla umírá.

Chceme-li několik not zvláštním způsobem sloučiti, jakoby v jedno splynuly, pravíme, že se mají *legato* (spojeně) přednáseti, anebo je znamáme obloučkem.



Chceme-li naopak noty zvláštním způsobem od sebe rozdělit, a krátce je *vyrážeti*, předpíše se *staccato*, anebo se noty znamenají buďto tečkami nebo čarkami.



Stojí-li nad notami oblouček a pod ním ještě tečky neb čárky, co znamená ostřejšího výrazu, k. p.



nebo:



mají se tóny tyto sice vyrážeti, při tom ale přece v jedno splynouti.

Nad notou, která se dokonale protáhnouti má, stává *tenuto* (*ten.*). Máme-li některé části krátce, jiné zas déle vydržovati, zní předpis *tempo rubato* (kradené tempo), neb *a piacere* (podle libosti) aneb *ad libitum* (jak se líbí). Aby se průvodníci podle hlavního hlasu neb zpěvu řídili, předepíše se jim *colla parte* (podle hlavního hlasu).

Někdy stává také *senza tempo* neb *senza ritmo* (bez určité míry).

Vší takové libé vůli činí se krátký konec předpisem *a tempo* neb *al rigore del tempo* (podle míry, přísně podle časomíry).

Má-li se nota nebo pausa nad míru protáhnout, napíše se k ní punkt s obloučkem.



Znamení to jmenuje se *korunka* neb *fermata*.

Pausa, kterou všechny hlasy, co jich zaměstnáno jest, držeti mají, slove *všeobecná pausa*.

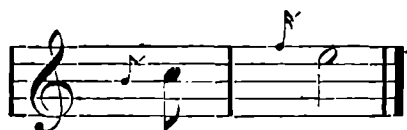
12. Melodické okrasy.

a) Předrážka.

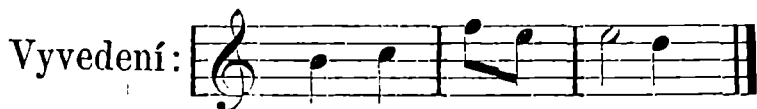
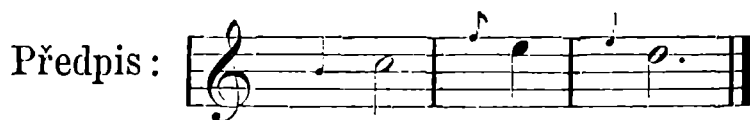
Předrážka jest tón, jenž se takorča náhodou před melodickým tónem vyskytnul.

Předrážka jest dvojí, *krátká* a *dlouhá*.

Krátká předrážka píše se notou osminovou neb šestnáctinovou, a háček se čárkou přetrhne. K. p.



Ona nemá určité délky a ozve se jen krátce a rychle před hlavním tónem. Dlouhá předrážka píše se podlé hlavní noty a musí míti polovici její délky, a tolik také skutečně platí. Stojí-li předrážka ta před notou, která punktem prodloužena jest, platí tolik co táž hlavní nota, a hlavnímu tónu zbude jen platnost punktu. K. p.



Za předrážku bere se obyčejně nejbližší tón; někdy ale užije se také vzdálenějšího. K. p.



b) Dvojnásobná předrážka.

Dvojnásobná předrážka skládá se ze dvou krátkých předrážkových not, ježto se před hlavním tónem krátce slyšeti dají. K. p.



c) Dvourážka.

Dvourážka jest vlastně dvojnásobná předrážka skládající se z nejbližšího vyššího a nižšího tónu, mezi nimaž hlavní tón místo má. Někdy se znamená ∞, jindy se zase malými notami vypisuje.

1) Když jest znamení dvourážky nad hlavní notou:

Předpis. Vyvedení. Předpis. Vyvedení.



aneb psanými notami:

Předpis. Vyvedení. Předpis. Vyvedení.



2) Když stojí znamení za hlavní notou, neb mezi dvěma notama

Předpis. Vyvedení. Předpis. Vyvedení.



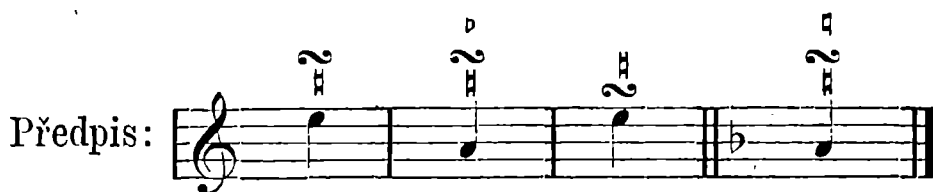
aneb psanými notami:

Předpis. Vyvedení. Předpis. Vyvedení.



Při vyvedení dvourážky dává se hořejší i dolejší tón slyšet, jak přede-
přepsáno stojí.

Má-li jeden neb druhý tón v dvourážce zvýšen býti neboli snižen,
pozná se to zvláštním zvyšujícím neb snižujícím znamením. K. p.



U psaných akkordů, kdežto nota nad notou stojí, nacházíme znamení
dvourážky buď nad notami, anebo pod nimi. V prvním případě týče se
toliko noty nejhořejší, v druhém jen noty nejdolejší. Má-li býti dvourážka
u obou krajních not, jak u hořejší tak u dolejší, postaví se znamení její
nad noty a pod noty. Je-li ale dvourážka jen u prostřední noty přede-
přepsána, s opominutím obou krajních, máme za to, aby se k vůli zřetelnosti bez
znamení hned notami vypsal, jak má vyvedena býti.

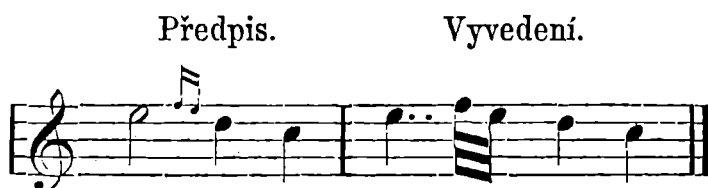
Znamení dvourážky psává se časem svým též směrem obráceným ∞ ; dle toho řídí se i její hudebné vyvedení, ježto musí v tom případě od dolejší noty začítí. K. p.



Není pochybnosti, že se u těchto dvou znamení dvourážky nedopatřením snadně mýlka státi může, a že hudebník neví, má-li dvourážku shora dolů čili naopak vyvésti, protož radíme ze zkušenosti, aby se tato hudebná okrasa pokaždé raději notami vypisovala.

d) Dorážka.

Dorážka není jiného nic, než obrácená předrážka. Po hlavní notě přidá se pro ozdobu jedna neb několik not, a hlavní nota trátí při tom tolik délky své, co se času potřebuje k vyvedení dorážky. K. p.



e) Trylek.

Rychlé a rovnoměrné opakování předrážky s hlavním tónem nazýváme *trylek*. Znamení jeho jest $tr \sim$. Vyvedení počíná obyčejně od pomocného tónu. K. p.



Kdo chce trylek ozdobně a uhlazeně vyvésti, může, zvláště u delších not, skončiti dvourážkou, již pak říkáme trylková dorážka. K. p.



Nacházíme kromě toho také trylky s předrážkou. K. p.



Dlouho-li jednotlivé noty trylkové trvati mají, nedá se určit; čím větší bývá rychlost a srovnalost, tím pěknější jest trylek. Celý trylek musí ale tak dlouho trvati, jak toho vlastnost noty žádá, k níž podle předepsaného znamení náleží. Delší řada trylků vzestupných nebo sestupných slove *řetěz trylkový*. Obyčejně postupují při tom tóny zdola nahoru, a v takovém vzestupném řetězu trylkovém může každý jednotlivý trylek s' dorážkou ukončen býti.

Krátký trylek bez dorážky, jak se to obyčejně u krátkých not děje, slove *úsečný trylek*; a ozve-li se mezi dvěma hlavními tóny tón pomocný, říkáme tomu *mordent* (úštipek), jehož znamení jest ♪ neb ~.

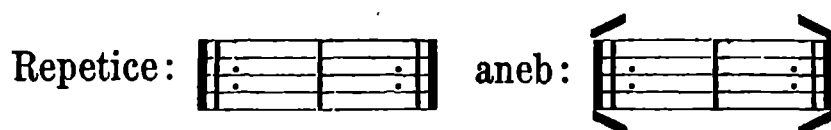
Trylky od dvou hlasů zároveň vyvedené jmenují se *dvojtrylky*.

Všecky tyto a jim podobné melodické formy čili způsoby nazývají se hudebné okrasy.

Co se rozdělení taktu týče, sloužíž k vědomosti, že každá okrasa jen k tomu pořadí tónů náleží, kde předepsána jest, ostatní řady čili hlasy mají se pravidelně rozdělovati, a nesmějí nikdy na hlavní tón čekati, který se jen proto opozďuje, že se před ním předepsaná okrasa napřed vyvésti musí.

13. O skracování.





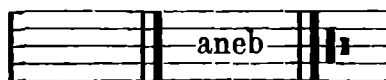
Tohoto znamení užívá se, kdykoliv jeden neb několik taktů opakovati chceme. Říká se mu *znamení opakovací* neb *znamení repetice*.



Zde předpisuje, že se předcházející takty opakovati mají.



Zde ukazuje, že se nejen předcházející, nýbrž také následující oddělení opakovati má.



znamená konečný závěrek hudebné skladby.



Znamení toto jmenuje se *ukazatel* a ukazuje cestu k místu, kde podobné znamení stojí, od něhož opět začítí máme.

Obyčejně stává při tom ještě výslovný předpis *dal segno* neb jen d. s. (počni opět od znamení.)

Da capo al fine nebo jen d. c. zní: Znova od začátku skladby až ku konci, jenž se znamená slovem *fine* (konec) anebo znamením 



Noty takto znamenane nesmějí se najednou ozvati, nýbrž lomeně, rychle jedna za druhou zdola nahoru.

Zvláštní způsob skráceného písma jest také číslovaný bas (generalbas). O něm a o některých skráceních, jichžto se v partiturách užívá, bude řeč ve zvláštních kapitolách.

Oddělení druhé.

Orgány hudebné.

Ačkoli víme, že hudba o tónech jedná, neřekli jsme dosud, jakým způsobem se takové tóny zbuzují, a jakých prostředků čili orgánů se k tomu konci užívá. O té věci chceme teď šířeji mluvit.

Tóny dávají se slyšeti buď lidským hlasem (zpěv), anebo pocházejí z dělaných nástrojů (instrumenty). Jednajíce tedy o hudebních orgánech, míníme tím předně hlas lidský, a pak veškery přerozmanité hudebné instrumenty.

A. Hlas lidský.

Lidský hlas dělí se na dvě třídy, mužský a ženský. K posledně jmenovanému klademe též hlasy pàcholecí. Hlas ženský zní o oktávu výše, nežli mužský.

Hlavní druhy mužského hlasu jsou: *bas* (basso), hluboký hlas, a *tenor* (ten ore), vysoký hlas.

Hlavní druhy ženského neb pacholecího hlasu jsou: *alt* (alto), hlubší hlas, a *diskant* neb *soprán* (soprano), vysoký hlas.

Kromě těchto hlavních druhů lidského hlasu jsou ještě některé vedlejší rozdíly, o nichž se zmíniti musíme. Tak rozeznáváme vysoký bas od hlubokého a dáváme mu jmeno *baryton*. Též soprán jest dvojí, vysoký soprán a tak řečený *mezzosoprán* (polousoprán).

Co se objemu jednotlivých hlasů těch týče, nejsme s to, abychom o tom všeobecně platné pravidlo ustanovili, ješto se zřídka kdy stává, že by hlas hlasu úplně byl roven. Co zde o tom podotkneme, to budiž naší mírou jen přibližně, abychom dle ní jednotlivé druhy hlasů rozeznati mohli.

Bas dosahuje od velkého E—F nebo G až k jednou čárkovanému E nebo F. Noty basové píšou se dle basového čili F-klíče.

Tenor dosahuje od malého C nebo D až k jednou čárkovanému G nebo A.

Vzácný tenor dosáhne někdy až ke dvakrát čárkovanému C, ba ještě výše. Noty píšou se dle tenorového klíče.

Alt dosahuje od malého G nebo A až ke dvakrát čárkovanému E nebo F. Před časy psával se alt jenom dle altového neb diskantového klíče, v novější době užívá se velmi často k notám klíče violinového.

Diskant (soprano čili canto) dosahuje od jednou čárkovaného C až ke dvakrát čárkovanému B—H nebo C. Noty diskantové píšeme dle diskantového neb violinového klíče.

Jmenem *baryton* míníme hlas, jenž stojí mezi tenorem a basem; on nedosahuje ani tak vysoko jako tenor, aniž jde tak hluboko jako čistý plný bas. Někteří učitelé rozeznávají ještě *basový baryton* od *tenorového barytonu*. Rozdíl ten zakládá se jen v charakteru hlasu: první má na sobě silnější ráz, druhý zjevuje větší měkkost; objem však obou způsobů jest jednotejný.

Noty barytonové píšou se obyčejně dle basového klíče; někdy užívá se též klíče tenorového.

Bývá-li skladba psána jen na čtyři mužské hlasy, rozdělí se tak, že nejvyšší hlas prvnímu neb vysokému tenoru přísluší, nižší hlas druhému čili hlubokému tenoru, oba následující hlubší hlasy náležejí k prvnímu neb vysokému, a k druhému čili hlubokému basu.

Mezi diskantem a altem leží zvláštní hlas, jemuž říkáme hluboký diskant. Jinak jmenuje se též dle italského názvu mezzosoprán (polousoprán), někdy také vysoký alt.

B. Nástroje hudebné.

Nástroje, kterých se v hudbě užívá, mohou dle způsobu, jak se to stává, na tři hlavní třídy roz dělenybyti: 1. *Nástroje ostruněné*, 2. *nástroje dechové* a 3. *nástroje bicí*.

Mezi ostruněnými nástroji máme některé tak zřízené, že vydávají tóny, když se koncem prstů na strunách drnká. Takové jsou: harfa, kytara, mandolina, lautna. U jiných tluče se na strunu kladívkem, k. p. u

klavíru čili fortepiana. U jiných posléz vzbuzují se tóny smykáním smyčce po strunách, a ty jmenujeme smyčcové instrumenty: housle, viola, violončel, basa a viola lásky.

Některé nástroje hudebné dělají se ze dřeva nebo z kosti (instrumenty dřevěné neb píšťalné): velká a malá flauta, hoboje, anglický roh, klarinet, basetový roh, fagot, kontrafagot; jiné jsou z kovu (instrumenty plechové): roh, trouba, pozauna a j. Do třídy pískacích nástrojů náležejí také varhany.

Nástroje *bicí* vysvětlují pouhým jménem svým, jak se tóny jejich plodí. Poznamenati však sluší, že mezi nimi není jich mnoho, které by čisté tóny vydávaly, jako k. p. zvonečky a kotly. Obyčejně dělají jen neurčité zvuky, k. p. talíře a triangul; jiné pak jen pouhý hřmot, jakož to platí o velkém a malém bubnu.

Spojí-li se několik dechových nástrojů vespolek ku provozování hudebních skladeb, jmenujeme to *harmonie*, *harmonická hudba*.

Spojení smyčcových instrumentů s pískacími a trubnými slove *orchester*.

Společný zpěv mnohých hlasů jmenujeme *sbor* (chor). Zpěvací skladby slovou *hudba vokální*, skladby na rozličné instrumenty *hudba instrumentální*.

Zpěv může složen býti buď sám o sobě, anebo spojen s průvodem instrumentů. První slove *zpěv pouhý* (hudba vokální), druhý pak *zpěv s průvodem*.

Mezi instrumenty známe některé, jichž tóny znějí o celou oktávu hloub, než jak jsou noty psány, a říkáme jim šestnáctistopné. U jiných ozvou se o dvě oktávy hloub, a těm říkáme dvaatřicetistopné. Instrumenty čtyřstopné vydávají tóny o jednu oktávu vyšší.

Všecky instrumenty a hlasy, jichž tóny se tak píšou jak se slyšet dávají, slovou osmistopné čili rovnoměrné instrumenty.

I. Struněné instrumenty.

1. *Harfa* náleží k nejstarším ostruněným nástrojům. Známo jest, že již král David na ni hrával; a však první původ její hledá se v dobách mnohem starších. Harfy jsou dvojího způsobu: harfa háková a pedálová. Na harfě má každá oktáva sedm strun srovnaných podle diatonické škály; z té příčiny nelze, aby se na ní chromatické běhy vyváděly. Má-li struna jinému tónu sloužit, než jak to škála, podle níž sehlasena jest, dovoluje, musí se při samé hře jinak natáhnout. U hákové harfy má každá struna vedle sebe malý háček, jehožto otočením se struna přehlasí; u pedálové harfy děje se to tahem pedálů, na které se nohama šlape, čímž se každá struna ve všech oktávách o poloutón zvýšiti dá.

U hákové harfy dosahují tóny obyčejně od velkého C až ke třikrát čárkovanému C nebo D; pedálová harfa jde od kontra-A až ke čtyřikrát čárkovanému D. Oběma harfám píšou se noty jako pro fortepiano na dvou liniových soustavách dle G- a F-klíče.

2. *Kytara* podobá se lautně. Nejpěknější její vlastnost jest, že se ku provázení krátkých zpěvů a písní dobře hodí. Ona má šest strun dle následujících tónů srovnaných: E, A, d, g, h, e; na které se koncem prstů drnká. Noty píšou se podle violinového klíče, a tóny ozývají se o celou oktávu hloub, než jak psány jsou.

Nejslavnější hudebník na kytaru byl Giulliani. On napsal školu na tento instrument. Též Max Kníže má dobrou pověst co hráč i učitel.

3. *Mandolina* jest malý instrument na způsob lautny. Od neapolitánské rozeznává se milánská mandolina. První hlasí struny: g, d, a, e, každý tón má ale dvě struny. Milánská mandolina má pět tónů o dvou strunách: gg, c c, a a, d d, e e.

Některé mandoliny mají jen čtyři jednoduché struny sehlasené neapolitánským způsobem. Na tomto nástroji hraje se buďto brkem anebo jedním prstem pravé ruky. Virtuosů jest velmi málo. Ačkoliv Mozart v opeře „Don Juan“ předpisuje, aby se serenada zpívala s průvodem mandoliny, hraje se kus ten skoro všude jen na houslích. Noty se píšou dle violinového klíče.

4. *Lautna* má podobu želvy a jest prastarý instrument. Jindy nescházela v žádném dobře spořádaném orchestru. Potažena jest 24 strunami ze střev, z nichž jsou některé v basu opředeny. Soustava jest o šesti liniích, bez klíče a bez předznamu; jen způsob taktu musí předepsán býti. Srovnání hlasů je do D-moll, struny znějí jak následuje: Kontra-A, B, velké C, D, E, F, G, A, malé d, f, a, jednou čárkované d, f, a. Poznamenati sluší, že některé z těchto tónů mají po dvou strunách stejného hlasu. V minulých dobách byl málo který instrument tak oblíben jako lautna. Akkordy drnkají se koncem prstů jako na harfě. Ona sloužila hlavně k vyvedení generalbasového hlasu, k průvodu recitativa a solového zpěvu. Lautny dělaly se dle rozličné míry. Byly diskantové, altové, tenorové, basové, a velkooktávní, tak že se úplná harmonie na lautnách provozovala. Z lautny pocházejí mnohé jiné instrumenty: mandolina, kytara a podobné.

5. *Fortepiano*, známý nástroj hudebný, potaženo jest drátěnými strunami přes několik hrázek na ozvučné desce připevněných; tón budí se udeřením malého koží povlečeného kladívka pomocí klávesu. Ch. G. Schrö-

der z Hohensteina v Sasích zhotovil r. 1717 v Drážďanech první forte-piano. Mnohonásobnými opravami dospěl ponenáhlu nástroj ten k takové dokonalosti, že teď při všech hudebních zábavách na prvním místě stojí. Noty píšou se na dvou liniových soustavách dle F- a G-klíče. Ve starých skladbách nacházíme místo violinového klíče diskantový. Nejlepší školy napsal: K. Černý, Adam, Hummel, Kalkbrenner. Cramer vydal výborné etudy.

II. Smyčcové instrumenty.

Sem náleží strunami potažené instrumenty, které tu vlastnost do sebe mají, že se struna, aby zněla, smyčcem otrásti musí. Jakým způsobem se prsty strun dotýkají, dle toho řídí se výška i hloubka tónů. Stane-li se, že se prst tam, kde tón vzíti chce, struny jen lehce dotýká, nepřitlačiv jí až k samému pražci, ozve se pod smyčcem, jenž se při tom zvláštním způsobem po struně táhne, tak řečený *flažeolet*. To jsou pěkně znějící a vysoké tóny.

Zvučnost tónů u smyčcových instrumentů zmírní se nastrčeným *sordinem* (přídusku). Když se to státi má, napíše se *c. s.* (*con sordino*); a když se příduska opět sundati musí, poznamená se *s. s.* (*senza sordino*) bez sordinu. Na některých místech nehraje se smyčcem, nýbrž tóny se jen na strunách koncem prstů drnkají. Spůsob ten znamená se *pizz.* (*pizzicato* t. j. drnkavě), a tam, kde se opět smyčce užiti má, stojí *c. a.* (*col arco* t. j. smyčcem).

U smyčcových nástrojů dotýká se někdy smyčec dvou anebo několika strun najednou, tomu říkáme *dvojchopy*.

Nejobyčejnější smyčcové nástroje jsou :

1. *Housle* (violino). Původ jich ztrácí se v temné minulosti. Někteří mají za to, že byly za času křižáckých tažení vynalezeny; jiní sahají ještě dále.

Že hlavně v Itálii velké dokonalosti dosáhly, jest pravdě podobné; neboť až do dnešního dne přicházejí k nám z Cremony a ze sousedních Tirol nejvýbornější housle. V Cremoně vyznamenali se mistrové Amati, Guarneri, Stradivari; v Tirolsku proslul Jakub Stainer, Klotz a j. Housle jsou potaženy čtyřmi strunami ze střev; nejhlubší z nich je nejsilnější a stříbrným drátkem opředena. Struny ty natahují se do následujících tónů:
g, d, a, e.

Čtvrtá struna e jmenuje se zkrátka jen kvinta. Noty nepíšou se jinak

než podlé G-klíče, jemužto se právě proto dostalo jména violinového klíče. Tónový objem na houslích jde od malého G asi až ke čtyřikrát čárkovanému A. Housle jsou, co se solové hry dotýče, nejskvostnější instrument; jich tóny prorážejí i tam, kam síla ostatních nástrojů nikterak nestačí, tak že ve všech skladbách jejich moc nad celým instrumentálním světem vládne.

V orchestru užívá se obyčejně dvojích houslí s rozdílnými hlasy, odkud výraz *Violino primo* a *Violino secundo* odvoditi sluší.

Nejlepší školy na housle sepsali: André, Baillot, Rhode, Kreutzer, Leopold Mozart a m. j.

2. *Viola*, *altoviola*, *bráč* (*Viola di braccio*) podobá se co se formy týče houslím; jest ale mnohem větší. Potahuje se čtyřmi strunami ze střev; dvě nejhlubší jsou stříbrným drátkem opředeny. Hlasení děje se do následujících tónů: malé C, G, jednou čárkované D, A. Hlas altovioly zní smutně a těžkomyslně, a budí v srdci jakousi bolnou touhu. Noty píšou se podlé altového klíče.

3. *Violončel*, *čello* neb *basetl*, jmenuje se též malé basové housle, a stojí, co se velikosti těla, hloubky a mohutnosti tónů týče, mezi bráčem a basou. Spůsob jeho podobá se houslím a viole, jest ale mnohem větší, a při hraní neklade se pod bradu k levému ramenu, nýbrž drží se kolmo mezi koleny. Čtvero střevových strun jeho, z nichž dvě nejhlubší stříbrným drátkem se opřádají, tak jako u bráče, hlasí se též C, G, d, a. Rozdíl jest ten, že znějí o jednu oktávu hloub, než u altovioly. Tóny jeho dotýkají se srdce způsobem zvláště melancholickým. Noty píšou se dle F-klíče. Tento instrument kráčí obyčejně zároveň s basou, tóny jeho ale znějí o jednu oktávu výše nežli tóny na base. Za našich časů mívá basetl svou zvláštní úlohu a vede se chodem samostatným. Při tónech počínajících od d a e nahoru užívá se tenorového klíče, a při nejvyšších tónech, zvláště v koncertních a jiných skladbách, také teď již violinového neb G-klíče. Ve mších a kvartetách od Jos. Haydna nacházíme také altový klíč. Naučení o hře na basetl sepsali: Romberg, Dotzauer a jiní.

4. *Basa*, *kontrabas*, *violon* jest největší, vzhůru stojící houslový instrument. Úkol její v hudbě jest, aby vedla hlas základného basu. Někteří, jako na příklad Hindle ve Vídni, chtěli z basy udělati koncertný instrument. Basa má čtyři struny, sehlasené do E, A, d, g, které o jednu oktávu hloub znějí, než jak noty psány jsou. Na base nemohou se běhy čili *passáže* provádět; instrument ten žádá mnoho síly, a takové drobnosti

nedají se jasně a zřetelně vyvesti. Nejlepší školu napsal V. Hause. Podlé ní vyučuje se na pařížském konservatoriu.

5. *Viola d' amore* (viola lásky, viole d'amour) jest o něco větší, nežli bráč, a zní hlasem pohnutlivým. Ona mívá sedm strun takto sehlasených: G, c, g, c, e, g, c; anebo G, c, e, a, d, g, c. Památka tohoto instrumentu duší citlivých byla již v posledním tažení, a zásluha vzkříšení jeho přísluší našemu krajanu Královi, členu vídeňského orchestru u dvorské opery. Král byl šťastným pěstitelem violy d'amore, a sepsal důkladnou školu.

III. Instrumenty dřevěné čili píšťalné.

1. *Flauta* (flauto) jest pískací instrument ze dřeva, z kosti rohové neb slonové, a má krom ústné díry ještě šest direk, ku kterým se teď obyčejně několik jiných pod klapkami přidává, aby se některým tónům pěknější čistoty dostalo. Flauta dosahuje od jednou čárkovaného D až ke třikrát čárkovanému B. Novější flauty mají o několik hlubších tónů více. Tónový charakter prozrazuje něžnost. Kromě původné flauty známe *flautu tercovou*, která o terci, a *flautu kvartovou*, která o kvartu výše zní; pak máme *pikolo* (flauto piccolo) totiž flautku oktávní, jejížto tóny o celou oktávu výše znějí. Pro všechny flauty, ať jsou jakékoliv spůsoby, píšeme noty dle G-klíče.

2. *Hoboj* (hautbois) jest píšťalný přímý instrument, složený z několika dílů a obyčejně z pušpanového dřeva dělaný. Na hoboji pozorujeme několik direk a klapek, pak dolejší rozšířený konec, jemuž spodek říkáme, a na hořejším konci strojek ze třtiny, na který se píská. Hoboj vzala původ ze šalmaje, a byla dlouhý čas hlavně u vojenských hudebníků v obyčejí, kde se na ni výhradně melodie pískala. Tím platila tam za nejpřednější instrument, a byla příčinou, že se vojenští hudebníci až podnes nazývají *hobojisté*. Tón jest plný výrazu, a projevuje radost i žalost, a hodí se k veselostem venkovským. Objem dosahuje od malého H až ke třikrát čárkovanému G. Noty píšou se dle G-klíče.

3. *Anglický roh* (corno inglese) jest o něco větší hoboj, a zní o kvintu hloub. Objem sáhá od malého F až ke třikrát čárkovanému C. S tím nástrojem zachází se tak jako s hobojí.

4. *Klarinet* (clarinetto) podobá se nejvíce hoboji, dělá se z pušpanového neb z ebenového dřeva, má obyčejně třináct direk, z nichžto osm kryje se koncem prstů, ostatní klapkami. Znění pochází z nastrčeného strojku, k jehož zadní otevřené straně tenký lístek ze třtiny přiléhá. Tón zvučí plněji než u hoboje, a může se lidskému hlasu připodobiti. Objem vychází od malého E a dosahuje až ke třikrát čárkovanému G. Na tento instrument nemůže se bez obtíжности do každého tónu pískati; a protož se dělají klarinety rozličné míry do toho neb onoho tónu. Nejobyčejnější bývá klarinet do C. Jeho C jest totéž, jakož se slyšeti dává na všech ostatních rovnoměrných osmistopných instrumentech. Klarinet do B zní o celý tón hloub. Pískající C slyšíme místo něho B ostatních instrumentů. Na tomto klarinetu zní F jako čtvrtý stupeň škály do B; to jest příčinou, že se při skladbách do Es hlas B-klarinetu do F psáti musí. Klarinet do A zní ještě hloub. Místo C ozve se A. Menší klarinety do D, Es, F, G a do As mají ostrý pronikavý hlas, a jsou právě proto u vojenských hudebních sborů v obyčeji. Noty píšou se dle G-klíče.

5. *Basetový roh* (Corno basseto neb Corno di basseto) má podobu klarinetu, a na oba píská se téměř jednostejným způsobem. Objem jeho tónů jde od malého C skrze tři plné oktávy; jeho tóny znějí ale o kvintu hloub než na klarinetu, malé C tak jako velké F. Hlas basetového rohu jde tedy do F. Noty píšou se dle G-klíče. Mohutně dojíká nás Mozart tímto instrumentem ve svém „Requiem“ a v operách „Titus“ a „Figaro.“

6. *Fagot* (fagotto, franc. basson) podobá se ve vyšších tónech hlasem svým tenoru. Instrument tento dělá se ze dřeva, a má nastrčenou ohnutou trubičku z mosazného plechu, dle podoby *eso* zvanou, na kterou se strojek ze třtiny dává, jenž jest pramenem tónu zvláštního charakteru. Objem sáhá od kontra-B až ke třikrát čárkovanému C anebo až k Es. Hluboké tóny píšou se dle F-klíče, vyšší pak dle tenorového klíče.

7. *Kontrafagot* jest velký fagot. Tóny jeho znějí o celou oktávu hloub než u obyčejného fagotu, o němž jsme před tím mluvili. Noty jemu přiměřené jdou od velkého D až k jednou čárkovanému D.

IV. Plechové neb trubné instrumenty.

1. *Roh* (corno, franc. cor) jest z mosazného plechu zhotovený instrument bez direk, na způsob dlouhé do kotouče zatočené trouby, s velkým široce otevřeným spodkem neb korpusem. Na hořejší konec strčí se

nátrubek z mosazu neb kosti, do něhož se fouká. Hlas jeho zvučí jemně, a přirozené tóny, které vydává, jsou dle toho jak silně se fouká následující:



P o z n a m e n á n í. Tytéž tóny dají se také na fortepianě slyšet. Položíme-li prst na strunu velkého C právě do prostředka délky její, a uhodí-li při tom někdo na příslušný kláves, ozve se oktáva, totiž malé C. Jedeme-li prstem po struně dále, ozve se malé G, pak jednou čárkované C, a tak vše ostatní tóny, jak svrchu psány jsou, jimžto *přirozené tóny* říkáme.

Tóny na rohu znějí o jednu oktávu hloub. Aby se nečistě znějící tóny F a Fis napravily, a vůbec, aby se mimo přirozené tóny ještě jiné ozvati mohly, vešlo v obyčej, strčiti ruku do korpuusu, která takto úřad přídusky zastává. Takové dušené tóny mají temný zvuk a užívá se jich časem svým s velkým prospěchem. Abychom mohli na roh do všelikých tónů troubiti, užíváme zvláštních *mutací*, totiž zatočených násadních trubic, které se k hořejšímu konci přistrčí. Tím jest každá tónina možná od hlubokého až k vysokému B. Předznam ukazuje nám, jaký tón vládne. Skladba ale píše se dle G-klíče vždy jen do C. Nota E na rohu do Es zní jako G, nota G zní jako B, a t. d. Pro nepohodlí, s nímž časté proměňování mutac k vůli novým tóninám spojeno jest, vymyslili hudby znatelé chromatický roh o klapkách, jemuž původný roh téměř všady ustoupiti musel. Na chromatickém rohu dají se všechny chromatické tóny ve všech tóninách snadně vyvesti.

2. *Trouba* (tromba, clarino) jest podlouhlá otočená mosazná trubice a vydává tytéž přirozené tóny jako lesní roh, a může nápodobně skrze mutace ke všem tóninám přispůsobena býti. Skladby píšou se dle G-klíče vůbec do C. Jsou však také trouby chromatické, na kterých každý tón vzíti můžeme. Hlas trouby zvučí jasně a mocně; míra jest osmistopná.

3. *Pozoun* (trombone) dělá se z mosazného plechu, a jest složen ze dvou dílů: z hlavního kusu o dvou trubicích, a z tyčic, které se způsobem pístu v pošvách posouvati dají, a nahoře nátrubkem jako u trub opatřeny jsou. Výška a hloubka tónů řídí se posouváním hlavního kusu nahoru a dolů. Známost toho instrumentu sáhá do nejstarších dob šedé dávnověkosti. Tón jeho zní mocně a slavně, a v pianissimu bývá úžasný. Rozměr pozaunů jest rozmanitý. Máme velké i malé, a tím, co se tónu týče, hluboké a vysoké. Dělíme je na diskantový, altový, tenorový a basový pozaun. Diskantového se však zřídka kdy užívá.

a) *Pozaun altový* dosahuje od malého C až přes dvakrát čárkované C. Nej příjemnější tóny jeho jsou až do jednou čárkovaného G. Znamená se altovým klíčem.

b) *Pozaun tenorový* dosahuje od velkého B až k jednou čárkovanému G, a znamená se klíčem tenorovým.

c) *Pozaun basový* dosahuje od velkého C až k jednou čárkovanému E, a znamená se klíčem basovým.

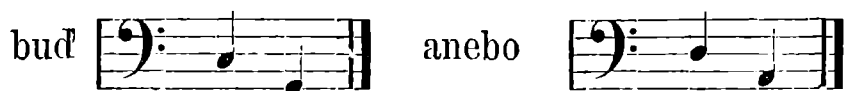
Při každém posouvnutí můžeme na pozaunu několik tónů vyvesti, tak že se celá řada chromatických tónů asi šesti neb sedmi tahy získati dá. Naše doba dočkala se také pozaunů s klapkami. Hlas jejich nemůže se ale s hlasem tažného pozaunu ani měřiti.

4. *Ofikleida* jest způsob kontrapozaunu z mosazného plechu. Objem chromatických tónů dosahuje od kontra-H až ke dvakrát čárkovanému G; skutečně znějí ale o celou oktávu hloub. Nástroj ten vydává mohutné tóny, a hodí se jen největšímu orchestru, neb sborům vojenské hudby.

Ačkoli varhany také do řady pískacích nástrojů přičísti sluší, mezi nimiž je nesmrtelný Mozart pro jich mohutnou sílu za „krále instrumentů“ vyhlásil, uznali jsme přece za dobré odložití jich popis až do čtvrtého dílu našeho pojednání, kde k nim tím větší pozornost obrátíme.

V. Instrumenty bicí.

1. *Kotly* neb vlašské bubny (timpani) náležejí mezi nejstarší bicí instrumenty. Obyčejně užívá se dvou neb několika kotlů. Jmeno to pochází od podoby k obyčejnému kotli, který má dole díru, spojenou uvnitř se zvukovým trychtýřem. Kotly dělají se z mědi, z mosazu, ze dřeva, a někdy také ze stříbra. Nahoře na obrubě sedí železný obruč, který potaženou kůží buď kozí neb telecí několika osmi neb desíti šrouby napíná. Tou cestou dají se tóny dobře sehlasiti, a ze dvou obyčejně užívaných kotlů může jeden zníti výše druhý hloub, a to od velkého až k malému F. Tóny kotlů předpisují se obyčejně jen literami, k. př. Timpani D—A; noty mohou pak se psáti



což jedno jest. Za našich dob bývá v orchestru také více kotlů. Spohr srovnal čtvero kotlů do rozličných tónů a učinil znamenitý efekt v ora-

toriu „Heilands letzte Stunden“ tam, kde se na dvou kotlích tluče vířivě malá terce. Ke zbuzení tónů slouží dvě paličky, jichž hořejší konec neb hlavička buď sukem neb koží potažena jest.

2. *Zvonek* nepatří ovšem k hudebným instrumentům, přece se ho ale při hudebních produkcích užívá, a tón jeho musí se pak k celku dobře rovnati. Noty jsou psány dle G-klíče, a hlas budí se udeřením dřevěné paličky.

3. *Buben* (tamburo) jest dutý válec ze dřeva neb z mosazného plechu, a po obou otevřených stranách telecí koží potažen. V orchestru vidáme bubny dvojího druhu :

a) *Buben malý* neb *vojenský* (tamburo piccolo, t. militare) ; jeho dutý válec bývá vždy z mosazného plechu, a na kůži tluče neb víří se dvěma paličkama ze dřeva. Noty píšou se dle G-klíče.

b) *Buben velký* neb *turecký* (gran tamburo) jest třikrát i čtyřikrát tak velký. Jeho dutý válec bývá vždy ze dřeva, a na kůži tluče se dřevěnou palicí.

Tyto a jim podobné nástroje hudebné nevydávají ze sebe žádného určitého tónu, jaký v hudbě vládne. Nicméně slouží k podporování a udržování rytmu. Že se jich přechasto zle užívá, jest věc známá; zvláště za našich dob slyšíme více hřmotu než hudby.

4. *Tamburin* jest malý příručný bubínek. Jeho nízký dutý válec neb široký dřevěný obruč jest na jedné straně koží potažen, na druhé otevřen, jakobychem malý buben na dvě půle prořízli. Na obruči jsou kolem pověšeny rolničky, a uvnitř také zvonky. Na tamburin tluče se jen rukou.

5. *Talíře* (piatti) jmenují se dva při turecké bandě obyčejné mosazné kotouče, které vydávají zvláštní zvuk, když jeden o druhý zavadí a po něm se sveze. Zřídka kdy dává se ten nástroj o sobě slyšeti, obyčejně jen zároveň s velkým bubnem.

6. *Triangul* (triangulo) představuje železný na způsob trojhranu ohnutý prut, a užívá se ho též při turecké bandě. Na ten nástroj cinká se železnou rafijí, a noty píšou se dle violinového klíče.

Díl druhý.¹

Učení o harmonii.

Oddělení první.

1. O akkordu aneb harmonii.

Skladby hudebné nepřednáší vždy jeden hlas, někdy to činí dva, tři, čtyři, aneb mnoho hlasů. Na tom zakládá se rozdělení skladeb dvou-, troj-, čtvero- a mnohohlasových. Nejvyšší hlas slove *hořejší*, nejhlubší *dolejší*, mezi oběma nacházíme hlasy *střední* neb *středohlasy*. U mnohohlasové skladby, která se zpívati má, dělá diskant hořejší hlas, alt a tenor jsou středohlasy, a bas jest dolejší hlas. Tyto současně znějící tóny rozličných hlasů mají se k sobě dle jistých poměrů, jimž *harmonie* říkáme.

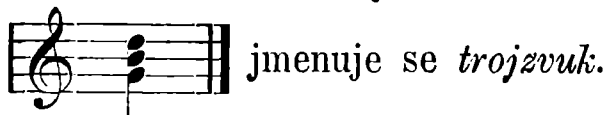
Současné vzetí jistých tónů dělá akkord, jenž by se již harmonií zváti mohl. Vlastně ale mluvíme o harmonii teprv, když se jedná o spojování tónů v akkordech po sobě jdoucích, totiž když se akkord k akkordu řadí. Nauka o harmonii učí nás znáti rozmanitost akkordů, jak se jich užívá, a jak se spojují.

2. O akkordech.

Původná cesta, chceme-li několik tónů harmonicky spojit, vede nás po tercích. V tom případě přibíráme k nejhlubšímu tónu druhý, jenž o jednu terci výše stojí, a k druhému třetí opět o jednu terci vyšší. Toto harmonické spojení dělá akkord; jeho nejhlubší tón, na němž jsme stavěli, slove jeho základný tón, a týž tón dává jméno celému akkordu. K. p. akkord do C, do D, aneb jinak C-akkord, D-akkord.

Všecky ostatní tóny v akkordu počítají se od základného tónu. Druhý nejbližší tón nad základníkem zve se terce, třetí na pátém stupni od základného tónu zní kvinta, čtvrtý na sedmém stupni od základného tónu septima, pátý na devátém stupni od základného tónu nona.

Akkord složený ze tří tónů, ze základného, z terce a z kvinty



jmenuje se *trojzvuk*.

Akkord ze čtyř tónů, ze základného, z terce, kvinty a septimy,



dostal jméno podle čtvrtého tónu, jímž se od předešlého trojzvuku liší, a zní *akkord septimový*.

Akkord z pěti tónů, ze základného, z terce, kvinty, septimy a nony,



má jméno po pátém tónu, jímž se od předešlého septimového akkordu liší, a říká se mu *akkord nonový*, a jinak též, aby se od ostatních nonových rozeznati dal, *nonový septimakkord*. Tyto akkordy uznáváme za základné akkordy, z nichž veškeré harmonie vyplývají.

a) Trojzvuk.

Jak se trojzvuk stavěti má, z jakých intervalů se skládá, a jak se jeho nejhlubší tón jmenuje, jest nám povědomo.

Každý tón, nechť jest jakýkoliv, může býti základným tónem trojzvuku, anebo jinými slovy, my můžeme nad každým tónem trojzvuk si vystavěti. Vezměme k tomu účelu známou škálu do C, a udělejme z každého stupně základný tón.



Na 1, na 4 a na 5 stupni nacházíme trojzvuky složené ze základného tónu, z velké terce a z velké kvinty. Trojzvuk ten jmenuje se velký, a známost jeho vážíme ze samé přírody. On se ozývá na každé struně, každý velký zvon jej ze sebe vydává. Příkládá se mu výraz spokojené radosti.

Na 2, na 3 a na 6 stupni nacházíme trojzvuk složený ze základného tónu, z malé terce a velké kvinty, jemuž říkáme malý trojzvuk. On pochází z lidského vymyšlení, a vzbuzuje pocit zármutku.

Na 7 stupni nacházíme trojzvuk složený ze základného tónu, z malé terce a malé kvinty, a jmenujeme jej zmenšený trojzvuk.

Udělejme si teď trojzvuky na všech stupních měkké škály druhého způsobu:



Na prvním a na čtvrtém stupni máme trojzvuk s malou tercí a s velkou kvintou, jemuž, jak dříve řečeno bylo, přísluší jmeno malého trojzvuku. On slove též měkký neb moll-trojzvuk, anebo jen krátce moll-akkord, poněvadž nám hned na prvním stupni harmonicky měkkou škálu oznamuje. Tomu naopak dostal velký trojzvuk jmeno tvrdého neb dur-trojzvuku, anebo jen krátce dur-akkordu.

Na 2 a na 7 stupni spatřujeme opět zmenšený, a na 5 stupni velký trojzvuk, jako ve tvrdé škále, jež také na 6 stupni nacházíme.

Na 3 stupni stojí trojzvuk čtvrtého způsobu, složený ze základního tónu, z jeho velké terce, a zvětšené kvinty, a jest nazván akkord zvětšený.

V celé přírodě nacházíme jen jeden trojzvuk, a to velký; i protož jest nám kmenem všech ostatních trojzvuků. Pravda jest, že také malý trojzvuk kmenem jest všech trojzvuků měkkého pohlaví; majíce ale měkkou škálu za pouhé nápodobení tvrdé, vidíme také v malém trojzvuku jen nápodobení velkého. Trojzvuk, v němž dělá tónika základný tón, jmenuje se *tónický* trojzvuk; je-li ale hořejší dominanta základním tónem, slove *dominantový* trojzvuk.

Tyto trojzvuky musí žák teď ve všech tónech hledati, a všecky velmi dobře znáti, aby hned věděl, na kterém stupni ten neb onen trojzvuk státi může. Při tom cvičení se dovíme: kolik stejně velkých trojzvuků v jisté škále najdeme, tolikrát se ty trojzvuky v rozličných tóninách opakuji. K. p. ve škále do C jsou tři velké trojzvuky, a tou měrou se C-trojzvuk třikrát opakuje, na prvním stupni do C, na čtvrtém stupni do G, a na pátém stupni do F. Totéž platí o malých a zmenšených akkordech.

b) Akkord septimový.

Tím slovem míníme akkord takto složený: ze základního tónu, z terce, z kvinty a septimy. Kdo intervaly dobře zná, ví také, že jsou septimy trojího rozměru: malé, velké a zmenšené. Rozdíl ten jest pramenem rozličnosti septimového akkordu, která se ještě tím množí, že také ostatní intervaly (terce a kvinta), jež k septimovému akkordu s trojí septimou přibíráme, buď větší neb menší býti mohou.

Abychom se rozličné septimové akkordy znáti naučili, vystavíme si je na všech stupních obou škál.



Dohromady máme v obou škálách sedm rozdílných septimových akkordů :

1. a základný tón, velká terce, velká

kvinta, a malá septima. Akkord ten stojí pokaždé na dominantě, a jmenuje se proto, aby se od ostatních septimových akkordů rozeznati mohl, *hlavní* aneb *dominantový septimakkord*. Každá tónina má svůj vlastní dominantový septimakkord, a naopak, každý dominantový septimakkord patří jen k jedné tónině; on jest nejbezpečnější znak, chceme-li věděti, jaká tónina vládne. Jenom pohlaví tónu nedá se po něm určit, poněvadž jej, jak svrchu patrno, tak dobře v tvrdé jako v měkké škále nacházíme, což také o dominantovém trojzvuku platí.

2. a základný tón, malá

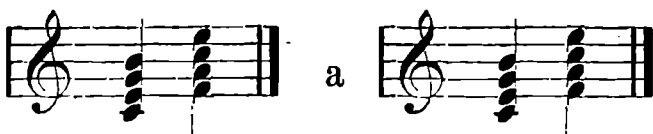
terce, velká kvinta, a malá septima. Tento septimový akkord stojí ve tvrdé škále na 2—3 a 6 stupni, a v měkké škále s malou tercí na 1—4 a 5 stupni. Ten akkord nazveme *malý septimový akkord*.

3. a základný tón, malá terce, malá

kvinta, a malá septima. Tento septimový akkord stojí ve tvrdé škále na 7 stupni, v měkké škále na 2 stupni. On se liší od předešlého jenom malou kvintou, a s oběma zachází se týmž způsobem. Akkord ten dostal rozmanitá jména:

- malý septimový akkord měkké škály;*
- malý septimový akkord s malou kvintou; aneb
- dvojnásobně malý septimakkord.

První jméno jest nám nejmilejší.

4.  základný tón, veľká terca, veľká

kvinta a veľká septima. Tento septimový akkord nachází se na 1 a na 4 stupni tvrdé škály, pak na 3. a na malém 6. stupni měkké škály. Říká se mu *velký septimový akkord*. Že se týž akkord také na malém 6. stupni nachází, pravíme proto, poněvadž víme, že se měkká škála dvojím způsobem sestaviti dá.

5. V měkké škále nacházíme na 1 stupni též septimový akkord  složený ze základného tónu, z malé terce, z velké kvinty a z velké septimy. Ten budiž nazván *velký septimový akkord s malou tercí*.

6. V měkké škále stojí na třetím stupni septimový akkord  jenž se skládá ze základného tónu, z velké terce, zvětšené kvinty, a velké septimy. Nazveme jej *velký septimový akkord se zvětšenou kvintou*.

Oba tyto septimové akkordy mají svůj původ v rozličném způsobu, jak si kdo při měkké škále počíná.

7. V měkké škále stojí na velkém 7 stupni septimový akkord  složený ze základného tónu, z malé terce, z malé kvinty a zmenšené septimy. Říká se mu *zmenšený septimakkord*.

Také zde hledej žák všechny septimové akkordy ve všech tóninách, a pamatuj si každý stupeň, kde se nacházejí.

c) Nonový septimakkord.

Co se tohoto akkordu týče, nemohli se theoretikové dosud sjednotit. Jedná se o to, zda-li do řady základných akkordů počten býti může čili nic; někteří mají za to, že ten akkord jen náhodou vzniká, jakým způsobem a kam právě harmonie kráčí. Nám platí co základný akkord.

On není nic jiného, než rozšířený dominantový akkord, s nímžto na pátém stupni v mnohých věcech se srovnává.

 a 

Ve tvrdé škále jest velká, v měkké malá nona. První jmenuje se velký,

druhý ale malý nonový septimakkord. Práví se o něm, že jest pramenem dvou septimových akkordů, totiž vypuštěním základného tónu jeho:



a) ten našli jsme na 7 stupni tvrdé, pak na 2^a a na 6 stupni měkké škály;

b) tomu dali jsme jméno zmenšeného septimakkordu, vidouce jej na 7 stupni měkké škály.

Na tom místě sluší podotknouti, že jest C—E vždy jen terce, C—G kvinta, třeba by E nebo G o jednu anebo dvě oktávy výše stálo, než jeho základný tón. Totéž neplatí o sekundě. Ta nesmí, jedná-li se o nonový akkord, nikdy s nonou změtena býti. Dole následující příklady nám to zřetelně vysvětlí. V každém nonovém septimakkordu, velkém i malém, jest dominanta základným tónem, a protož se snadně ve všech tónech hledati dá. Cvičení to nebude však žákům na škodu.

3. Užívání akkordů.

Akkordů, které jsme se dosud znáti naučili, užívá se rozličným způsobem.

a) Jsou tóny čili intervaly, které se v rozličných hlasech vícekrát vzíti mohou. To slove jich *zdvojení*. Harmonie bývá obyčejně čtyřhlasová. Známý trojzvuk má ale toliko tři tóny; nastává tedy otázka, který interval by zdvojen býti mohl? — Na to odpoví sama příroda svým zákonem, jemuž jsme se v akustice naučili, když byla řeč o původných tónech lesního rohu. Tam shledali jsme následující tóny:



tříkrát základný tón, dvakrát kvintu, a jenom jedenkrát terci. Má-li tedy trojzvuk čtyřem hlasům sloužiti, vidíme v příkladu pravou cestu, kudy kráčetí sluší; přede vším musí základný tón zdvojen býti.



Spůsob ten jmenuje se zdvojení tónů.

b) V akkordu může jeden nebo několik intervalů scházeti. K. p.



Interval, jimiž se charakter akkordu označuje, nemají se vypoušteti; k. p. v trojzvuku terce, v septimovém akkordu septima. *Vypuštěním* intervalů vznikají opět nové akkordy; k. p. když vypustíme z dominantového septimakkordu základný tón, budeme míti zmenšený trojzvuk; odpadne-li velkému nonovému akkordu základný tón, zůstane z něho, jak praveno, septimový akkord.

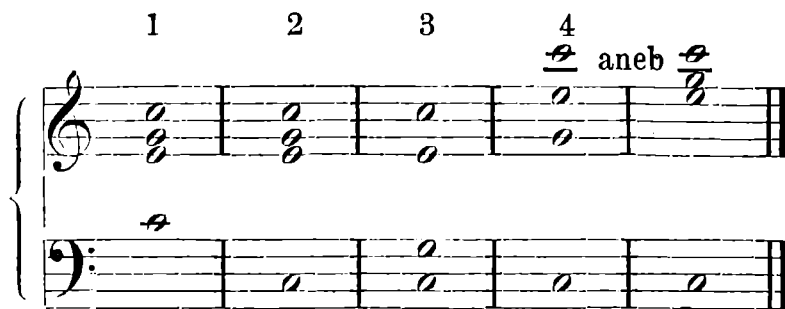
Pravidla o zdvojování a vypouštění jednotlivých tónů akkordových nedají se nikterak napřed určit, ješto se celá věc dle postupování jednotlivých tónů akkordových řídí. Jasnějšího světla nabudeme teprv, až se jednati bude, jak se akkordy spojují.

c) Jednotlivé intervaly každého akkordu dají se dle libosti z jedné oktávy do druhé přesaditi, a ten neb onen interval může z nižšího na vyšší místo postaven býti. Dokavad základný tón v basu bez proměny potrvá, nezmění se jmeno akkordu:



Tím činem přicházejí akkordy do *rozličných poloh*. Stojí-li v hořejším hlasu oktáva základného tónu, jako v příkladu 1, jmenuje se takové sestavení tónů poloha oktávová; je-li v hořejším hlasu terce, jako u č. 2, jest to poloha tercová; stojí-li v hořejším hlasu kvinta, jako u č. 3, jest to poloha kvintová. Č. 4 není jiného nic než známý C akkord v položení oktávovém. U č. 5 nacházíme dominantový septimakkord s terci v hořejším hlasu, u č. 6 pak týž akkord se septimou v hořejším hlasu. Povinnost káže, aby se konalo cvičení se všemi akkordy v rozličných polohách.

d) Interval dají se ještě jiným spůsobem přenášeti. Někdy stojí intervaly akkordu blízko vedlé sebe, jindy se jeden od druhého trochu vzdálí, anebo se tóny rozptýlí, až se posléz daleko rozejdou.



První způsob jmenuje se *těsná* harmonie, druhý *rozdělená*, třetí *rozptýlená*, a čtvrtý *široká* harmonie. Majíce před očima hlavní účel náš, totiž varhanictví, kde se přede vším o provázení zpěvu jedná, musíme k rozdělené a rozptýlené harmonii nejbedlivěji hleděti, poněvadž se poloha jejich s polohou lidských hlasů nejlépe srovnává.

e) Patrnější bývá změna akkordu, když se na nejdolejší místo, kde byl, základný tón jiný interval téhož akkordu postaví.

Jak se dva intervaly obrátit dají, jest nám povědomo; stane se to přenešením nižšího tónu na vyšší místo:



Z terce udělali jsme převrácením sextu, a ze sexty terci. Takové převraty dějí se též v akkordech. V trojzvuku může buďto terce nebo kvinta na nejnižším místě státi. Z toho pocházejí dva převraty:



Tyto *převraty* dostaly zvláštní jména, a to dle nejdůležitějších tónů, k nimž počítáme základný tón a terci. První převrat jmenuje se akkord *sextový*, poněvadž teď mezi nejhlubším a mezi základným tónem sexta E—C leží. Druhý převrat slove akkord *kvantsextový*, protože nejhlavnější intervaly, základný tón a terce, od dolejšího tónu kvartu a sextu dělají. Akkord sextový pochází z prvního, akkord kvantsextový z druhého převratu.

Týmž způsobem dají se malé, zmenšené a zvětšené akkordy převrátit, a při jmenování převratu platí totéž pravidlo. To budiž žákům úlohou praktického cvičení.

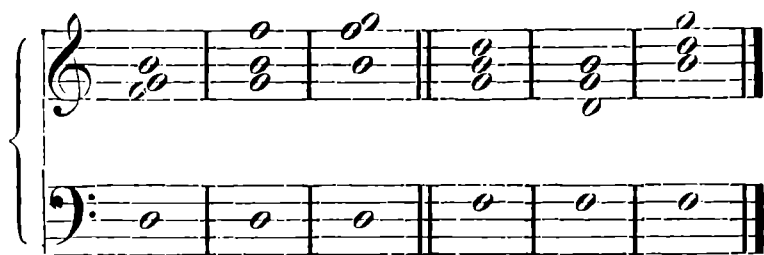
Každý septimový akkord má čtyři tóny, a proto může třikrát převrácen býti.



Pojmenování řídí se opět podle dvou nejdůležitějších tónů, dle základního tónu a dle septimy. První převrat jmenuje se akkord *kvintsextový*, druhý akkord *terckvartový*, a třetí převrat akkord *sekundový*. Vysvětlení leží v poměru, v jakémž jest nejnižší tón akkordu k základnímu tónu a k septimě.

Týmž způsobem dějí se převraty v ostatních septimových akkordech, a jmenují se jak svrchu řečeno.

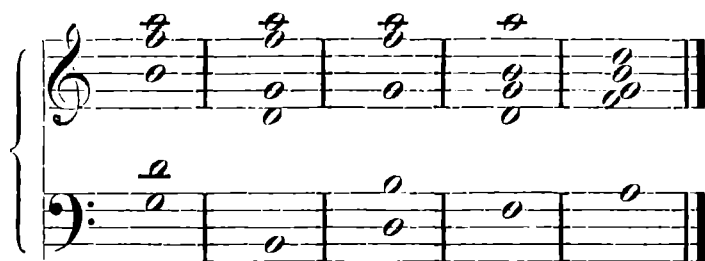
Mimo to může každý převrat několikrát polohu svou změnit. Žák musí tedy znáti všechny převraty ve všech polohách u všech akkordů veškerých tónin.



U velkého nonového septimakkordu překáží nám množství jeho tónů, tak že bez zvláštní přípravy všech možných převratů ani prakticky užití nemůžeme.



Převraty nonového septimakkordu jsou jen v jistých polohách možné:



Kdybychom jim zvláštní jména dáti chtěli, dělo by se to u každého převratu rovněž tak jako před tím podle nejdůležitějších tónů; zde jest to základný tón a nóna.

Všecko to platí rovnou měrou o převratech malého nonového akkordu.

4. Rozdělení akkordů.

Až posud byla řeč o dvojích akkordech, které dobře známe. Jsou to akkordy, jichž intervaly po tercích vzhůru postupují, a těm říkáme

a) akkordy kmenové;

převrácením téhož pořádku vznikají nové akkordy, a ty se zovou

b) odvozené akkordy.

Chceme-li v odvozeném akkordu základný tón poznati, anebo z něho základný akkord vyvesti, musíme intervaly po tercích sestaviti. K. p.



5. Zvláštní vlastnosti akkordů.

Když byla řeč o rozměru intervalů, přesvědčili jsme se, co se příjemného znění týče, že není jeden interval jako druhý. Kdo o té věci pilně přemýšlí, shledá, že jistý poměr tónů líbezně, jiný zase nelíbezně citu se dotýká.

Některý interval, k. p. budí v nás spokojenost;

jiný naopak, k. p.



vzbuzuje nepokoj a touhu po ukojení jakési nelibosti.

Libozvučné intervaly jmenujeme *konsonance*, nelibozvučným říkáme *dissonance*. Za konsonance pokládáme stejnozvuk, terci, kvartu, kvintu, sextu a oktávu, ačkoliv se kvarta také za dissonanci považuje.

Konsonance jsou dvojí:

a) *Dokonalé*, které se jen v jedné způsobě zjeviti mohou; k. p. stejnozvuk, kvarta, kvinta a oktáva. Kdykoliv se jedna neb druhá z nich buď zvýší neb sníží, přestane býti konsonancí.

b) *Nedokonalé* jsou ty, které se ve dvojí způsobě vyskytují. K. p. velká i malá terce, velká i malá sexta.

Konsonance daly by se mnohem prospěšněji rozdělit na *základné* a *odvozené*.

K prvním by náležely takové konsonance, které se základným tónem libě znějí, totiž stejnozvuk, oktáva, kvinta, velká i malá terce.

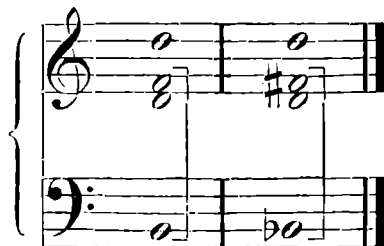
Odvozené byly by ty, které teprv převrácením základných konsonancí vznikají, totiž: malá kvarta co převrat velké kvinty, malá sexta co převrat velké terce, velká sexta co převrat malé terce.

Týž poměr má platnost také u akkordů; a však s tím rozdílem, že jednotlivé tóny nejen s basem, nýbrž i vespolek jeden s druhým v konsonanci býti musejí. Odtud pocházejí konsonující akkordy, velký a malý trojzvuk s oběma převraty.

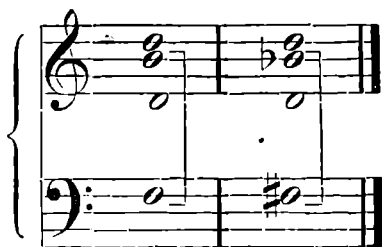
Hudba, která by jen samých konsonancí užívala, působila by příliš jednotvárně. Aby rozmanitostí a kontrastem mocněji dojímáti mohla, jsou jí dissonance nevyhnutelně potřebné.

Dissonance, co se rozdílu týče, jsou:

a) *Podstatné*, které buď k akkordu kmenovému neb odvozenému náležejí; k. p. malá, zvětšená kvinta,



velká a zmenšená kvarta,



malá, velká, zmenšená septima,



velká, malá a zvětšená sekunda,



velká i malá nona,



b) *Náhodné*, k nimž počítáme všechny k harmonii nenáležité tóny:



O všem tom bude se v příštím článku zevrubněji jednati. Zde jen tolik podotkneme, že po konsonanci buď opět konsonance nebo dissonance následovati může. To dodává konsonancím v postupování větší svobody. Po dissonanci musí ale nastoupiti konsonance, ačkoliv krok ten někdy druhou i třetí dissonancí zdržen bývá. Tuto postupnost tónů po dissonanci jmenujeme *smíření*.

Kdykoliv se po dissonanci opět konsonance ozve, pomine rychle ne-

příjemný cit, který v nás nelíbezně znějícím tónem vzbuzen byl. Protož platí za pravidlo, že se má každá dissonance smířiti. Akkordy, v nichž nacházíme jednu neb několik dissonancí, jmenujeme *akkordy dissonující*.

Oddělení druhé.

Představíme-li sobě v mysli ještě jednou všechny známé akkordy, konsonující a dissonující, jich polohy a převraty, uvidíme s potěšením, jaké bohatství v harmonii vládne. A však hojnost ta leží ladem, ješto nevíme, jak se jí užívati má, aniž jakou cestou akkord po akkordu následovati může. Bylo nám toliko řečeno, že se u akkordů, zvláště na varhanách, rádo k tomu hledí, aby byla harmonie čtyřhlasová. Představme si tedy místo čtyřhlasového akkordu čtyři zpěvací hlasy. Kdykoliv po některém akkordu jiný nový následuje, musí každý jednotlivý hlas prvního akkordu pokročiti k novému tónu následujícího akkordu. Toto pokračování jmenujeme *postup*.

I. Postup hlasů.

Hlas postupuje:

1. Když jeho tón na témž stupni potrvá, a několikrát po sobě se ozve:



2. Když kráčí nahoru:



3. Když dolů sestupuje:



Srovnáme-li pokračování několika současných hlasů vespolek, poznáme následující postupy:

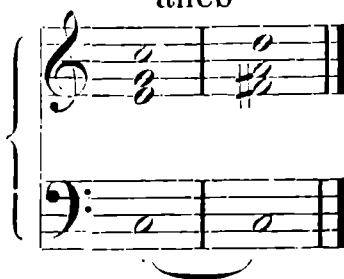
1. Postup *přímoběžný*:



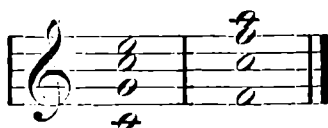
2. Postup *pobočný*; jeden hlas zůstane na svém místě, a ostatní po boku jeho postupují:



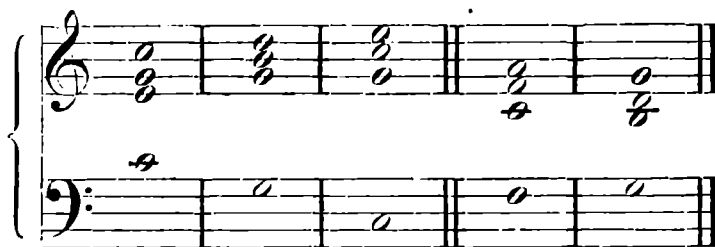
aneb



3. Postup *souběžný*; všechny hlasy kráčí buď nahoru neb dolů:



4. Postup *protiběžný*; jeden hlas kráčí nahoru, a ostatní jdou dolů:



aneb



Postup ten má místo tam, kde bas o jeden stupeň vystupuje aneb sestupuje.

Při harmonickém pokračování varuj se jeden každý následujících chyb, jimž tak říkáme, poněvadž se citu nepříjemně dotýkají. Sem náležejí:

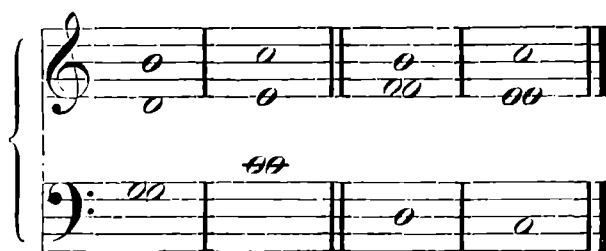
a) Stejně velké kvinty a oktávy ve stejných hlasech souběžně postupující :



V následujícím příkladu máme opět oktávy a kvinty; ty ale nejsou ve stejných hlasech, a záповěď se jich netýká:



b) Dva stejnozvuky po sobě:



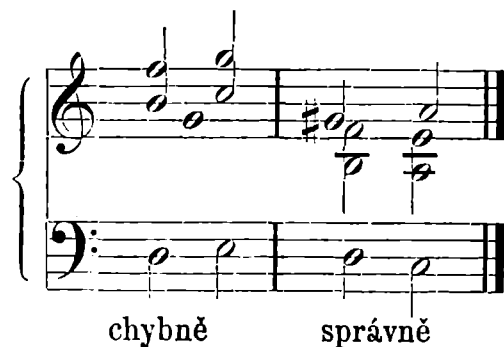
Oktávy, které jen k sesílení některého hlasu slouží, aneb zdvojení dvou i také tří hlasů ve vyšších oktávách, nepočítáme k zapovězeným oktávám.



Po velké kvintě může při sestupování malá následovati:



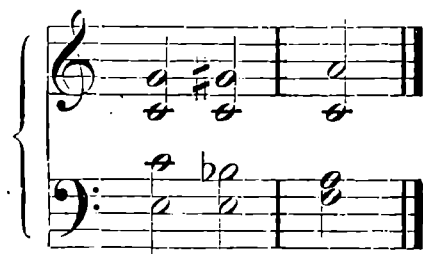
Měla-li by ale po malé kvintě velká nastoupiti, může se to jen ve středohlasech státi.



Dvě malé kvinty mohou po sobě následovati; k. p.



Po velké kvintě může též nastoupiti zvětšená kvinta:



Následujícím krokům říkáme *skryté* kvinty a oktávy:



Kdokoli sobě v mysli několik mezitónů, jak jsme je malými notami poznamenali, doplní, přivede je bez obtíže na jevo. Takové kvinty a oktávy nejsou dovoleny.

Kdo se jich vystříhati míní, zachovej následující pravidlo: Od konsonance, ať jest dokonalá neb nedokonalá, nemá se nikdy souběžně postupovati; t. j. dva hlasy, které dělají společně kvintu, oktávu, terci, sextu aneb kvartu, nesmějí nikdy najednou a současně ani nahoru ani dolů ke kvintě aneb k oktávě kráčet.

Toto pravidlo připouští mnoho výjimek. Skladby všech slavných mistrů vydávají svědectví, že se nikdo přikázání toho přísně držeti nemůže.

Podané tuto příklady ukazují, kdy se takové skryté kvinty a oktávy dovolují :

1. Když dva hlasy od terce ke kvintě postupují :



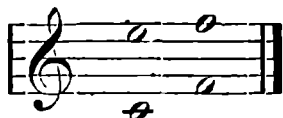
Při tom se žádá, aby hořejší hlas jen o sekundu pokročil, dolejší hlas o kvartu buď vystoupil neb sestoupil. Tato výjimka týče se tak dobře dvou hořejších hlasů, jako jednoho s basem.



Následující příklad jest závadný, protože se těch výjimek v něm nešetřilo.



2. Když jdou od terce k oktávě ; k. p.



Zde máme jedinou výjimku, která se trpěti může, a to jen mezi basem a hořejším hlasem; při tom musejí oba akkordy státi bez převrácení, a hořejší hlas smí jen o sekundu postoupiti.



Kdo se těch výmínek nedrží, dopouští se chyb:



3. Když jdou od sexty ke kvintě:



Hořejší hlas postupuje o jeden stupeň. Oba takto postupující intervaly mohou býti buď v basu a v hořejším hlase, anebo ve dvou hořejších hlasech:



Kdyby hořejší hlas udělal skok až k terci nebo kvartě, stala by se chyba:



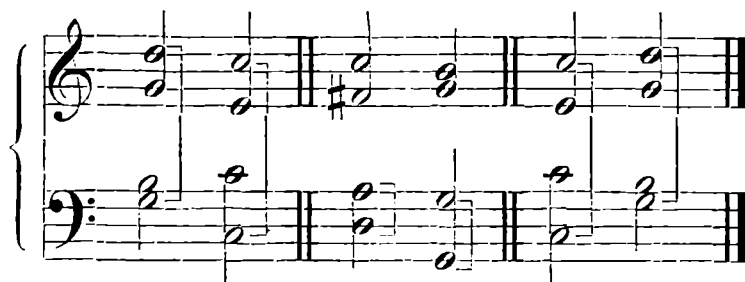
Postup od sexty k oktávě směrem souběžným není dovolen:



4. Když jdou dva hlasy od kvinty k oktávě:



Bas pokročí o kvintu nahoru neb dolů, a hořejší hlas postoupí o sekundu:



Protož se dovoluje tak řečená rohová skladba, ačkoliv se v ní skryté kvinty a oktávy nacházejí:



V jistých případech nemohou se středohlasy skrytým kvintám ani vyhnouti.

Vědouce nyní, které postupy se nedovolují, přikročíme k nové kapitole, jednájící o spojování akkordů, abychom věděli, jak s každým jednotlivým akkordem zacházeti máme. To jediné musíme napřed podotknouti, že jest věc žádoucí, aby každý jednotlivý hlas — a harmonie čtyřhlasová představuje čtyři zpěvací hlasy — plynně pokračoval, lehce se zpívati dal, a obtížných intervalů se varoval. V tom ohledu radíme každému, aby si, vyjma zvláštní případnosti, vždycky jen nejbližších akkordových tónů hleděl.

Spojování konsonujících akkordů.

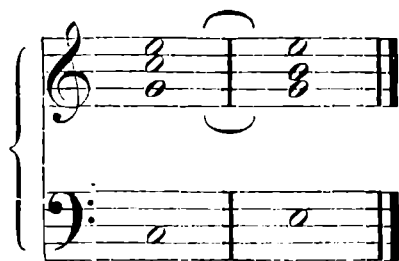
a) Trojzvuk.

Dva akkordy, u nichžto několik stejných tónů nacházíme, dají se nejlépe spojit. To platí:

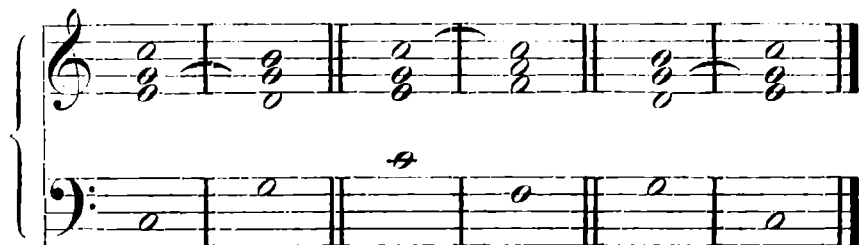
1. O akkordech příbuzných tónů (paralelních tónů);



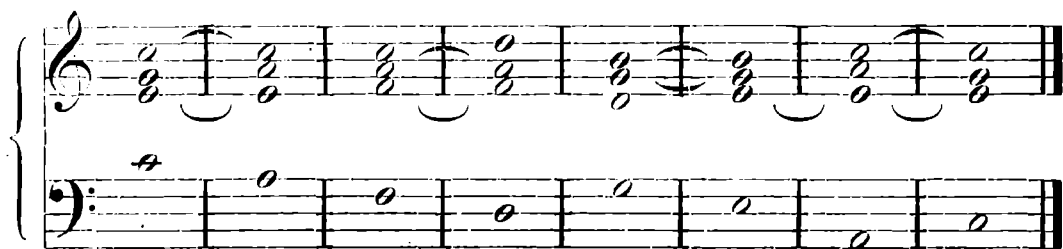
2. Někdy také o vzdálenějších tóninách :



Dva akkordy, mají-li jen jednu spojovací notu, dají se přece spojit:



Pomocí spojovacích tónů můžeme též velké trojzvuky spojit s malými:

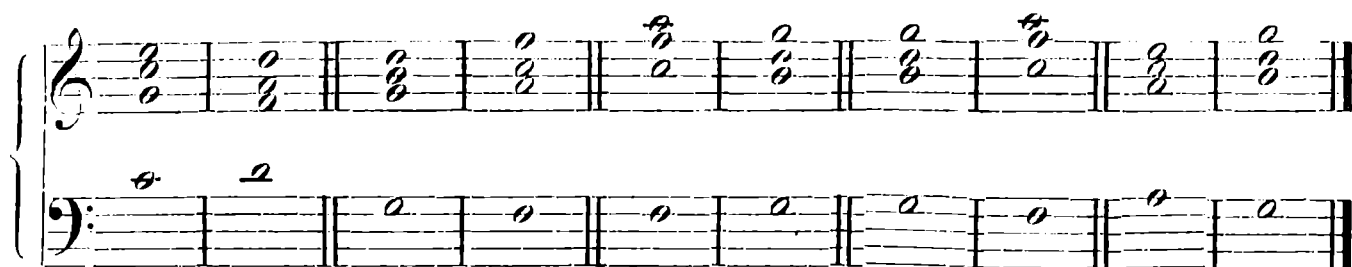


Zde budiž poznamenáno, že se tóny k vůli plynňějšímu pokračování buď v jednom neb ve druhém hlase zdvojují.

Tentýž příklad podáme ještě ve dvou rozdílných polohách:

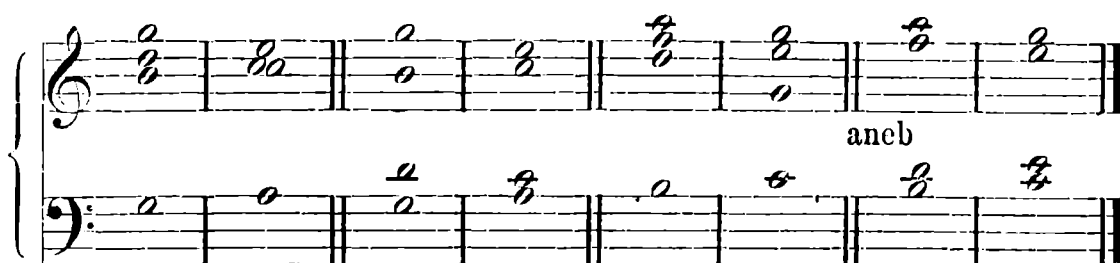


Jiný způsob spojování děje se beze všech spojovacích tónů; to však platí jen o takových akkordech, ježto náležejí k jednotejné tónině. Spůsob ten jmenuje se *tónické* spojení:



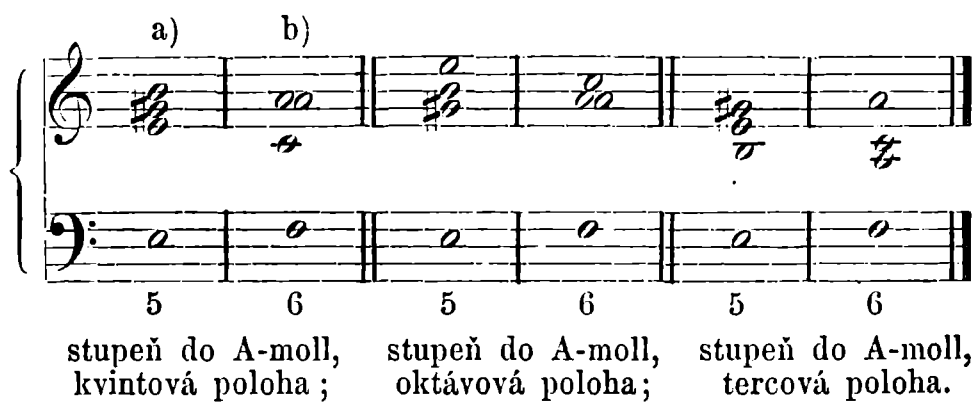
Na všech místech, kdykoliv bas v tomto příkladu o jeden stupeň vystoupil neb sestoupil, vyhnuli jsme se lehce kvintovému a oktávovému chodu protiběžným postupem.

Nahoře bylo řečeno, že se u trojzvuku ve čtyřhlasové skladbě základný tón zdvojuje. Kdo chce hlasy správně vésti, musí časem svým místo základného tónu zdvojití buď terci nebo kvintu.



Příčinu toho nese svodný tón, který se v dominantovém trojzvuku a v dominantovém septimakkordu co terce jeví, a neodolatelně ke své tónice postoupiti musí.

To se stává pokaždé, kdykoliv bas od pátého stupně k šestému kročí. Zde následuje ještě jeden příklad:



Druhá příčina, proč jsme místo základného tónu zdvojili terci, jest ta: kdybychom v akkordu b) chtěli oktávu zdvojití, musela by terce v akkordu a) sejíti na F; z toho by pošla nesnadná intonace, a krok ten by obnášel zvětšenou sekundu, což není dovoleno.

Jak se hlasy vésti mají, o tom bude řeč ve zvláštním článku.

Tak jakož jsme posud konsonující kmenové akkordy spojovali, dají se též kmenové akkordy spojití s jich převraty, a tyto s kmenovými akkordy. S obojíma zachází se týměž způsobem, protože oboje k akkordům

konsonujícím náležejí jen když se při tom všech závadných postupů vystřiháme.

Poznamenání. Aby se akkordy rychleji přehlédnouti daly, užívá se zvláštního číslového písma. Číslování toto děje se v basu, a protož nazývá se takové tónové písmo *číslovaný bas* čili *generálbas*.

Čísla, jichž se užívá, jsou: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10. Tyto cifry stojí na místě stejnozvaných intervalů; 2 znamená sekundu, 3 terci a t. d.

Tam kde se intervaly posúvkami změnití mají, postaví se $\sharp$, $\flat$ aneb $\natural$ vedlé cifry, buď před ni neb za ni. První způsob má přednost; k. p. $\sharp 5$, $\flat 4$, $\natural 6$.

Místo zvyšující posúvky bývá někdy cifra jenom čárkou přetržena, a to platí u následujících tří čísel 4, 5, 6, tolik jakoby před nimi křížek stál.

Změna terce znamená se také jen pouhým $\sharp$, $\flat$ neb $\natural$, a cifra 3 se vypustí.

• Nota neočíslená ukazuje trojzvuk, a má-li se terce od počátečního předznamu uchýliti, znamená se i v tom případě tak jakož nedávno řečeno bylo.

Zmenšený trojzvuk vidá se častokráte bez čísla, jindy zase mívá číslo $\hat{5}$.

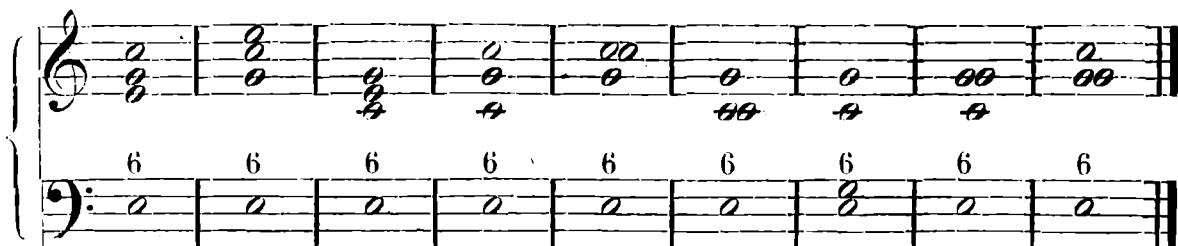
Ačkoliv o číslování ve zvláštní kapitole jednati chceme, umínili jsme si, že budeme od této chvíle k basovým notám též cifry přidávati, abychom se tím snadněji přiučili, jak každý akkord číslován býti má.

b) A k k o r d s e x t o v ý.

První převrat trojzvuku jest akkord sextový, o kterém již zmínka se stala. Také známe jeho rozličné polohy.



Rozmanitost jeho užívání bude tím větší, když uvážíme, že se u něho v rozličných polohách buď jeden neb druhý tón zdvojití dá:



Každý akkord, jakož toho známost máme, jest závislý od svého předchůdce, alespoň co se polohy jeho týče; a protož můžeme všech těchto rozmanitých způsobů sextového akkordu na příhodném místě s prospěchem užití, jen když se při tom závadným postupům vyhneme. Nejlépe činí, kdo se rád nejbližších akkordových tónů drží.

Je-li svodný tón v basu, nesmí se oktáva sextového akkordu zdvojit:

chybně správně

The example shows two musical staves. The left staff, labeled 'chybně' (incorrect), shows a sequence of six chords in the bass clef, each with a '6' below it, indicating a sixth chord. The right staff, labeled 'správně' (correct), shows a similar sequence, but the doubling of the octave is handled correctly to avoid the leading tone in the bass.

Má-li se od sextového akkordu na druhém škálovém stupni sejít na první stupeň, nesmí sexta se zdvojit, ježto dělá svodný tón:

chybně správně

The example shows two musical staves. The left staff, labeled 'chybně' (incorrect), shows a sequence of six chords in the bass clef, each with a '6' below it, indicating a sixth chord. The right staff, labeled 'správně' (correct), shows a similar sequence, but the doubling of the sixth is handled correctly to avoid the leading tone in the bass.

Vede-li ale cesta od druhého stupně k třetímu, smí se buď sexta anebo oktáva zdvojit:

The example shows a musical staff in the bass clef with a sequence of chords. The first chord is a sixth chord (labeled '6' below), and the second is a seventh chord (labeled '7' below). The third chord is a sixth chord (labeled '6' below), and the fourth is a seventh chord (labeled '7' below). The doubling of the sixth or octave is handled correctly to avoid the leading tone in the bass.

Stojí-li akkord sextový na 6 stupni měkké škály, a má-li se v trojzvuku 5 stupně smířiti, zdvojujeme terci, abychom se zdvojením oktávy chyby nedopustili. K. p.

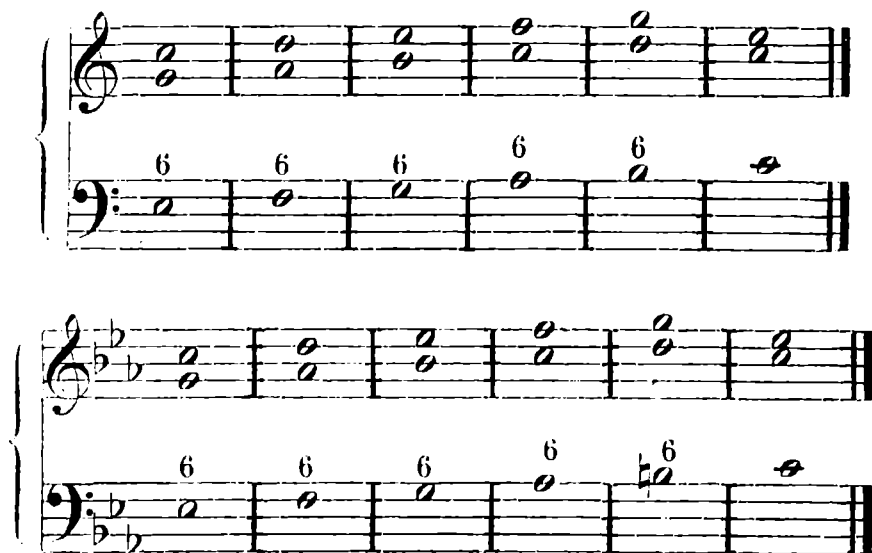
správně

The example shows a musical staff in the bass clef with a sequence of chords. The first chord is a sixth chord (labeled '6' below), and the second is a seventh chord (labeled '7' below). The third chord is a sixth chord (labeled '6' below), and the fourth is a seventh chord (labeled '7' below). The doubling of the third is handled correctly to avoid the leading tone in the bass.

chybně



Že se stejných akkordů po sobě v souběžném postupu užívati nemá, jest nám povědomo. To však neplatí o řadě sextových akkordů; ty mohou, je-li sexta v hořejším hlasu, souběžně postupovati:



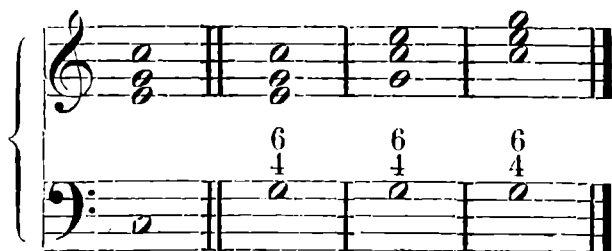
V takové řadě sextových akkordů, píše-li neb hraje-li se na čtyři hlasy, připadá zdvojení jednou oktávě podruhé sextě:



Pokračování sextového akkordu bývá velmi obtížné, stojí-li terce nahoře, oktáva veprostřed, a sexta dole. Tato poloha vídá se málo kdy; obyčejnější jest poloha třecová, nejobyčejnější poloha sextová.

c) Akkord kvartsextový.

Akkord kvartsextový jest druhý převrat trojzvuku. My jej známe i jeho rozličné polohy:



Akkord ten nedělá mnoho nesnází. Obyčejně stává na 1 a na 5 stupni, i užívá se ho ve všech polohách.

Zdvojení připadá nejčastěji oktávě; nicméně může se tak dobře kvarta jako sexta odvojiti:



Žádá se pilně cvičení podle příkladů Č^o VII (Sbírka praktických příkladů) do veškerých tónů a ve všech polohách.

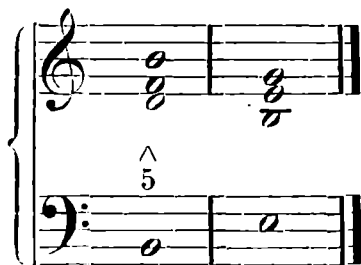
III. Spojování a užívání dissonujících akkordů.

Vedle svrchu dotčených akkordů, o jichžto postupu a užívání se jednalo, známe ještě několik jiných. Ty však náležejí vesměs k akkordům dissonujícím, a jich dissonance musí se buď smířiti, anebo prvé připraviti a potom teprv smířiti.

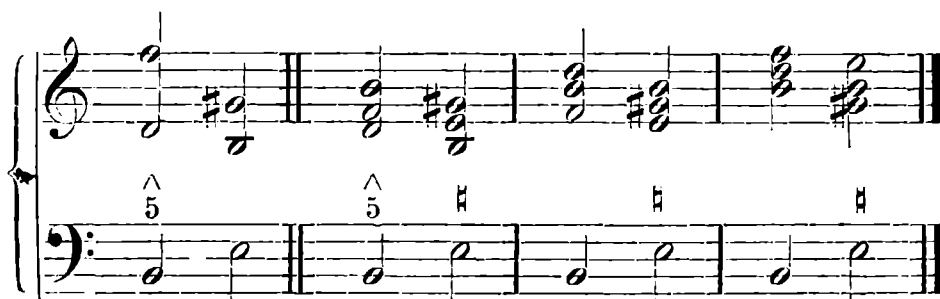
1. *Zmenšený trojzvuk*, maje sídlo své na 7 stupni tvrdé a měkké škály, vede nás k tónice, protože svodný tón jinam svésti nemůže než k tónice:



Ve tvrdé škále může též vésti k trojzvuku na třetím stupni:



Zmenšený trojzvuk na druhém stupni měkké škály vede k dominantovému trojzvuku :



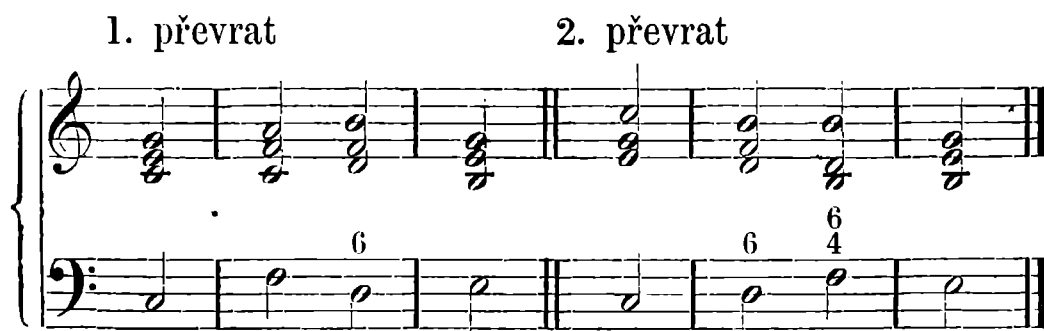
jinak též k převrácenému tónickému trojzvuku :



Ačkoliv jest to akkord dissonující, může přece beze vší přípravy svobodně vystoupiti, musí ale smířen býti.

V předeslaném příkladu vidíme smíření v konsonujícím akkordu, jenž po něm následuje.

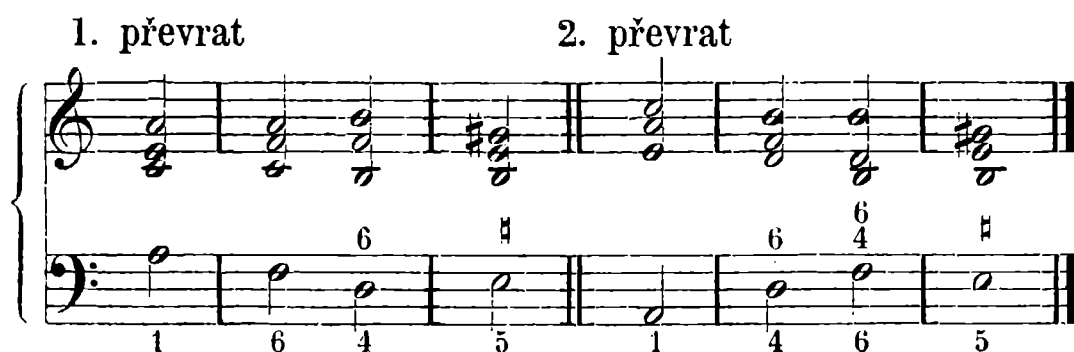
Rovnou měrou užívá se i jeho převratů. Tento kmenový akkord stojí ve tvrdé škále na sedmém stupni ; z toho následuje, že první jeho převrat najdeme na druhém, druhý převrat na čtvrtém stupni :



Zmenšený trojzvuk sedmého stupně škály měkké stojí v prvním převratu též na druhém, a v druhém převratu na čtvrtém stupni :



Zmenšený trojzvuk na druhém stupni měkké škály stojí v prvním převratu na čtvrtém, a v druhém převratu na šestém stupni:

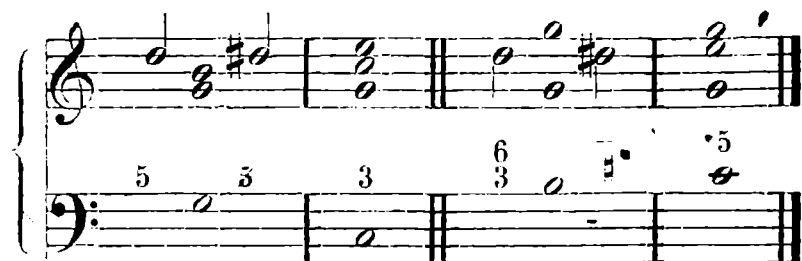


2. *Zvětšený trojzvuk* nacházíme na třetím stupni měkké škály. Jeho dissonance, totiž zvětšená kvinta, žádá přípravy; t. j. ona musí v předchozím akkordu dělati konsonanci, a pak smířena býti:



V tercové poloze, jak příklad c) ukazuje, bývá obyčejně terce zdvojená.

Zvětšeného trojzvuku užívá se někdy beze vší přípravy, a to když dělá zvětšená kvinta jen průchodný tón:

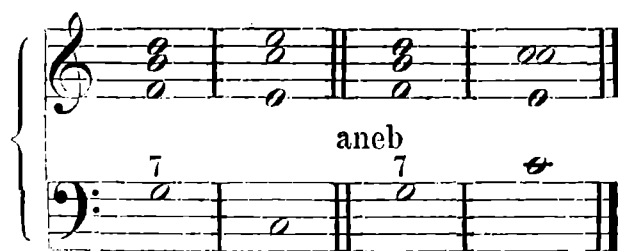


Jako ostatní trojzvuky má také zvětšený trojzvuk své převraty, kde se dissonující zvětšená kvinta vždycky připravití musí:



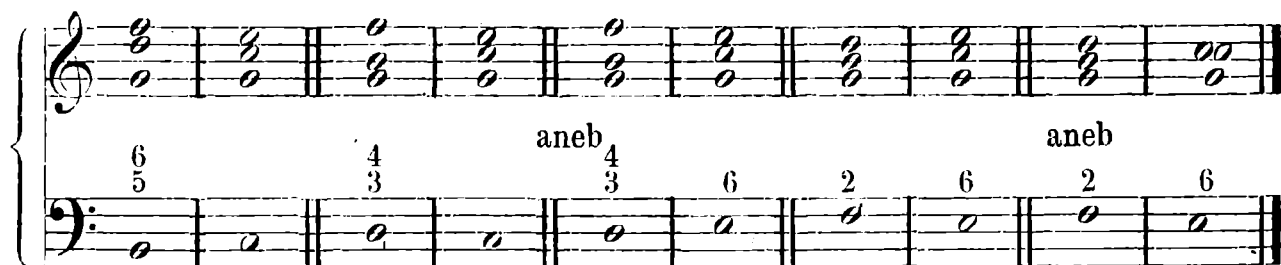
3. *Dominantový* čili *hlavní septimakkord*, jeho převraty a jmena již známe. On rozhoduje tón, k němuž náleží, a nepotřebuje žádné přípravy. První jeho převrat stojí pokaždé na sedmém, druhý na druhém, a třetí na čtvrtém stupni, poněvadž kmenový akkord jen na pátém stupni nacházíme.

Jeho smíření děje se následujícím postupem:



Terce, co svodný tón, vystupuje o jeden stupeň; kvinta jest konsonance, může svobodně kráčet, a jde o jeden stupeň buď nahoru neb dolů; septima sejde o jeden stupeň dolů, protože co dissonance smíření žádá; základný tón sestoupí o kvintu anebo vystoupí o kvartu, zkrátka, přejde na tóniku. Jen ve středním aneb hořejším hlase zůstává obyčejně na svém místě.

Převraty akkordu toho řídí se týmiž zákony:

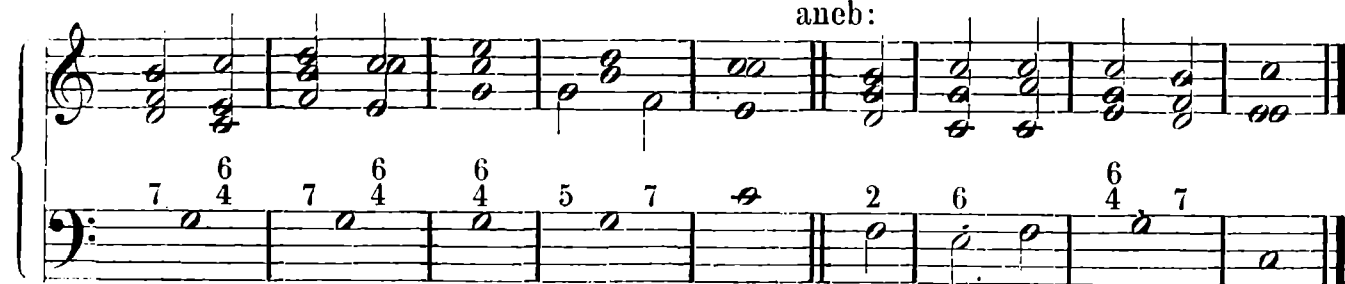


Smíření, ani převraty nevyjímaje, vede nás pokaždé k trojzvuku C.

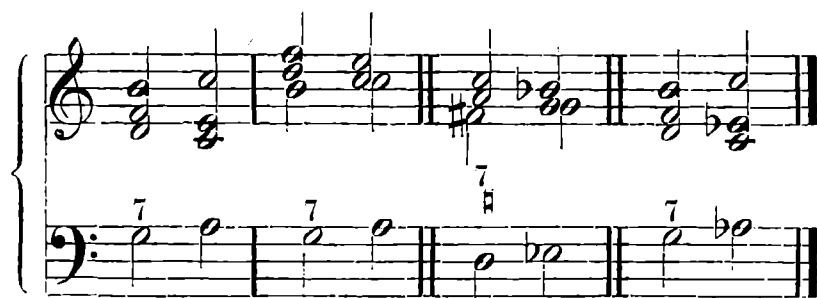
Septima, co dissonující tón, (zde jest to F) musí u každého převratu dojíti smíření, totiž musí o jeden stupeň dolů kráčet.

Smířením tohoto akkordu přicházíme někdy arci jen k převrácenému C-akkordu; a však tím se úplné smíření v tónice jen zdrží, aby se později skutkem stalo.

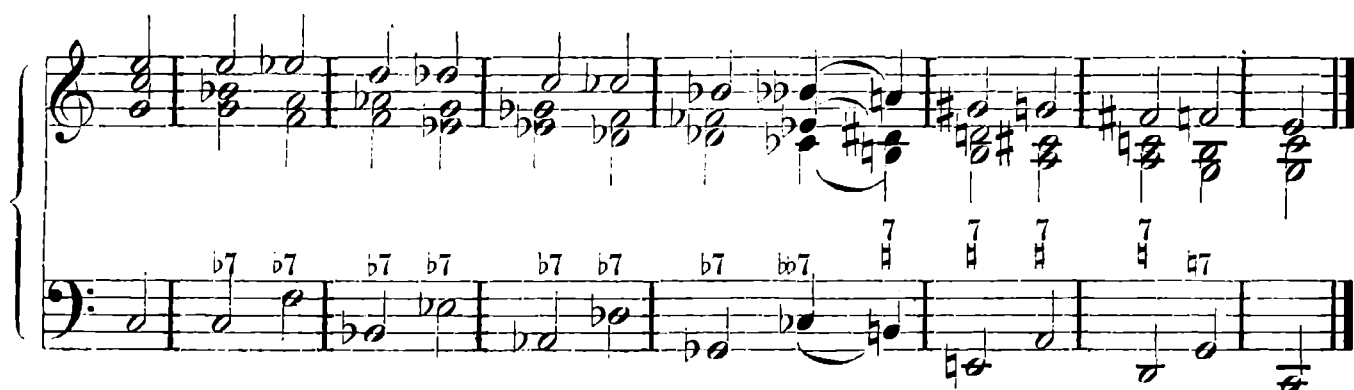
aneb:



Smíření může se též státi v trojzvuku šestého stupně tvrdé aneb měkké škály, při čemž ostatní intervaly, vyjma bas, podle předepsaných regulí postupují:



Někdy se kvinta dominantového akkordu, když tomu postup chce, také vypustí:

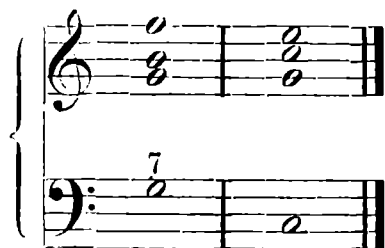


V tomto příkladu postupují dominantové akkordy po celém kvintovém kruhu bez smíření septimy. Že by se tu všechny septimy lehkým způsobem náležitě smířiti daly, hned se ukáže. K. p.

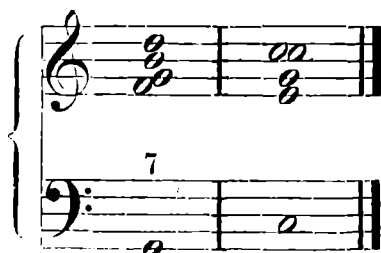


Úkon ten děje se jen v mysli, nikoli skutkem.

Mimo to vypustí se kvinta i tenkrát, když chceme po smíření trojzvuk na čtyři hlasy rozvésti.



Zdvojením oktávy můžeme týž akkord i na pět hlasů rozložit:



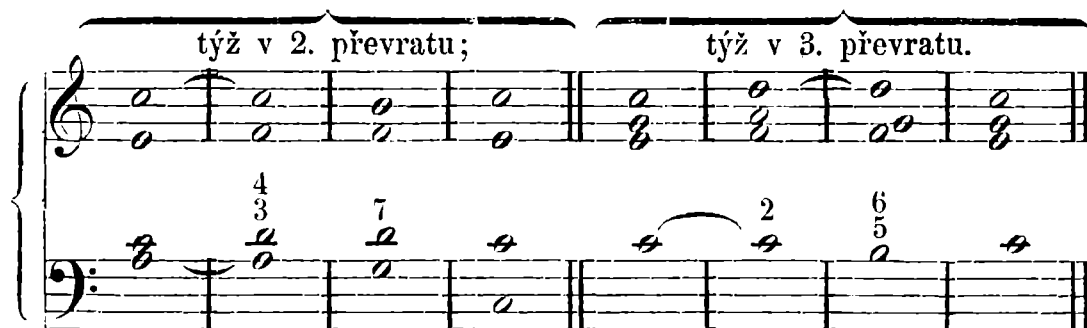
4. *Malého septimového akkordu* užívá se hlavně na druhém stupni tvrdé škály. Jeho septima (dissonance) musí se připravit: akkord ten dochází smíření v akkordu dolejší kvinty, anebo v dominantovém akkordu.

V čem příprava záleží, bylo již jednou vysvětleno. Dissonance musí v předchozím akkordu pod způsobou konsonance státi, a k tomu ještě v stejném hlasu.

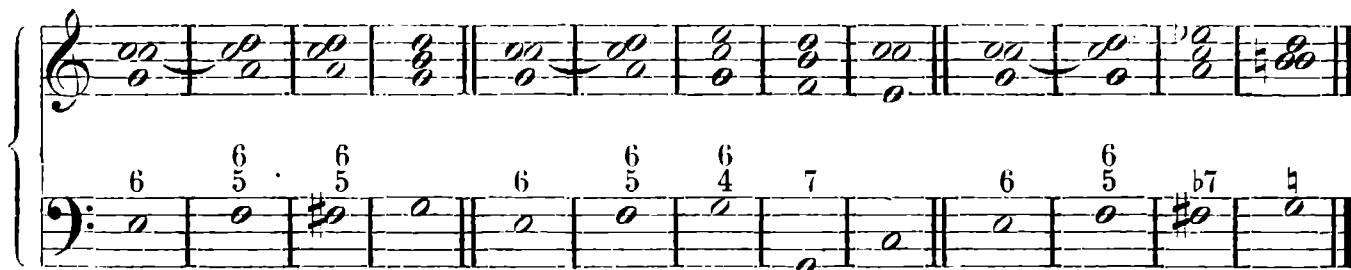


Akkordu toho užívá se ve všech převratech, a pravidlo žádá, aby se dissonance pokaždé náležitě připravila: v prvním převratu kvinta, ve druhém terce, a v třetím sám bas:

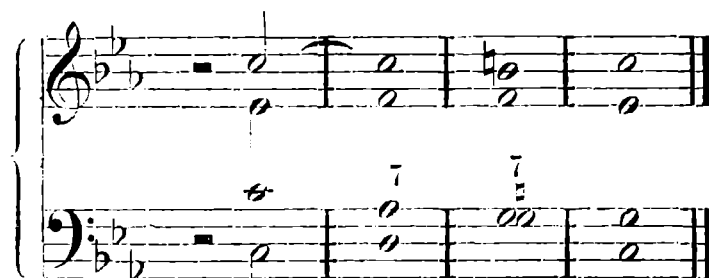




Zde vidíme, že se akkord ten v dominantovém septimakkordu smíří. A však smíření může jinak trojí cestou předse jíti :



5. *Malý septimový akkord měkké škály* stojí na druhém stupni měkké stupnice. Užívání jeho při měkkých tónech řídí se týmiž pravidly, jakož řečeno bylo o předcházejícím akkordu tvrdých tónin.



Příklady, které jsme o malém septimakkordu položili, jsou i na tomto místě vesměs platné, jen když je žák ze tvrdého tónu do měkkého převede.

6. *Velký septimový akkord*, jež nacházíme na 1 a na 4 stupni tvrdé škály, a pak na 3 a na malém 6 stupni měkké škály, musí připraven býti. Smíření jeho děje se v malém septimakkordu, a potom následuje závěrečný akkord.

K vůli úplnosti v pěti hlasech :



On připouští tři převraty, a dissonance nemůže býti bez náležité přípravy :

1. převrat. 2. převrat.

není obyčejný.

3. převrat.

Jiný příklad :

1. převrat.

2. převrat. 3. převrat.

Velká septima dělá dissonanci a musí po přípravě dojíti smíření. K tomu cíli pokročí o jeden stupeň níže, ačkoliv by také pod způsobou svodného tónu o stupeň výše jíti mohla :

1. převrat.

2. převrat. 3. převrat.

V jednom z předešlých příkladů ukázali jsme postupnou řadu dominantových akkordů. Vypustíme-li z téhož příkladu všechny náhodné snižující posouvky, spatříme postupnou řadu rozličných septimakkordů.

Na pět hlasů:

Dominant.
akkord. Velké
septim.
akkordy. Malý
septim. akk. Malý
septim. akk. Tentýž. Tentýž. Dominant.
akkord. Závěrka.

Na čtyři hlasy:

Kdo by na začátku takového pořadí septim postaviti chtěl místo dominantového akkordu akkord jiný, musel by první dissonující akkord

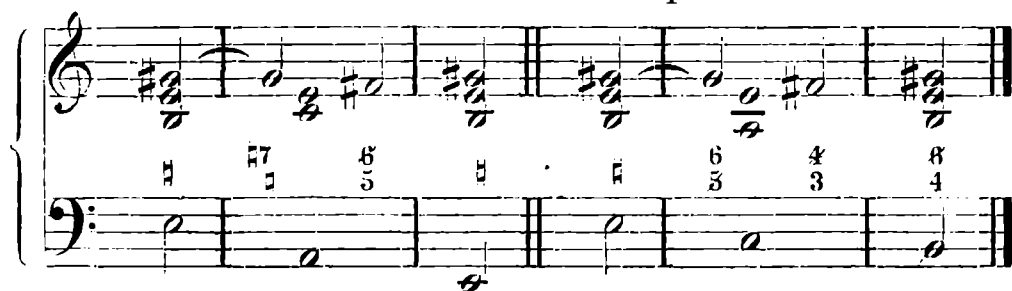
připraviti. Základný bas, jak jsme nahoře ukázali, sejde o kvintu dolů; toto pravidlo platí, nejsou-li akkordy převráceny. Všecky tyto akkordy náležejí k jednomu tónu, a jmenují se ke škále náležité septimové akkordy. Také převraty týchž akkordů mohou takto pokračovati; při tom se musí ale pozor dáti, aby nebyl u všech akkordů jednotejný převrat.



Podobné řady septim bývají též ve měkké škále prvního způsobu.

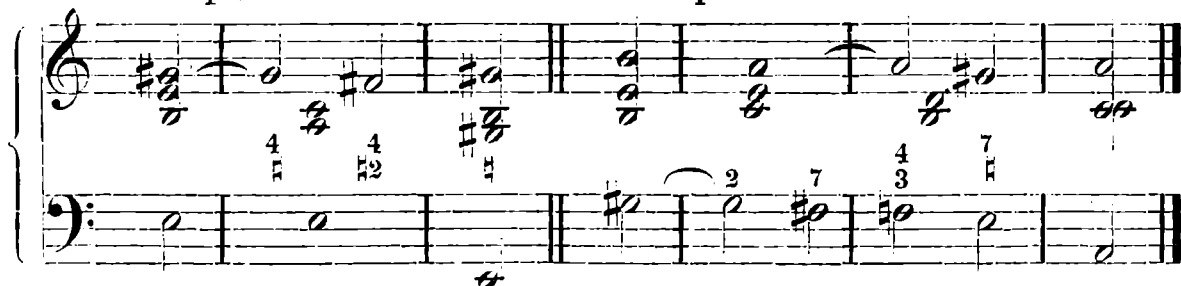
7. *Velký septimakkord s malou tercií* stojí na prvním stupni měkké škály, a liší se od předešlého velkého septimakkordu malou tercií. Jeho septima se musí připravit a smířit:

1. převrat.

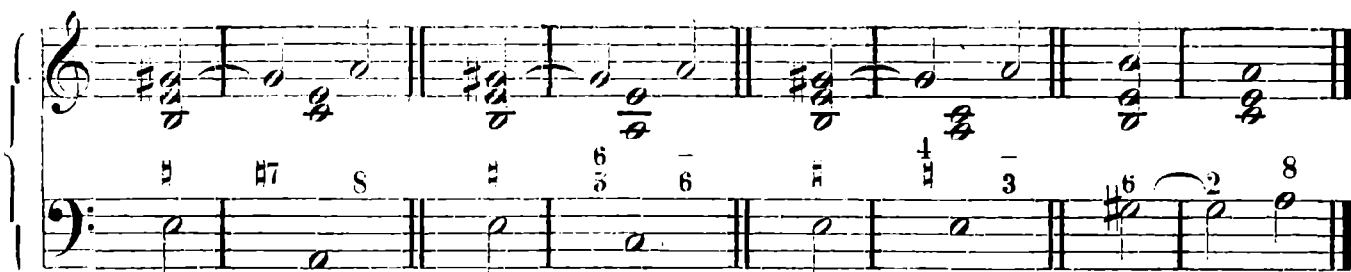


2. převrat.

3. převrat.



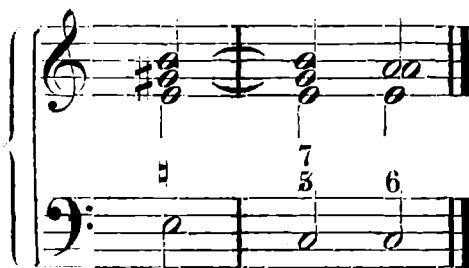
Považuje-li se jeho septima za svodný tón, může se také smířiti pokročením o stupeň nahoru:



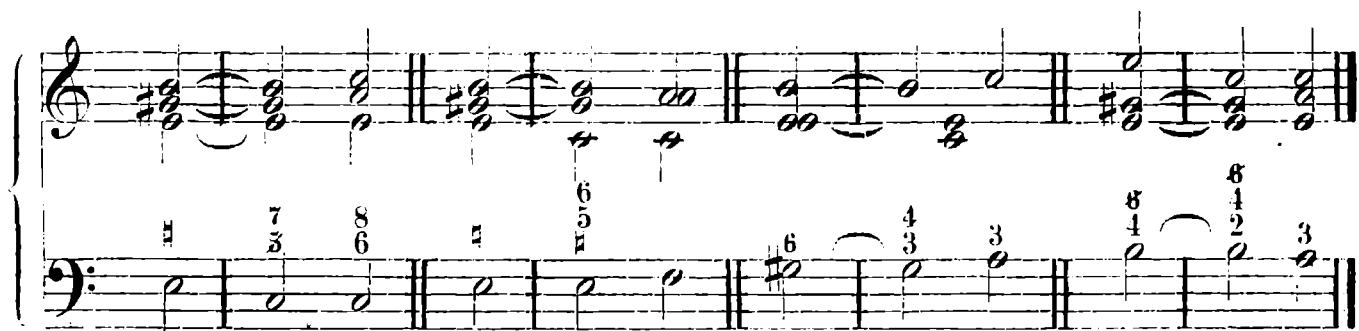
A však tím způsobem se akkordu toho zřídka kdy užívá. Místo něho берeme raději malý septimakkord, poněvadž se 6 a 7 stupeň měkké škály libovolně zvýšiti dá.

8. *Velký septimakkord se zvětšenou kvintou*, jež vidíme na 3 stupni měkké škály; má se za rozšířený trojzvuk. Obě dissonance jeho, zvětšená kvinta i septina, musejí se připravit a smířit.

Smíření děje se pokročením zvětšené kvinty nahoru, septina může jíti o stupeň dolů neb nahoru:



aneb:



Akkord ten jest velmi příkrý, a není v obyčeji. Místo něho užívá se raději velkého septimakkordu.

9. *Zmenšený čili enharmonický septimakkord*. On stojí na 7 stupni měkké škály, a skládá se ze základního tónu, z malé terce, malé kvinty, a zmenšené septiny. Jeho dissonující septina žádá přípravy. Smíření stává se v tónickém trojzvuku:



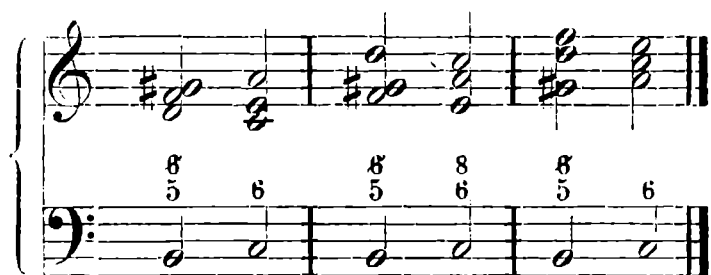
Jmeno enharmonického akkordu dostal pro svou mnohoznačnost, protože enharmonickou změnou not k několika tónům táhnouti se může.

Slovem *mnohoznačnost* míníme rozdíl tónů aneb akkordů, který se jen v písmě jeví, při čemž ale znění tónů aneb akkordů v praxi nikterak se nemění. K. p.



Tento akkord skládá se ze samých malých tercí. Co se převratů a jich pojmenování týče, platí o něm totéž, co bylo o jiných septimových akkordech praveno.

První převrat stojí na 2 stupni:



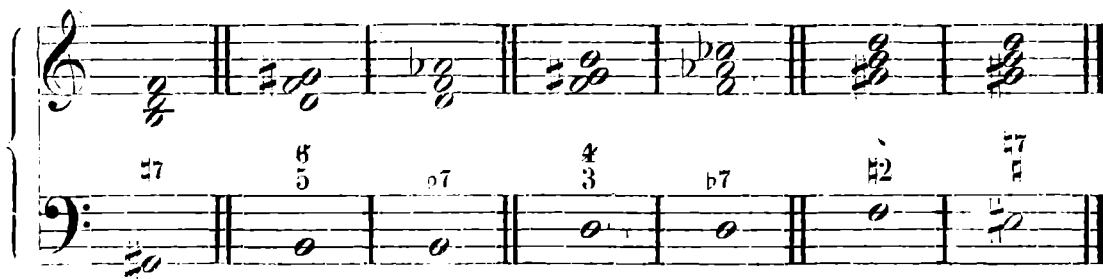
Druhý převrat nacházíme na 4 stupni:



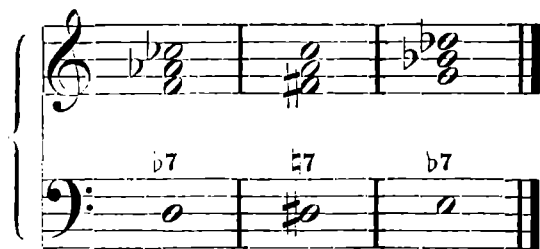
Třetí převrat jest na 6 stupni:



Každý jednotlivý převrat jeho stane se enharmonickou proměnou opět zmenšeným septimakkordem:



Představme si tři od sebe rozdílné zmenšené septimakkordy :



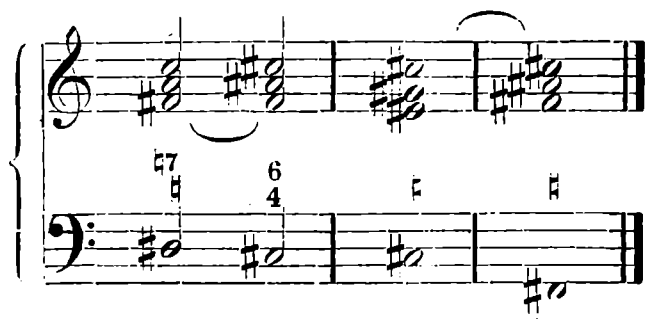
Každý z těchto tří akkordů vede nás ke čtyřem dominantovým septimakkordům. K tomu cíli se jeden ze čtvera akkordových tónů o půl tónu sníží, a ostatní se dle potřeby enharmonicky promění.

Dominanta do Es.	Dominanta do C.	Dominanta do A.	Dominanta do Ges n. Fis.

Dominanta do E.	Dominanta do Cis.	Dominanta do Hes.	Dominanta do G.

Dominanta do F.	Dominanta do D.	Dominanta do H.	Domin. do As.

Sestoupí-li bas o celý tón, aneb vystoupí-li o poloutón nahoru, získáme tím následující sestavy akkordů:



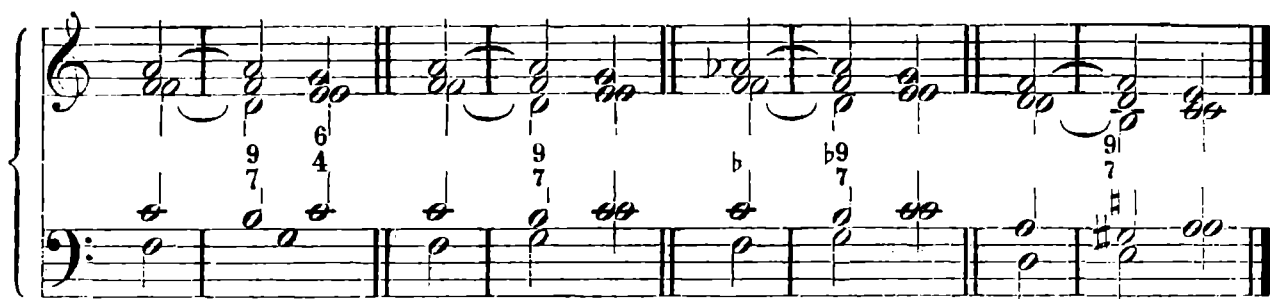
aneb :



10. Velký a malý nonový septimakkord.

O velkém a malém nonovém septimakkordu byla již dříve řeč, i pravilo se, že jest s ním pro velké množství tónů těžká práce. On žádá přípravy, a jeho dvě dissonance, septima a nona, musejí se pokročením o jeden stupeň níže smířiti. Velký nonový septimakkord jest ve tvrdé, malý v měkké škále; ačkoliv se malého též u tvrdých tónin užití může.

Smíření děje se v tónickém trojzvuku anebo v jeho převratu:



On může též v dominantovém septimakkordu smířen býti:



Při smíření musí kvinta pokročiti o stupeň výše, ješto by jinak zapovězené kvinty vznikly :



Vypuštěním zbytečného intervalu jeho, totiž kvinty, dá se akkordu toho třeba jen na čtyři hlasy užiti:

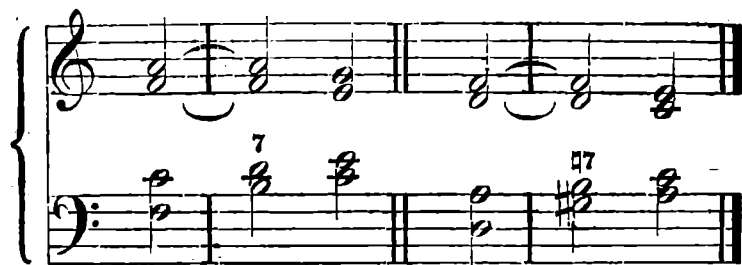


Jeho převraty jsou nám povědomy, a smíření děje se podle známých pravidel. *Varhaníkům radíme, aby si v něm příliš nelibovali, ovšem ale jeho převratů se vystříhali. Tyto jsou nám jen v široce rozptýlených harmoniích přístupné, a těm varhanictví nepřije. Charakter tohoto akkordu nehodí se pro svou příkrost k důstojnosti církevní hudby.*

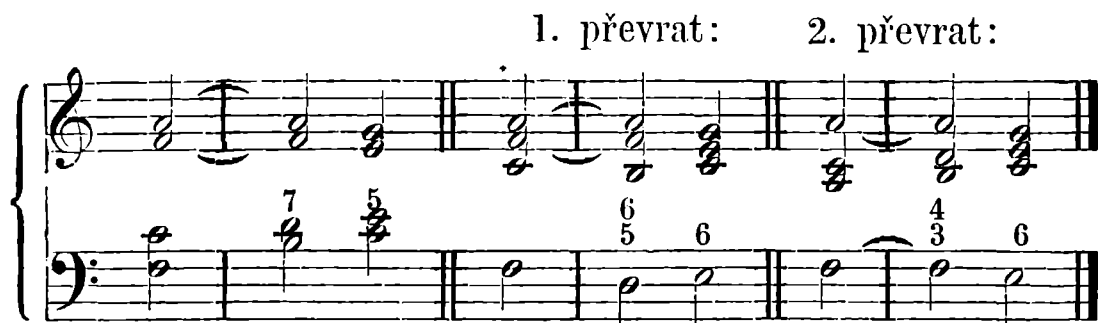
Vypuštěním základního tónu získáme dva septimové akkordy, jichž se častěji užívá. Z velkého nonového septimakkordu vznikne tou cestou malý septimový akkord měkké škály, a zmenšený z malého nonového septimakkordu:



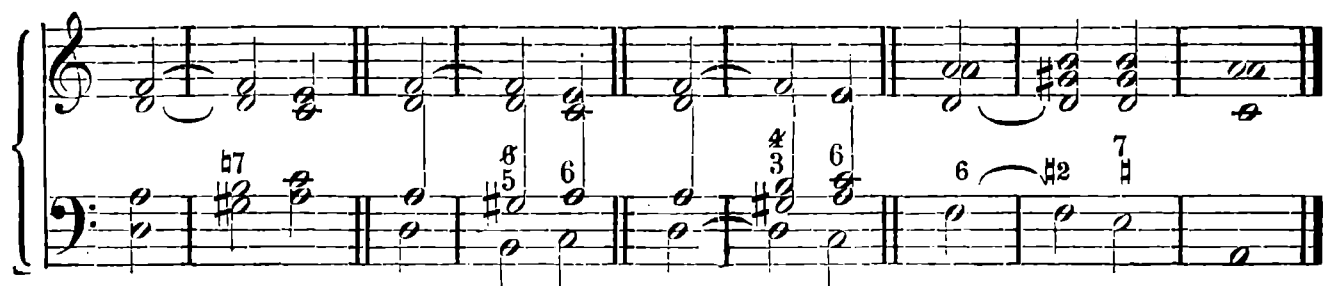
Tyto dva septimové akkordy nesmíme za jedno míti s oněmi též velikosti, o jichž užívání řeč byla pod číslem 4 a 5. Akkordy zde položené mají svůj vlastní způsob smíření v tónice jako jich kmenové, a obě dissonance, kvinta i septima, nemohou bez přípravy smířeny býti.



Také převratů jejich se užívá; dissonance ale musejí náležitě připraveny a smířeny býti.



Septimový akkord tento má jen dva převraty, protože se septimy jen v hořejším hlasu užívá.



Zmenšený septimakkord má i na tom místě všechny své převraty.
Příklady septimových akkordů hledejž pod Č^{em} VIII, 1—7.

Oddělení třetí.

Výsledky cest, jakýmiž hlasy postupují.

Až posud jsme se učili, jak akkordy k akkordům stavěti máme, nehlédíce, aby hlasy plynně postupovaly. Jediné smíření septimových a novových akkordů vedlo nás melodicky k následující harmonii.

Vedení hlasů pokládáme za nejdůležitější část nauky o harmonii, s nímž častokráte způsob nejbližších akkordů, hlavně ale jich polohy a převraty souvisí. Mnohokráte vede nás postup jednoho neb několika hlasů opět k novým akkordům.

Výsledek postupujících hlasů jsou:

1. Chromatické akkordy.

Povýšením aneb snížením jednoho neb několika akkordových tónů vznikají nové harmonie, a ty slovou chromatické akkordy.

1. převrat: 3. převrat:

Druhý převrat se nehodí.

Ty a těm podobné, chromatickým posouváním nabyté akkordy nemají zvláštního jmena. Přece však známe dva takové akkordy, které pojmenování došly.

a) *Dvojnásobně zmenšený trojzvuk* se zmenšenou tercí a malou kvintou, na zvýšeném čtvrtém stupni v měkké škále:

Jak vidíme, skládá se ze samých dissonancí, a příprava jeho, alespoň v jednom hlasu, jest nevyhnutelná. Obou jeho převratů se užívá:

1. převrat:

2. převrat:

b) *Dvojnásobně zmenšený septimakkord* se zmenšenou tercí, malou kvintou a zmenšenou septimou, jenž zároveň s předešlým na zvýšeném čtvrtém stupni měkké škály stojí:

Septima jeho žádá přípravy, a vše se má tak jako při malém septimakkordu, jemuž se nejvíce podobá, a z něhož obyčejně zvýšením základného tónu vzniká. Jinak může také ze zmenšeného septimakkordu snížením terce utvořen býti. Užívá se ho ve všech převratech.

1. převrat:



2. převrat:

3. převrat:



Zde podáváme ještě některé příklady chromatických akkordů:



Akkordy + poznamenané připravují kvartu, čemuž se nelze vyhnouti, chceme-li příkrost harmonie zlahoditi.

Je-li kvarta konsonance čili dissonance, o tom se dlouhé spory vedou; a však na jmeně málo záleží, jen když se s kvartou vůbec správně nakládá. Kvarta, která zdržuje terci následujícího akkordu, platí za dis-

sonanci, protože opravdu smířena bývá. Kvarta mezi basem a některým z hořejších hlasů žádá smíření; nikoliv ale kvarta mezi hořejšími hlasy. Kvarta taková mezi basem nachází se v druhém převratu následujících akkordů.

Kmenové akkordy:

2. převrat:

Zde se musejí kvarty připravit, a to dvojí cestou, jakož následuje:

1. Společnou notou v basu:

2. Společnou notou v hořejším hlasu:

V druhém příkladu kráčí bas o sekundu nahoru neb dolů.

Dvě kvarty, proto že společného tónu nemají, nejsou dovoleny.

1. chybně

2. správně

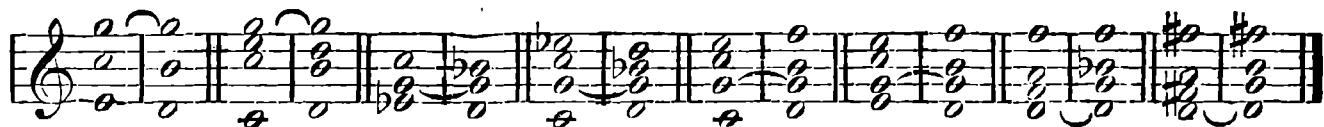
správně

správně

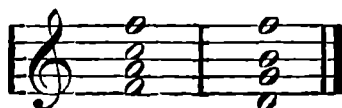
Po malé kvartě může vždy následovati velká, jak jsme v druhém příkladu ukázali.

K tak řečeným kadencím mohou se bráti kvarty beze vší přípravy.

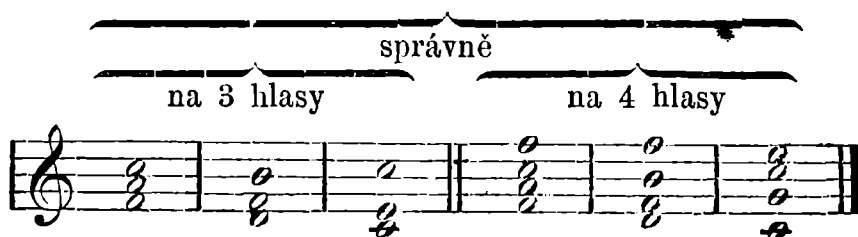
Malou kvartu nacházíme jen v druhém převratu svrchu položených akkordů (totiž mezi basem a hořejším hlasem), i podáváme zde příklad těch převratů s jich přípravou.



Mohlo by se státi, že bychom kvartu v 2. převratu dominantového akkordu připravit nemohli, k. p.



Takový postup je chybný; protož radíme, aby se kvarta, nedbajíc toho, že jest nota základná, z druhého akkordu vypustila:



Praktický příklad Č^o VIII, 8.

2. Průtahy.

Někdy zůstane jeden neb několik akkordových tónů státi, co zatím ostatní k jinému akkordu pokračují. Tím se akkord opozdí a tomu říkáme *průtah*. Průtah musí býti připraven. On náleží k těžké době taktu, a jeho smíření děje se krokem diatonickým dolů neb nahoru v lehké době.



Průtahy mohou platit za synkopy.



Průtahů se jen tenkrát s dobrým prospěchem užívá, když se opoždění hned smířením nahraditi může. Z průtahů váží harmonie velkou rozmanitost i půvabnost, jíž by bez nich, setrvajíc při současném postupování veškerých hlasů, těžce pohřešovala. Přípravná nota má býti alespoň tak dlouhá jako průtah; průtah ale může déle trvati než smíření. Ve $\frac{3}{4}$ taktu bývá průtah často delší než příprava; ano může po celý takt někdy trvati, a smíření dostane se pak na první část následujícího taktu.

Že však se netoliko jeden nýbrž více tónů protáhnouti může, protož musí býti tolik příprav kolik průtahů.

Příprava, průtah i smíření dají se buď dvěma neb třemi akkordy vyvésti.

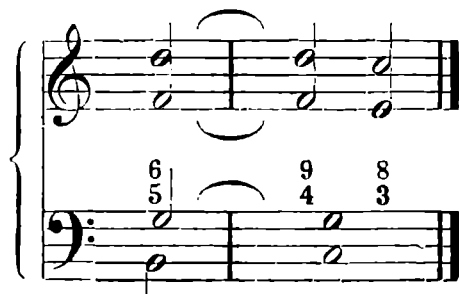
Jednoduchý průtah s dvěma akkordy:



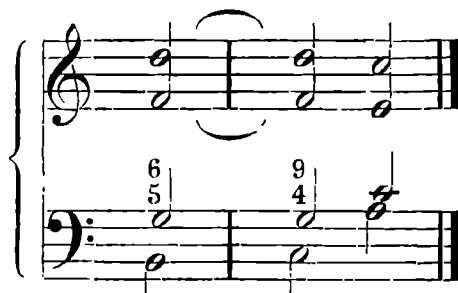
Jednoduchý průtah s třemi akkordy:



Dvojnásobný průtah s dvěma akkordy:

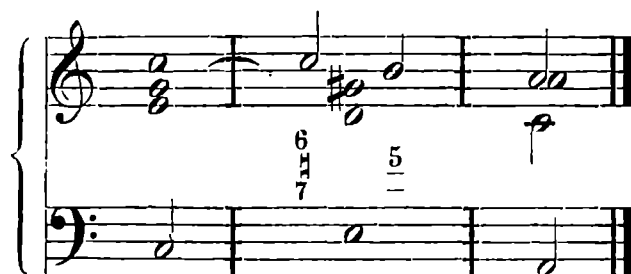


Dvojnásobný průtah s třemi akkordy:



Každý interval základného akkordu aneb jeho převratu může být průtahem druhému akkordu, a každý interval téhož může se průtahem zpozdit; jediná povinnost jest, aby se výminky přípravy a smíření slušně vyplnily. Postupuje-li bas k dolejší terci, nemůže se průtahů užiti; postupuje-li ale v kvartách, kvintách a sekundách buď nahoru neb dolů, jest užívání jich velmi snadné.

Postup k hořejší terci přivodí průtah, jenž není obyčejný :



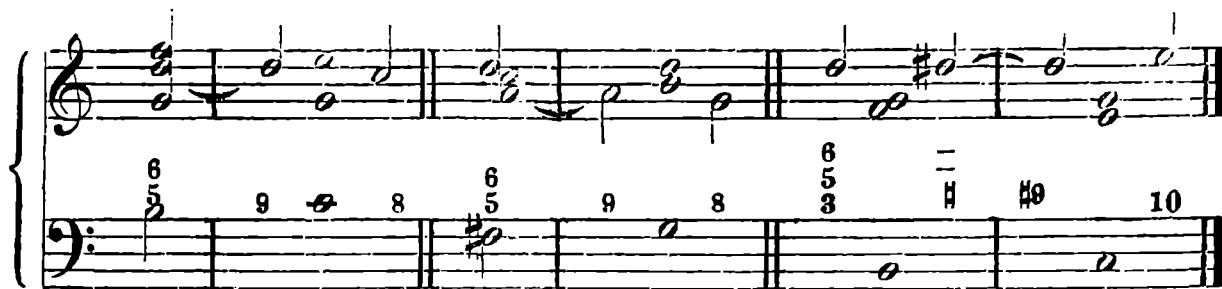
V dvojnásobném průtahu může někdy jeden tón dříve než druhý smířen býti. Na otázku, který? odpovídáme: v sextách má dolejší průtah přednost, v tercích ale předchází hořejší; k. p.



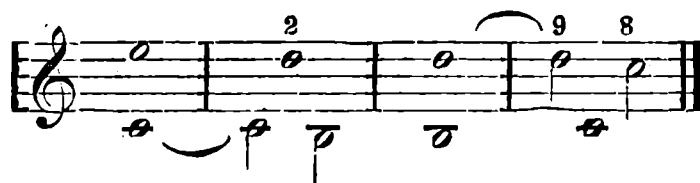
Ve sbírce praktických příkladů podali jsme přehled nejobyčejnějších průtahů, které jsou varhaníkovi nevyhnutelně potřebné, a v nichž se žák, klada je do všech ostatních tónů, řádně vycvičiti musí. Viz Č^o IX.

Z velkého množství průtahů vznikají nové akkordy, o kterých jednati musíme.

Akkord nonový $\frac{9}{5}$ není vlastně nic jiného než trojzvuk, jehož oktáva aneb terce nonou se zdržuje.



Rozdíl mezi nonou a sekundou jest ten, že se dissonance mezi nonou a basem nachází v noně, a mezi basem a sekundou leží v basu.



Co se smíření průtahů týče, může býti pravidlem, že se dissonance v opozdilem tónu smířiti má.

Akkord kvartnonový $\frac{9}{4}$ jest trojzvuk, jehož terce se kvartou, a oktáva nonou zdržuje:



Akkord sextnonový $\frac{9}{6}$ jest akkord sextový, jehož oktáva se nonou zdržuje :



Akkord septnonový $\frac{9}{7}$ jest buď opozdilý sextový aneb kvartsextový akkord, někdy též septimakkord:



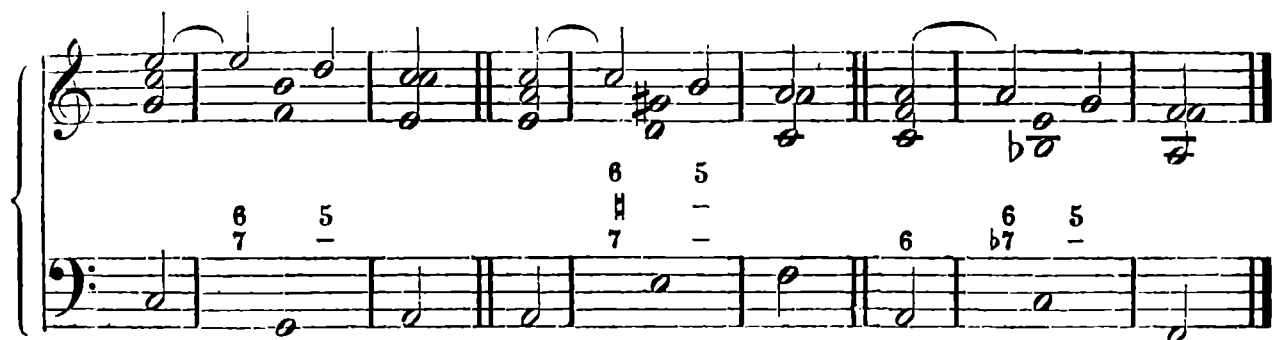
Akkord kvartkvintový $\frac{8}{4}$ jest trojzvuk, jehož terce se kvartou zdržuje:



Akkord kvartseptimový $\frac{7}{4}$; tu buď kvarta zdržuje terci septimového akkordu, anebo zdržuje septima sextu akkordu kvartsextového:



Akkord sextseptimový $\frac{7}{6}$ jest septimakkord, jehožto kvinta sextou se zdržuje:



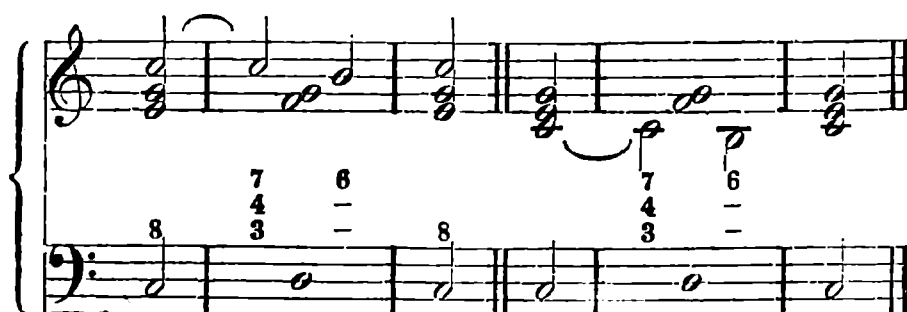
Akkord kvintsextový $\frac{6}{5}$ co průtah akkordu kvartsextového směřuje se v této základné notě:



Akkord kvartokvintsextový $\frac{6}{4}$ jest akkord kvintsextový, jehož terce kvartou se zdržuje:



Akkord terckvartseptimový $\frac{7}{4}$ jest akkord terckvartový, jehož sexta septimou se zdržuje:



Akkord sekundo-kvartseptimový $\frac{7}{4}$; tu jest v sekundovém akkordu septima průtahem sexty:



Akkord sekundo-kvintsextový $\frac{6}{2}$; zde se kvarta sekundového akkordu zdržuje kvintou:



Akkord kvartsext-nonový $\frac{9}{4}$ jest akkord kvartsextový, jehož októva se nonou zdržuje:



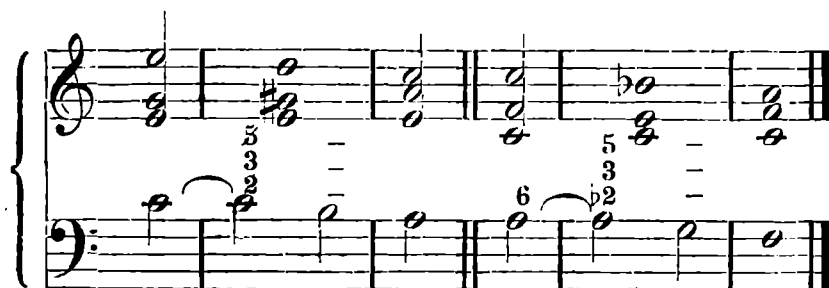
Akkord sekundo-kvintový $\frac{5}{2}$ jest akkord sextový, jejž sám bas zdržuje:



Akkord sekundo-kvartkvintový $\frac{5}{4}$ jest akkord kvintsextový, jenž se basem opozdil:

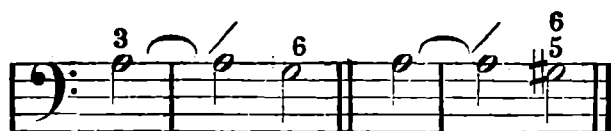


Akkord sekundo-terckvintový $\frac{5}{3}$ jest basem opozdilý akkord terc-kvartový :



Žák si má cvičením tyto průtahy vštípati a jim podobné sám vyhledávati. Aby si jmena akkordů snadněji pamatoval, musí sobě akkord v pravé způsobě představit, a místo smíření položit průtah. Avšak na jměnu málo záleží, umí-li jen s přípravou a smířením dobře zacházeti.

Je-li průtah v basu, čísluje se v novější době nota smíření, a průtažná nota znamená se šikmou čárkou, která ukazuje, že následující harmonie u ostatních hlasů již teď platnost má:

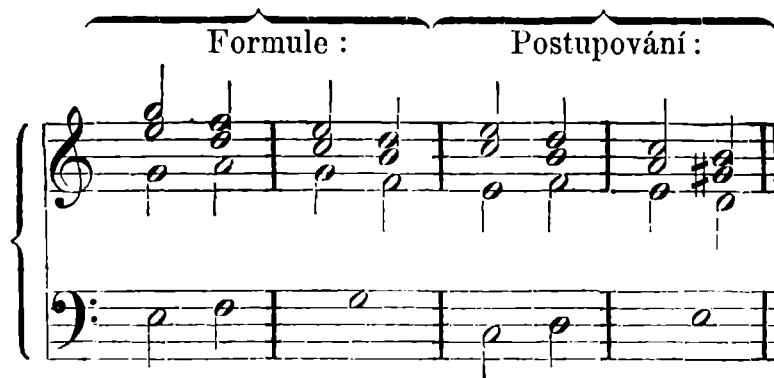


3. Harmonické postupování.

Ty řady sextových a septimových akkordů, o kterých svrchu řeč byla, můžeme nazvati *harmonické postupování*. Jiný způsob takových postupů jest ten, když se kratší neb delší, vzestupná neb sestupná frase čili formule harmonicky a pravidelně opakuje:



Taková progressí týče se někdy tří aneb i více akkordů:



Zde podáváme též převraty akkordů.

Takové harmonické postupování bývá k preludiím velmi užitečné ; a kdo se cvičiti chce, najde zadu sbírku harmonických progressí. Příkladů Č^o X.

4. Průchodné noty čili průchody.

Kráčí-li některý hlas od jednoho akkordového tónu ke druhému harmonickému tónu, a vezme-li na cestě, jda nahoru neb dolů, mezi oběma ležící, k harmonii nenáležitý, diatonický neb chromatický tón, jmenuje se týž tón *průchodný* aneb *nota průchodná*.



Je-li akkordový tón vzdálen, můžeme k němu přes všechny mezitóny kráčet.



Tento příklad ukazuje nám v hořejším hlase nad každým průvodným akkordem, v těžké době, k harmonii náležitý tón; na lehkou dobu připadá nota k harmonii nenáležitá, vedoucí nás k nejbližší harmonické notě, a protož slove nota průchodná. Naskytne-li se nota průchodná v těžké době taktu, jakož se stalo nad čtvrtým průvodným akkordem, jmenuje se nota *střídná*.

Průchodné noty mohou býti buď v hořejším hlasu,



anebo v basu:



Zde máme oba příklady bez průchodných not:



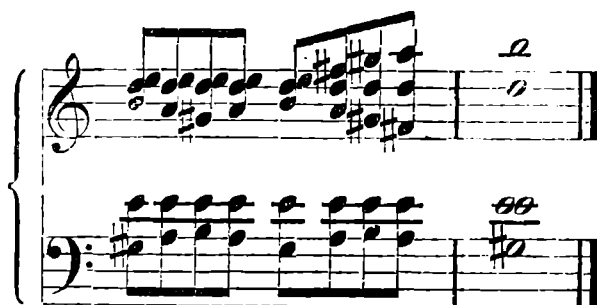
Průchodné noty nacházejí se také ve středohlasech :



aneb současně ve dvou hlasech:



Jindy je máme ve třech hlasech, a nad to :



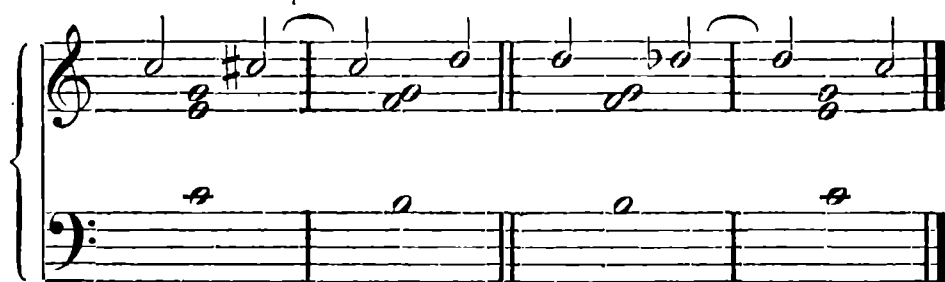
Dvouhlasové průchody postupují v tercích nebo v sextách, anebo jdou postupem protiběžným :



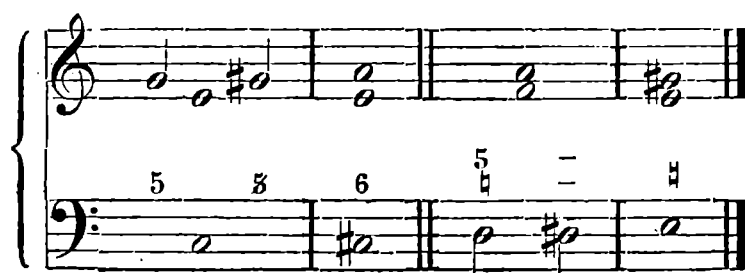
V jistém ohledu můžeme průchodných not co harmonických tónů užiti, a tím nabudeme nových průtahů :



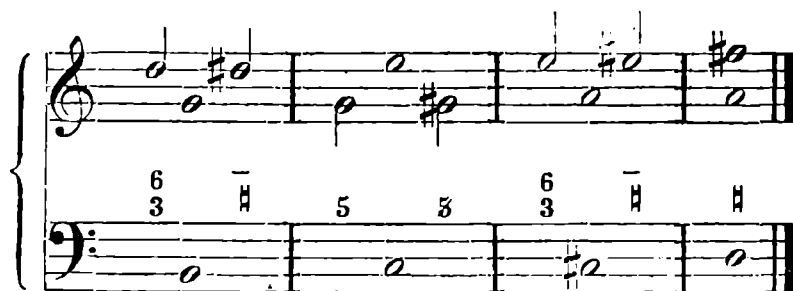
které i bez přípravy dobrou službu konají. Jiný příklad:



U zvětšeného trojzvuku byla příležitost mluvit o průchodné notě, tak že nyní témuž akkordu jmeno průchodného akkordu dáti můžeme, kladouce do této třídy též dvojnásobně zmenšený trojzvuk:



U zvětšeného trojzvuku bere me také jeho převraty, a nabýváme nových harmonických progressí,



které nám v rozličných polohách a převratech sloužiti mohou.

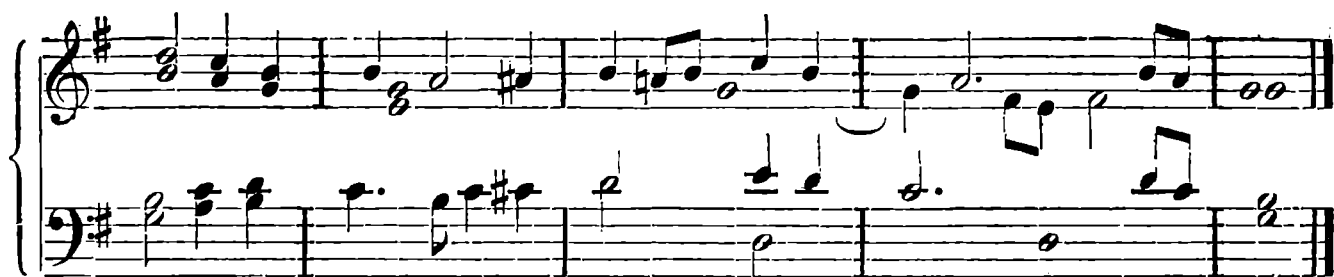
Proměníme-li oktávu v septimu, stane se z toho trojzvuku dominantový septimakkord; a tím vzniknou opět nové akkordy a nové průtahy.



Jiný příklad průchodných not ve dvou hlasech:



Není potřebí, aby byly průchodné noty stejně dlouhé:



Každá průchodná nota musí dojíti smíření, a dostati se krokem vzestupným neb sestupným až k harmonické notě.

Užitek průchodných not týká se více melodie než harmonie, ješto nyní hlasům větší plynosti dopřáti můžeme, než posud možná bylo. Průchodnými notami mění a množí se jednotlivé akkordové tóny, a vedou nás k nové formě, totiž k figuraci, která nám v preludiu dobře pomáhati bude. A však průchodné noty jsou také harmonii k velkému prospěchu, a jich pomocí dají se akkordy pěkně a plynně spořádati.

Zevrubné pojednání o průchodných notách náleží vlastně k nauce o komposicích.

My jsme pojednali jen o tom, co se harmonie a jejího užívání blíže dotýká.

Předehrávky a mezihrávky, jichž se v chrámu Páně při písniích užívá, obsahují mnoho průchodů, a protož jest povinnost, aby sobě žák té věci náležitě všímal. — Za tou příčinou podali jsme příklady harmonických postupů, pomocí průchodných not několikráte změněných (totiž figurovaných), v Č^e XI.

5. Předrážky.

Někdy se stává, že pokračující hlas několik meztónů vypustí, a jen ten tón vezme, který jest akkordovému tónu nejbližší. Takové noty ozdobují melodii a slovou *předrážky*. Jinak se jmenují také *nevlastní průcho-*

dy, *předběžné* čili *pomocné tóny*. Tóny ty, postupující buď vzhůru aneb dolů, jsou buď diatonické aneb chromatické povahy, a jich místo jest v hořejším neb ve středních hlasech, aneb v basu.

Někdy se *předběžné tóny* s průchodnými střídají:



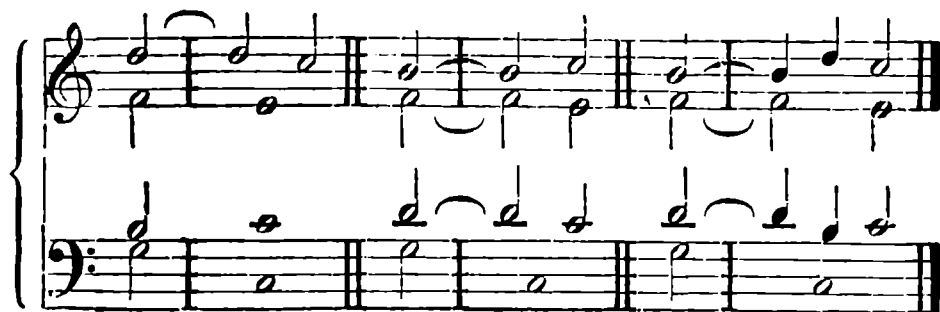
Předběžných tónů dá se jen tenkrát v některém středohlasu s dobrým účinkem užiti, když ostatní tři hlasy daleko od sebe jsou vzdáleny.



Varhaníkům dáváme radu, aby se k tónům předběžným vůbec, a zvláště ve středohlasech jen zřídka kdy obraceli, poněvadž přísnost hudby církevní v ozdobách si hrubě nelibuje.

6. Retardace i anticipace.

a) *Retardace* jest, když hlavní čili harmonická nota s následující střídanou notou na téměř stupni stojí, a s ní v jednu notu splyne.

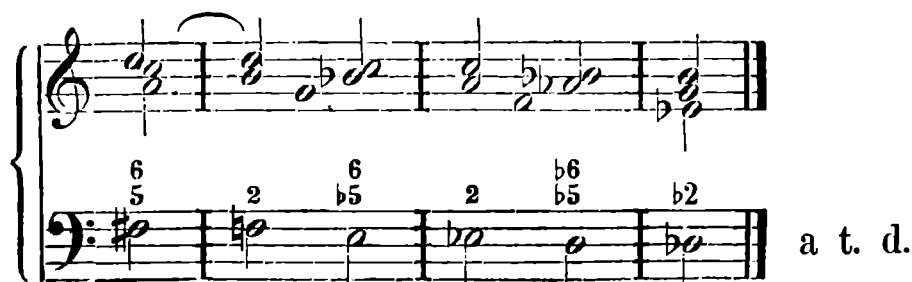


Průtahy, o nichž jsme jednali, dávají nám příklad takových retardací, s nimiž se podobným způsobem zachází.

b) *Anticipace* (předjatý tón) jest, když jeden hlas z akkordu vystoupí a pokročí k tónu, který teprv k následujícímu akkordu náleží; aneb když průchodná nota s následující hlavní čili harmonickou notou na témž stupni v jedno splyne. Takový *předjatý tón* nesmí nikdy dlouho trvati.



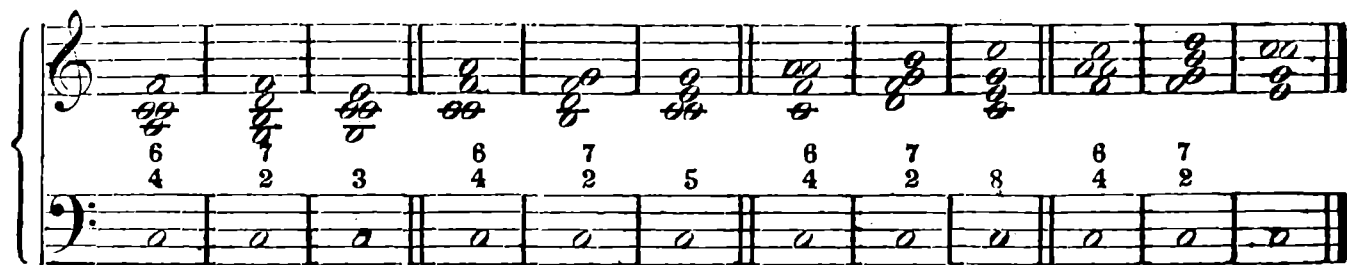
K anticipacím počítáme také řadu dominantových septimakkordů, ježto, opominouce smíření, bez přítrže jdou za sebou.



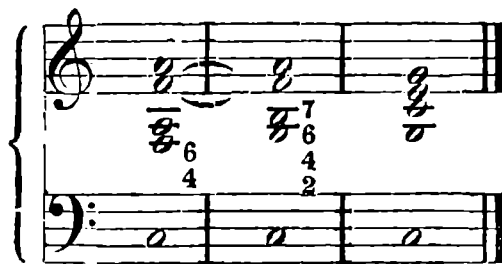
Průtahy v basu slovou též *anticipace*.

Sem přidáme ještě tři dissonující akkordy, u kterých se v basu již základná nota smíření slyšeti dává. Jsou to *akkordy složené*, a základný tón bývá vždycky tónika.

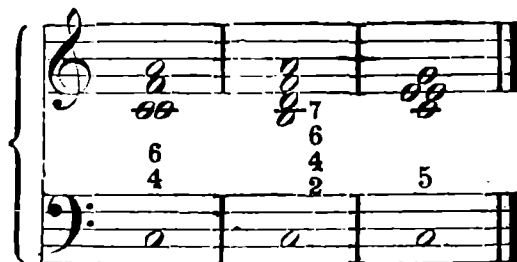
1. Dominantový septimakkord s tónikou v basu. Akkordu toho užívá se ve všech polohách, a jmeno jeho jest *velký hlavní septimakkord*.



2. Velký nonový septimakkord s tónikou v basu. Užívá se ho jen v první poloze, a jmeno zní *velký vedlejší septimakkord*:



aneb:



3. Malý nonový septimakkord s tónikou v basu. Užívá se ho ve všech čtyřech polohách, a jmeno jeho jest *velký enharmonický septimakkord*:



Praktický příklad Č^o VIII—9.

7. Lomené akkordy.

Když se akkord v jednotlivé tóny rozloží, a každého tónu zvláště užívá, říká se tomu akkord lomiti. Lomené akkordy hodí se nejlépe k průvodu. — K lomeným akkordům můžeme též rozličné polohy a převraty ak-

kordů přičísti; neboť víme, že při tom tóny kmenového akkordu vlastnosti své nemění, nýbrž jen na jiné místo a do jiných oktáv přecházejí.



8. Prodlená nota.

Je-li skladba širšího rozměru, a přecházelo-li se často do cizích tónin, bývá obyčej, že se ku konci hlavnímu tónu zvláštním způsobem opět platnost dává. K tomu slouží *nota prodlená*. Jest to obyčejně dominanta neb tónika, někdy více někdy méně prodloužená, při které se řada akkordů, dílem k ní náležitých dílem nenáležitých, ozývá. Prodlená nota může státi buď v basu, buď v hořejším anebo ve středním hlasu. Hlasy nad prodlenou notou mají se tak vésti, aby samy o sobě úplnou harmonii tvořily. K tomu mohou sloužiti průchodné noty, předběžné tóny aneb průtahy.

Nota prodlená musí býti základným tónem prvního i posledního akkordu. Správnost žádá při ní, aby se k akkordům nad ní stojícím spravedlivě chovala, totiž aby byla tolikrát jich podstatnou, kolikrát jest náhodnou notou.

Prodlená dominanta:



Prodlená tónika:



9. Příčností.

Při pokračování od jednoho akkordu k druhému, nacházejí-li se v obou společné tóny, platí za pravidlo, aby stejné tóny ve stejných hlasech stáli zůstaly.



Má-li v druhém akkordu některý stupeň zvýšen neb snížěn býti, žádá se, aby to byl tentýž stupeň, z prvního akkordu vzatý.

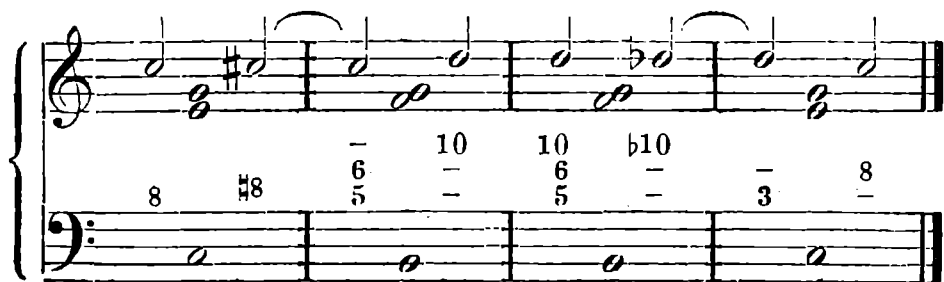


Kdo pravidla toho nedbaje sníží k. p. v druhém akkordu E v basu, které v prvním akkordu v hořejším hlasu stálo, dopustí se nesprávného postupu, jež nazýváme *příčností*.



Chyba vězí v nesprávném vedení hlasů. Kde by hlasy klidně a plyně jíti mohly, dějí se skoky. Pročež zní pravidlo: „Kráčej vždy jen k nejbližším intervalům.“

Známe sice výjimky, kde se zdánlivé příčností dovolují.



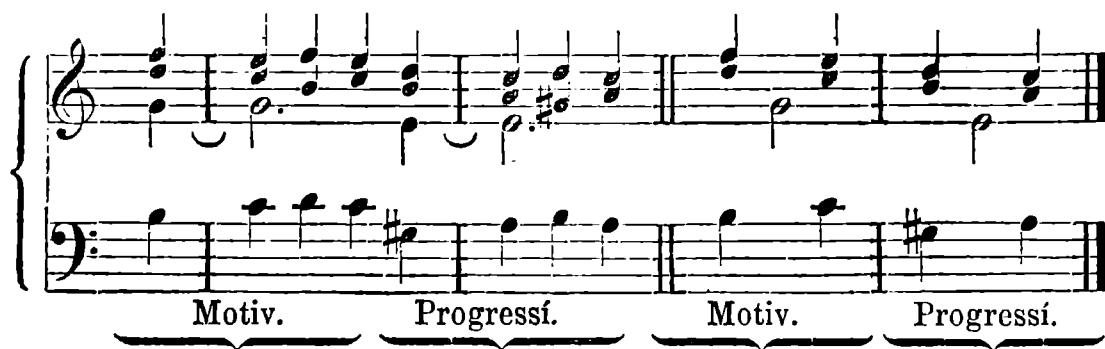
Zde máme příčnosti, jimž se z praktických ohledů místa popřává: dissonance mezi basem a hořejším hlasem považuje se za průchodnou a spolu průtažnou notu, co zatím ostatní hlasy směrem protiběžným nenuceně postupují.

Z té příčiny dají se i následující příklady omluviti:

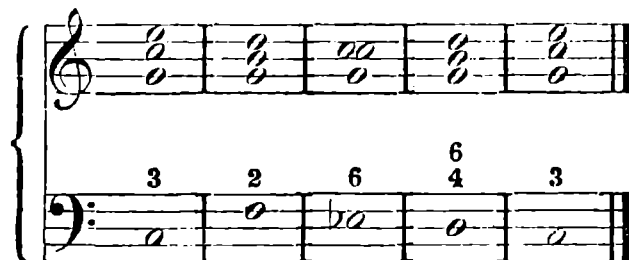


Všecky tři příklady ukazují nám v prvním akkordu odvojenou oktávu; chceme-li se tedy postupu v oktávách vyhnouti, nemůže se to jinak státi než zvýšením jediného toliko hlasu. Ta cesta vede nás árci ke zdánlivým příčnostem, jichž se ale s dobrým prospěchem užiti může, zachová-li se při tom postup protiběžný.

Také při harmonických progressích zjevují se příčnosti; ty však se nezapovídají, protože náležejí k větám, které se dobře rozeznati dají, čímž motivy mnohem jasněji vyniknou.



Příčnosti nedají se jediným meziakkordem odstraniti.



Z takového postupu akkordů vznikají nad míru odporné příčnosti: tvrdý tón stává se tu měkkým beze všeho působení septimového akkordu,

jenž obému pohlaví tónin vlastní jest. V tom případě jest potřebí několika vložených meziakkordů.



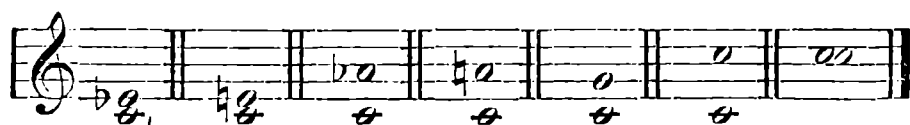
Oddělení čtvrté.

Některé k harmonii potřebné vědomosti.

1. Dvouhlasová harmonie.

Každá jednotvárnost unavuje. Abychom tedy, poslouchající dlouhý čas čtyřhlasovou harmonií, konečně neumdleli, mají se harmonie, co se počtu hlasů týče, střídati. Především promluvíme o některých pravidlech, podle nichžto se dvouhlasová harmonie čili skladba spravuje. —

Dvouhlasová skladba hledí k následujícím tónům:



Nejobyčejnější jsou dvě terce a dvě sexty; vzácnější jest kvinta; zřídka kdy, ač není-li to v závěrku, slýcháme stejnozvuk a oktávu. Všecky ostatní užívané intervaly jsou jen průchodné noty aneb průtahy, a chtějí co dissonance po přípravě dojíti smíření.



Zde platí všechna pravidla, dle kterých se příprava a smíření dissonancí vůbec řídí.

Příklady dvouhlasové harmonie hledejtež ve sbírce Č^o V.

Někdy se líbí pouhé unisono, t. j. sesílení hlasu oktávami, a vede k žádoucímu cíli.



2. Trojhlasová harmonie.

Chceme-li v harmonii počet hlasů zmenšiti, víme již z předcházejícího pojednání, které intervaly se z akkordu vypustiti mohou. Právilo se, že to nesmějí býti intervaly, které jsou podstatným znakem akkordu. Některé postupy dají se lépe ve třech než ve čtyřech hlasech vyvesti; ano čtvrtý hlas může časem svým opravdu překážeti.

V trojhlasové harmonii bývají chyby zřetelnější, a protož se jim snadněji vyhnouti můžeme.

Následující příklad ukazuje, jak se čtyřhlasové akkordy na tři hlasy uspůsobiti dají:

Na čtyři hlasy:

Na tři hlasy:

Na čtyři hlasy:

Na tři hlasy:



Příklady trojhlasové harmonie Č. VI.

3. Čtyrhlasová harmonie.

Harmonie čtyrhlasová jest nejobyčejnější a nejzajímavější; protož musíme hleděti, bychom stálým cvičením žádoucí obratnosti dosáhli. Všecky naše příklady týkaly se dosud výhradně jen čtyrhlasové harmonie, a při každé reguli byl k ní celý zřetel obrácen; i nezbývá jiného nic, než aby chom čekatelům pilné cvičení ve čtyrhlasové harmonii na srdce položili.

4. Pětihlasová harmonie.

Jedná-li se o pětihlasovou harmonii, nastane otázka, které tóny se v akkordech odvojiti smějí. Vždyť pak víme, že každý téměř akkord, vyjma nonový septimakkord, jen tři neb čtyři hlasy má.

U trojzvuku dá se každá nota zdvojit. Stane-li se ale terce svodným tónem, žádá zvláštního smíření, a nesmí se zdvojit.



V takovém případě bylo by zdvojení příčinou nedovolených oktáv.

U zmenšeného trojzvuku dvojí se základný tón anebo terce, zřídka kdy kvinta.



V dissonujících akkordech nedvojí se ani dissonance ani takový interval, jehož smíření jen možné jest.

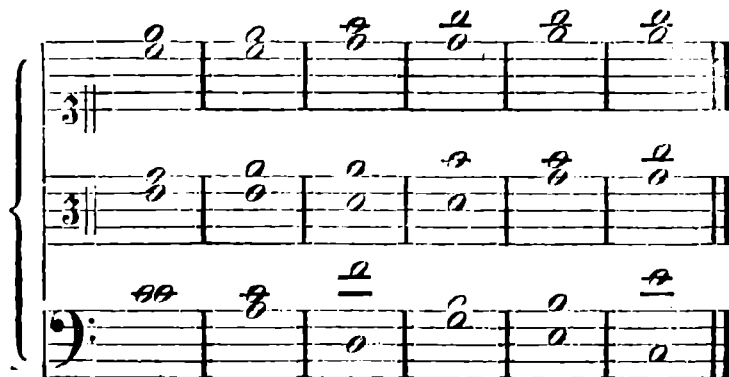


5. Mnohohlasová harmonie.

V mnohohlasové harmonii, kde jest více než pět hlasů, musíme se postupu souběžných kvint i oktáv varovati. To dělá skladbu tu velmi obtížnou. Některých akkordů, chceme-li správně postupovati, nedá se ve skladbě šesti-, sedmi- aneb osmihlasové ani užiti.

Z náhodných not hodí se jen noty průchodné, průtažné a prodlené. Spojování akkordů ve skladbách mnohohlasových bývá někdy obtížné, a nutí nás, abychom i takové postupy připouštěli, které jsme posud k nedovoleným kladli.

1. Zdvojení svodného tónu, dá-li se týž zdvojený tón dvojím způsobem smířiti:



2. Příčností ve dvou středohlasech, anebo v basu a jednom středním hlasu:



Skryté oktávy a kvinty, které jsme již ve středohlasech čtyřhlasové skladby za dovolené měly, připouštíme tím spíše ve skladbách mnohohlasových. Přejít do jiného tónu ztěžuje spojování akkordů, pročez se raději pěti- aneb čtyřhlasové harmonie užívá. Mnohohlasová harmonie hodí se nejlépe k zpěvu, a to jen při zdlouhavějším taktu.

Příklad Č^o XXVI 4.

6. O skladbě.

V hudebné skladbě rozeznáváme:

1. Jednotlivý článek hudebného kusu neb melodie, je-li smysl jeho ukončen. Články tyto jsou rozdílné. Každý kus zakládá se na hlavní myšlénce, a ta jest jeho hlavní věta čili *thema*. Thema bývá spojeno s jinými myšlenkami aneb melodiemi, které se vedlejší věty nazývají: konečně jmenuje se myšlénka vyslovující zřetelně závěrek a ukončení celého kusu věta závěrečná.

2. Takový obšírnější, z hlavních a vedlejších vět složený kus může co součástka k většímu celému dílu náležeti. V tom smyslu pravíme, že má symfonie první, druhou, třetí a čtvrtou *sadu*.

3. Celé hudebné na základě harmonických zákonů vypracované dílo jmenuje se *skladba*.

O skladbě dvou-, troj-, čtyř- a mnohohlasové byla již svrchu řeč. Míjíme tím umění, které nás vede, jak se akkordy o toliku hlasech psáti, skládati, neb hráti mají.

Skladba znamená někdy také *sloh*, a v tom ohledu mluví se o *přísném* a *volném* slohu, o přísné a volné skladbě.

K přísné skladbě náleží kontrapunkt, nechť jest jakýkoliv, jednoduchá

i dvojitá fuga, a pak kánon, o čemž se ve zvláštních kapitolách jednati bude.

Sloh ten nacházíme hlavně při skladbách vokálních; a však jeho důstojnost hodí se také varhanám. Není-li hudba podle pravidel přísného slohu složena, náleží k slohu volnému. Nezřídka nacházíme v hudbě skladby slohu smíšeného, kde se sloh přísný s volným slohem setkává.

Ve slohu volném nacházíme dissonující akkordy ve všech dobách taktu, i také bez přípravy, tak že se jen správného smíření šetří. —

Volný sloh panuje hlavně v instrumentální hudbě, kde hlasy svobodnějším krokem postupovati a dissonance skoky dělati mohou, a kde se všech možných způsobů a ozdob užívá, aby se jen zpěv krásně vyvinul.

My ale k takovému slohu hleděti nemůžeme; nám se jedná o ryzost přísně církevní hudby.

Skladba vázaná vzala jmeno své od vázání přípravných not a dissonancí, které se v jedno spojují a v písmě obloučkem znamenají.

Jmeno to znamená jinak také sloh přísný, jenž nedovoluje, aby dvě stejné noty, třeba ze dvou akkordů, po sobě následovaly, a nebyly vázáním spojeny a co jediná nota vydrženy.

Skladba vázaná nejlépe varhanám připadá, ješto hudba zpěvací k vůli textu častěji od pravidla pustit musí.

7. Vedení hlasů.

Nahoře již jednou uznali jsme za dobré, zdvojití jiný interval jen z té příčiny, aby střední hlas správně a nenuceně kráčeti, a snadno do tónu trefiti mohl.

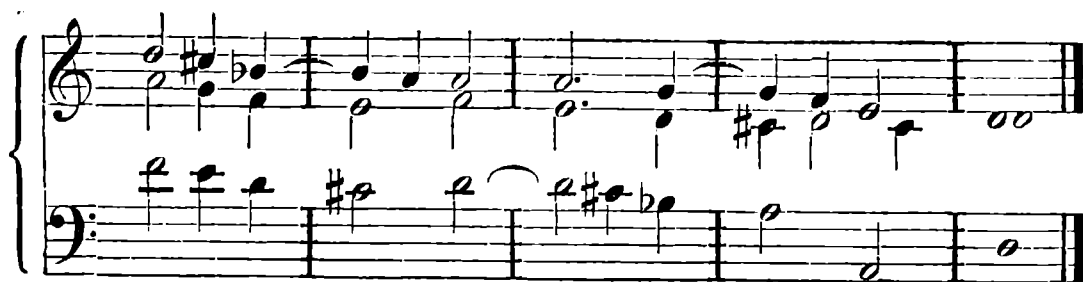
Představíme-li si, že máme ve čtyřhlasové harmonii čtyři zpěvací hlasy, musíme se všech kroků varovati, které by zpěváku obtížné, tím pak nepřirozené a nucené býti mohly. Slušné jest, abychom bez velkých skoků vždy k nejbližšímu cíli směřovali.

Takové nepřirozené skoky, které se postupujícím hlasům nedovolují, jsou:

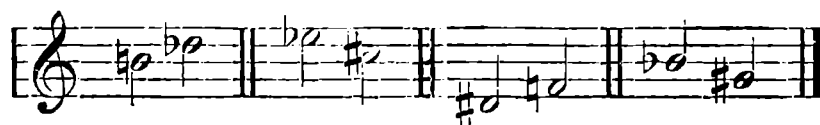
1. Zvětšené sekundy:



Jediná výjimka má platnost v měkké škále, a týče se jen krajných hlasů:



2. Zmenšené terce:



Také zde platí výjimka v měkké škále, a však jen v sopranu anebo v basu:

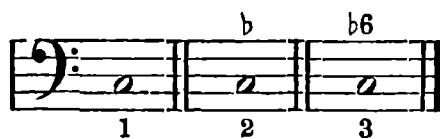


Vzestupující zmenšená terce jest na všech místech zapovězena.

3. Postup k zmenšené kvartě, k zmenšené a zvětšené sextě, k velké septimě, k malé a zvětšené oktávě, k malé a zvětšené noně není nikdy dovolen.

Z každého akkordu vidí se již napřed, kde následující akkord státi bude, stane-li se pravidelné smíření. Že však akkord v jedné a též poloze na vždy potrvati nemůže, musíme věděti, kdy se do jiné vzdálenější polohy přejíti smí. Stává se to po celé a polovičné kadenci, a jdou-li dva stejné akkordy za sebou, z nichž pak druhý akkord do jiné polohy vstoupiti může.





Třetí akkord předeslaného příkladu má jen číslo malé sexty; že k ní malá terce náleží, každý rozumí, proto že již v předešlém akkordu stála.

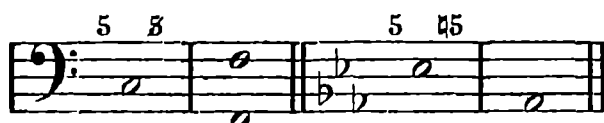


I zde se rozumí v pátém akkordu terce Cis, a v sedmém kvinta Cis beze všeho číslem poznamenání.

Má-li se označiti změna akkordu nad touž basovou notou, postaví se druhá cifra vedlé první.



V takových případech se i trojzvuk čísluje. Zvětšený trojzvuk znamená se $\sharp$, aneb $\sharp 5$, když předeepsaný tón tak žádá.



Převraty těch akkordů číslují se jak následuje:

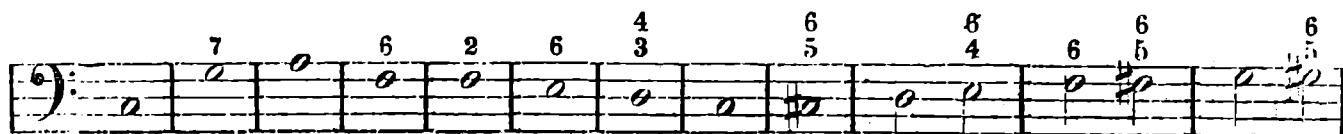


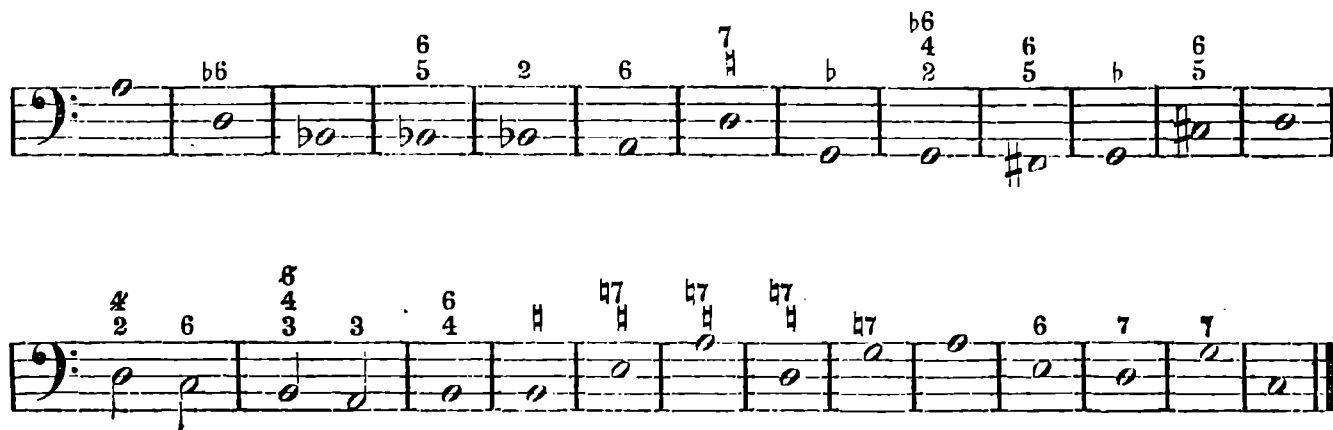
Příčné čárky ukazují, že týž interval i v druhém akkordu platí.

Septimové akkordy číslují se 7 aneb $\frac{7}{3}$ a někdy $\frac{7}{5}$.

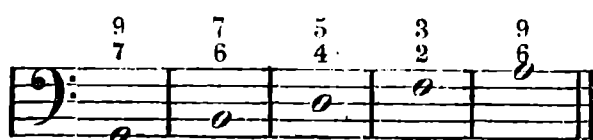
První převrat má cifry $\frac{6}{5}$, druhý převrat $\frac{4}{3}$, a třetí převrat 2 neb $\frac{4}{2}$.

Že se k cifrám, je-li toho třeba, buď $\sharp$, $\flat$ neb $\natural$ klade, jest vůbec povědomo.



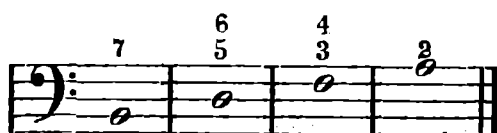


Velký nonový septimakkord a jeho převraty číslují se následovně:

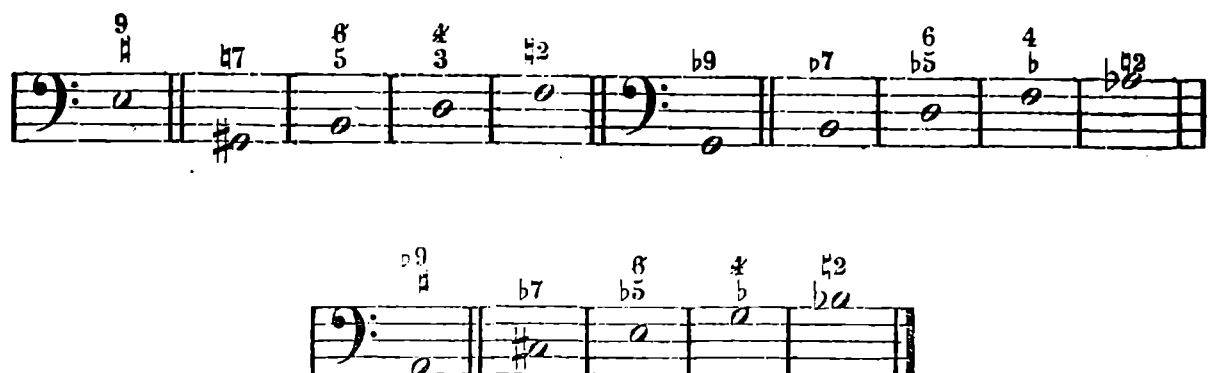


Užívání jich není obyčejné.

Z nonového septimakkordu odvozený septimakkord s jeho převraty znamenáme jako jiné septimové akkordy:



Z malého nonového septimakkordu odvozený zmenšený septimakkord a jeho převraty číslují se rovněž tak; při čemž se ale dbáti musí, aby posůvky stály tam, kde se toho potřeba shledá.



Číslování chromatických akkordů nedělá žádných obtíží, jen když se každé zvýšení a snížení tónu zřetelně vyznačí.

Jsou-li v basu průchodné noty, čísluje se jen první podstatná nota, a příčné čáry ukazují, že tatáž harmonie dále trvá.



Máme-li před sebou řadu krátkých sextových akkordů, mohou se jen sexy hráti:



Totéž platí o tercích.

Déle trvající průchodné noty se číslují.



Dissonance, pocházejí-li z předrážek a synkop, bývají bez cifer; bas čísluje se jako by čistá harmonie hned nastoupiti měla.

O číslování průtahů stala se zmínka při opozdilém akkordu, mimo to známe také čísla velkého hlavního, velkého vedlejšího, a velkého enharmonického septimakkordu.

Prodlená nota znamená se obyčejně slovy *Tasto solo*; že ale právě zde bývá potřeba, aby se zpěvací hlasy podporovaly, může se prodlená nota pravidelně očíslovati. To se děje v nejbližším hlasu, jenž nad ní stojí, o kterém víme, že v hořejší harmonii úřad basu zastává. Tím činem dají se všechny překážky odstraniti.



Jindy zase bývá prodlená nota očíslena bez ohledu na nejbližší hlas nad ní:



Žádáme-li, aby se v průvodu toliko jeden nebo dva hlasy slyšeti daly, můžeme to notami následujícím způsobem vytknouti:



Správné číslování akkordu, i když čas stačí, není snadná věc; tím větší těžkost jeví se, chceme-li akkord hned od oka hráti a pravou polohu uhodnouti, což někdy ani možná není. Nedostatečnost číslového písma cítí hlavně praktický hudebník.

Držme se tedy při průvodu jednoduché harmonie. Kdo by zpěv hořejšího hlasu se všemi průchody a předrážkami vyváděti chtěl, nedošel by cíle, a jeho hmatání a kulhání by zpěváka více mýlilo než podporovalo.

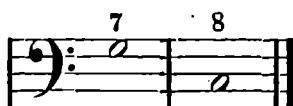
V novějších dobách začínají hlas na varhany notami psáti, a vším právem; to jediné slibuje varhanám větší činnost i samostatnost, a tím dosáhneme netušených posud účinků.

Příklady Č^o XII slouží ku praktickému cvičení a k písemným úlohám.

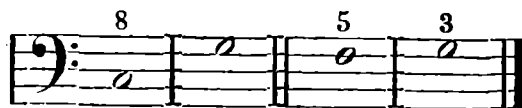
9. Kadence.

Každé umělecké dílo, a protož i každé hudebné dílo musí míti jisté ukončení. *Harmonická* závěrka děje se hlavními a důležitými akkordy tónin, jakož jest tónický trojzvuk, dominantový trojzvuk a dominantový septimakkord; *melodická* závěrka chce míti tóniku, co hlavní tón, v hořejším a dolejší hlase; a *rytmická* závěrka žádá, aby byl závěrečný akkord na těžkou dobu položen.

Končí-li se postupem od dominanty k tónice, jest to *závěrka úplná* čili *celá kadence*:



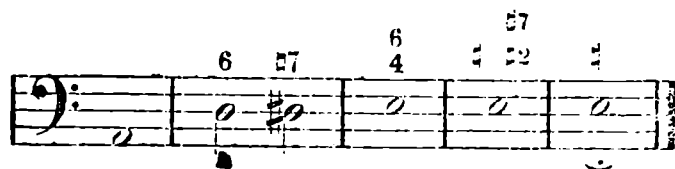
ukončení od tóniky k dominantě, časem svým též od dolejší dominanty k dominantě dělá *závěrku polovičnou* čili *poloukadenci*:



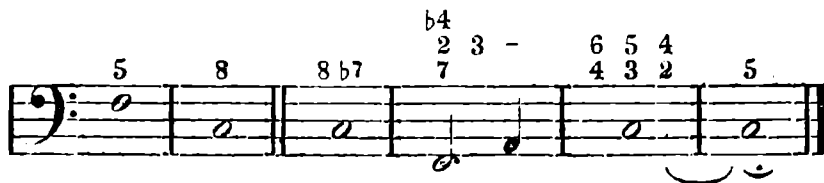
V kadencích může se i několika meziakkordů užiti:



Pravidla o celé a polovičné kadenci platí též u měkkých tónin.



Krom toho známe ještě jedno ukončení od čtvrtého k prvnímu stupni, ježto *plagalná* závírka sluje. Takové ukončení vídá se ve fugách a v preludích dosti často.

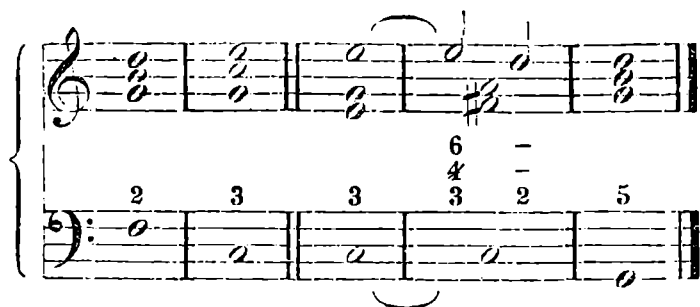


Na tomto místě musíme ještě několik slov o převratech akkordů poznamenati, činíce to s ohledem na kadence jak následuje.

Některé akkordy nesmějí se převrátit:

1. Akkordy, které skladbu začínají a ukončují.
2. Poslední akkord poloukadence.
3. Poslední dva akkordy celé aneb úplné kadence.

V úplné závírce působí nejurčitěji poloha oktávová; poloha tercová jest mnohem mdlejší, a poloha kvintová jest tak neurčitá, že se jen k polovičným závírkám hodí. Každý akkord bývá tím slabší, čím výše jeho převraty postupují; ano třetí převrát dominantového septimakkordu vede nás jen k prvnímu převratu trojzvuku, ačkoliv kvartový skok v basu, zejména v závírkách, dovolen bývá:



Znajíce kroky dominantového septimakkordu víme, že se v tónickém trojzvuku smiřuje, a úplnou závěrku dělá.

Stane-li se, že dominantový septimakkord, opustiv svou původní dráhu, jinou cestou se bere, a bez smíření v tónickém trojzvuku k jinému akkordu se uchýlí, pravíme o tomto nenadálém z cesty vybočení, že jest to *klamná závěrka* čili *klamná kadence*.



Klamných kadencí užívá se v hudebních skladbách dosti často, aby se vyvarovalo roztržitosti a jednotvárnosti povstalé ze samých celých a polovičných kadencí.

Tím jeví se lepší souvislost, a harmonie nabývá větší plynosti.

10. Modulace.

V každé větší skladbě nacházíme jeden panující tón, do kterého kus ten začíná a končí. Zároveň však víme, že se nejen melodie nýbrž i harmonie cizích tónin dotýká, aneb do nich přechází, aby tam na krátko potrvála.

Takové uchýlení se od panujícího tónu jmenujeme *uchýlka*.

Zdržíme-li se delší čas u cizího tónu, jmenuje se změna těch dvou tónin, zvláště ale způsob, jakým se to děje, *přechod*. *Uchýlka, přechod a návrat* do hlavního tónu nazývá se jedním slovem vůbec „*modulace*.“

Chceme-li se z jednoho tónu do druhého dostat, musíme se k takovým akkordům obrátit, v kterých se přechod a cizí tón bezpečně zjevuje. Ma-

jíce vědomost, že má každý tón svůj dominantový septimakkord, a naopak že každý dominantový septimakkord toliko jednomu tónu náleží, považujeme akkord ten s jeho převraty za nejlepší prostředek k rozeznání panujícího tónu. Jedná se však o to: kterak se dostaneme k cizímu dominantovému septimakkordu?

To se děje cestou správné harmonie, spojováním akkordů, jakž o tom nahoře jednáno bylo, pomocí spojovacích not.

Tou měrou vede cesta od C k následujícím dominantovým septimakkordům, a od nich k tolikým cizím tónům:

od C do F od C do D od C do Des od C do Hes

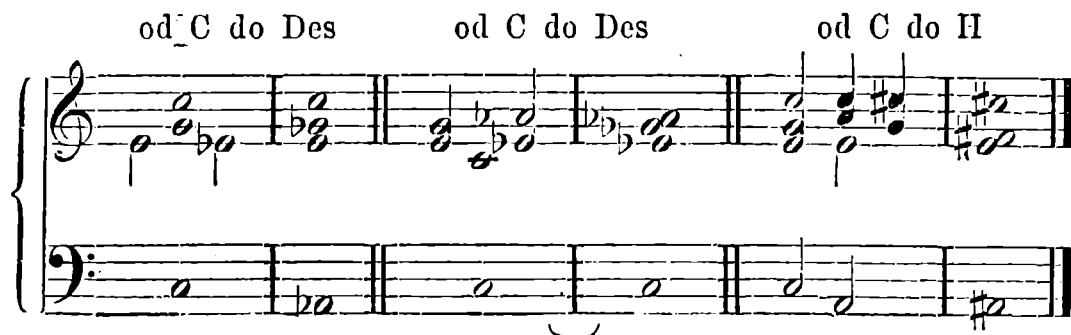
od C do G od C do A od C do H od C do As.

Zbývá nám ještě podotknouti, co snad jedenkaždý v paměti má, že se dominantovým septimakkordem ovšem druh tónu určití dá, nikoliv ale jeho pohlaví; pročez může pokaždé buď tvrdý neb měkký trojzvuk následovati.

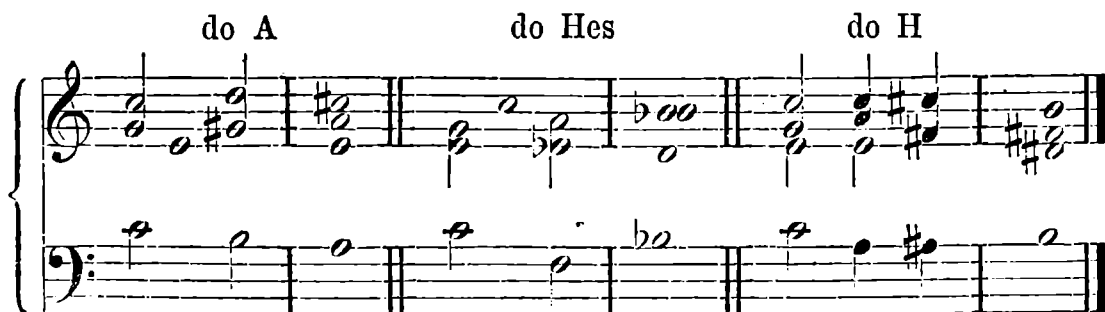
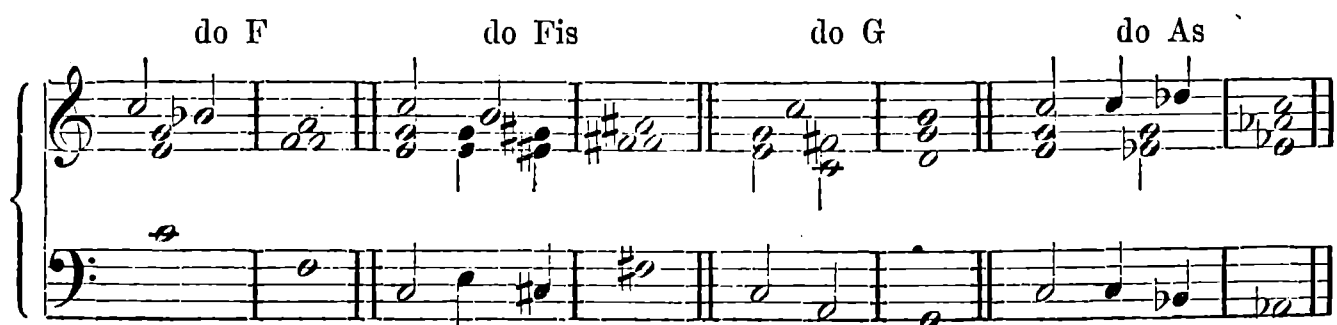
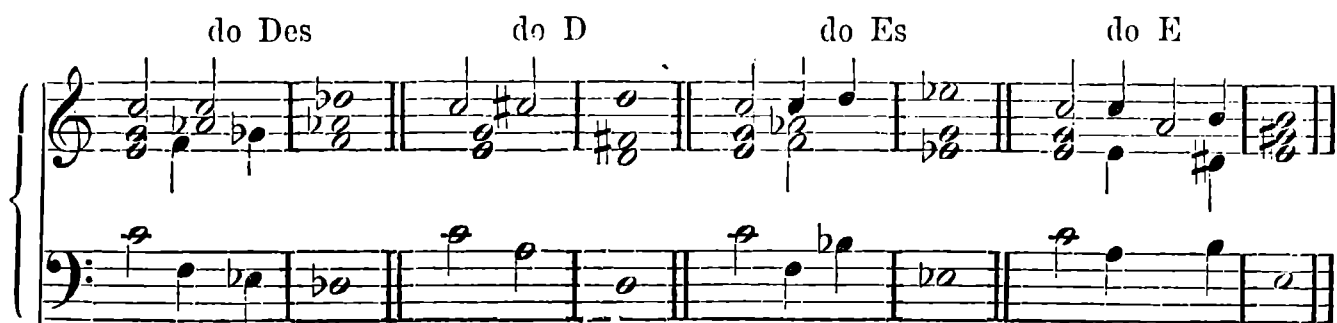
Chceme-li z některého akkordu, k. p. z C, do jiné tóniny přejíti, a víme-li, že její dominantový septimakkord s prvním akkordem žádných spojovacích not nemá, musíme zvláštními meziakkordy spojení to přirozeně zprostředkovati:

od C do E od C do E

Někdy má přechodný akkord, ačkoliv jest v souvislosti, přece mnoho cizích tónů. V tom případě nebývá na škodu, když si vloženými akkordy, které tolik cizích tónů nemají, schodnou cestu upravíme. K snadnějšímu přechodu užíváme tedy i cizích akkordů, a děláme libovolně z velkých trojzvuků malé, a z malých velké. Svrchu dotčenou přecházku od C do Des, a od C do H můžeme opravit:



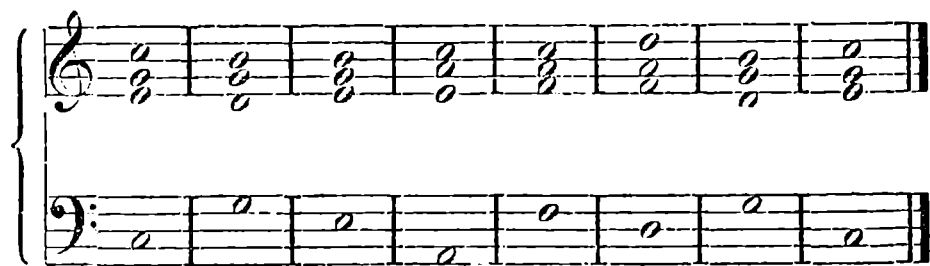
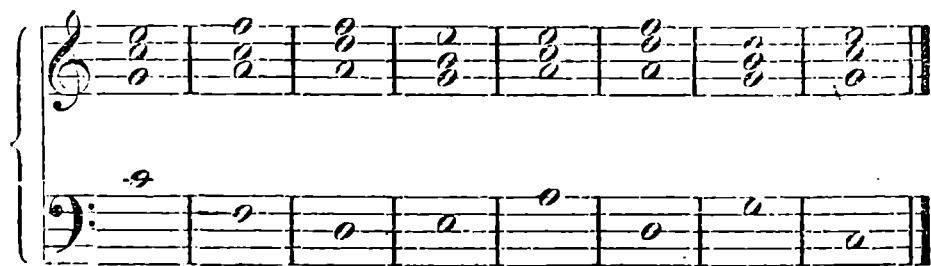
A tak se dostaneme uchýlkami ke všem stupňům tónové soustavy:



Každá z těchto uchýlek vede tak dobře do moll- jako do dur-akkordu; a krom toho může se Des enharmonicky směniti za Cis, Es za Dis, Fis za Ges, a t. d.

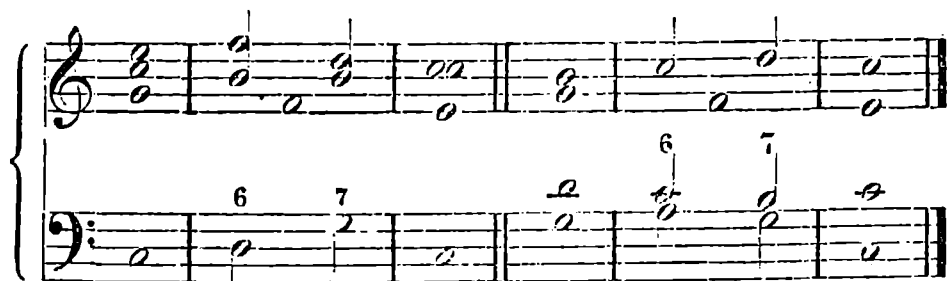
Někteří theoretikové rozšiřují pojem modulace až k spojování akkordů ke škále náležitých. My ale jednáme v modulaci jen o uchýlce a o skutečném přechodu do cizí tóniny, při kterém již cizoškalných tónů užíváme; a protož míníme posloupnost ke škále náležitých akkordů jmenovati spojování čili postupování akkordů. O věci této bylo již dříve jednáno. Zde podáváme ještě několik nových příkladů, majíce přesvědčení, že se v tom předmětu ani dosti vycvičiti nemůžeme.

Všecky trojzvuky kterého koliv tónu mohou po sobě následovati. Souvislost prostředkují spojovací noty na základě tónického spojení:

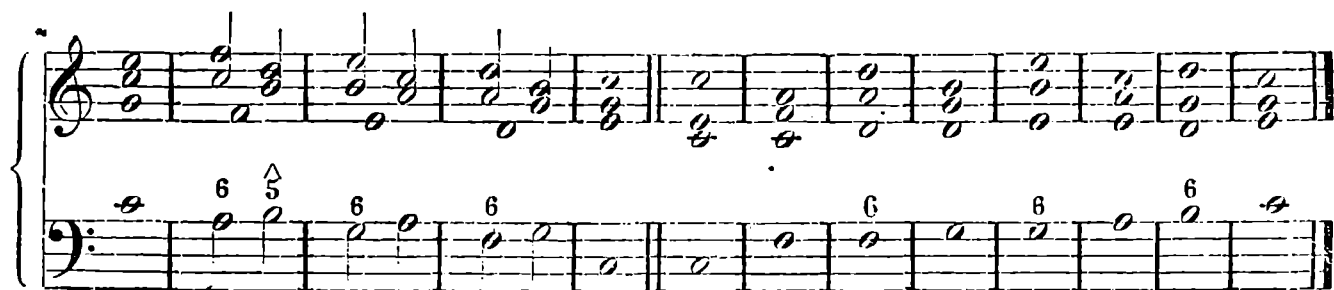


Po trojzvuku prvního stupně nemůže nastoupiti trojzvuk sedmého stupně, a jen zřídka kdy následuje trojzvuk čtvrtého stupně po trojzvuku pátého stupně.

A však pomocí převratů může se to pohodlně státi.



Postupy trojzvuků mají lepší účinek, kdykoliv se s prvním převratem střídají.



Zde opět a opět připomínáme, že první a poslední akkord převratu netrpí.

Trojzvuky se správnou přípravou mohou se také s akkordy septimovými střídati.



Kráčí-li bas po stupních, může se každý septimový akkord na témž stupni v sextovém akkordu smířiti.



Postupy ke škále náležitých septinakkordů jsou nám povědomy; pročez o nich pomlčíme.

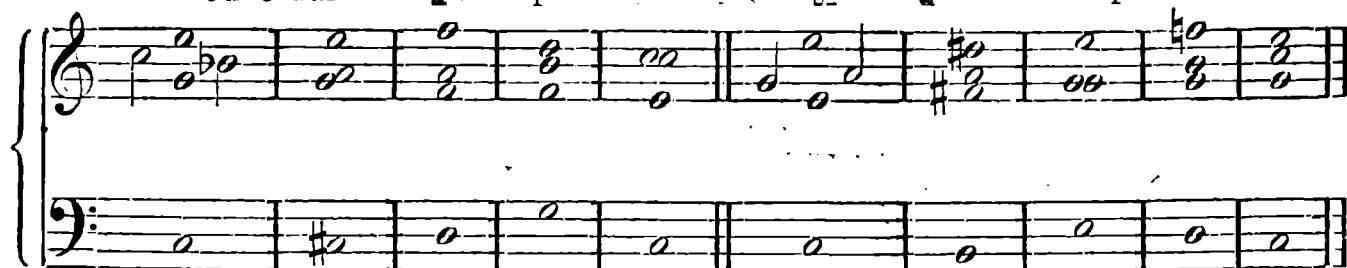
Každá základná tónina má okolo sebe pět příbuzných tónin:

C-dur	základný	tón,
D-moll	příbuzný	„
E-moll	„	„
F-dur	„	„
G-dur	„	„
A-moll	„	„

A-moll	základný	tón,
C-dur	příbuzný	„
D-moll	„	„
E-moll	„	„
F-dur	„	„
G-dur	„	„

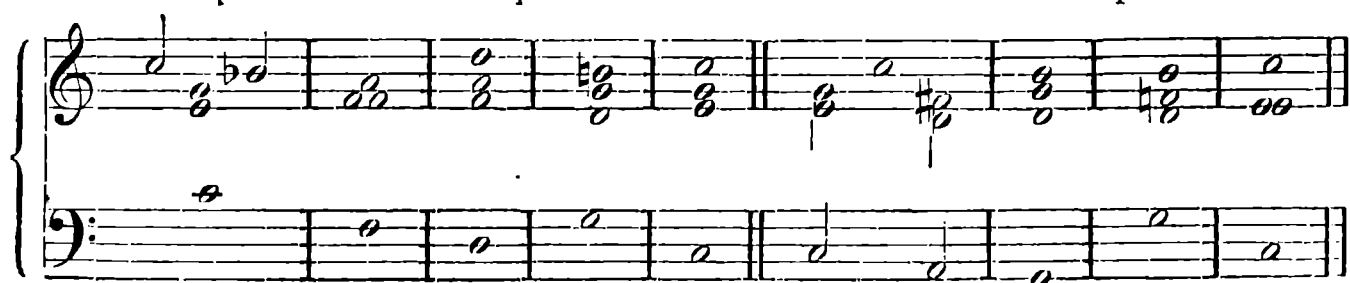
Slučování těch tónin poskytuje nám bohaté rozmanitosti, třeba bychom se od základného tónu ani nevzdálili, majíce svobodný přechod do všech příbuzných tónů a zas nazpět.

od C-dur do D $\sharp$ a nazpět od C $\sharp$ do E a nazpět

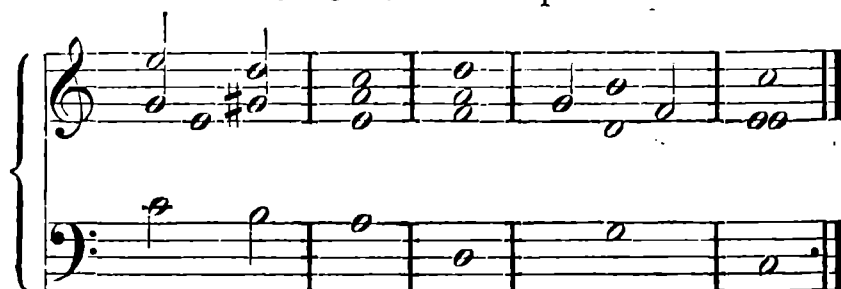


od C do F a nazpět

od C do G a nazpět

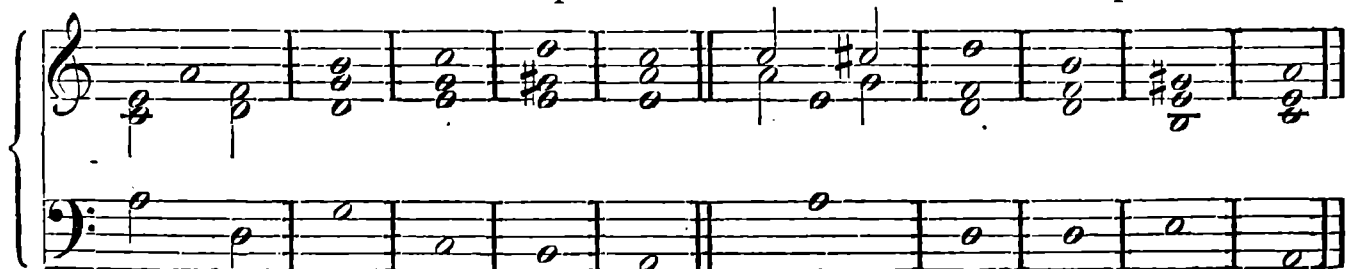


od C do A a nazpět



od A-moll do C a nazpět

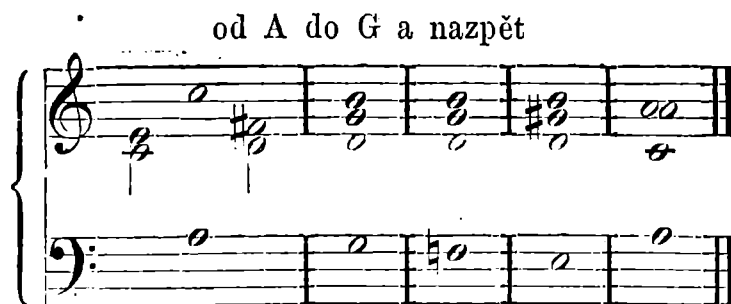
od A do D a nazpět



od A do E a nazpět

od A do F a nazpět



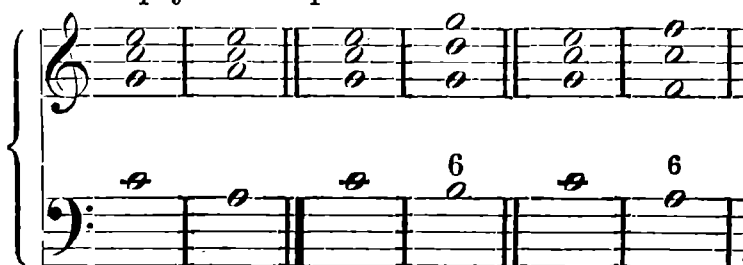


Mezi některými tóny jest tak blízké příbuzenství, že se bez přechodných akkordů spojití dají. Tak u p. může se bezprostředně přejíti:

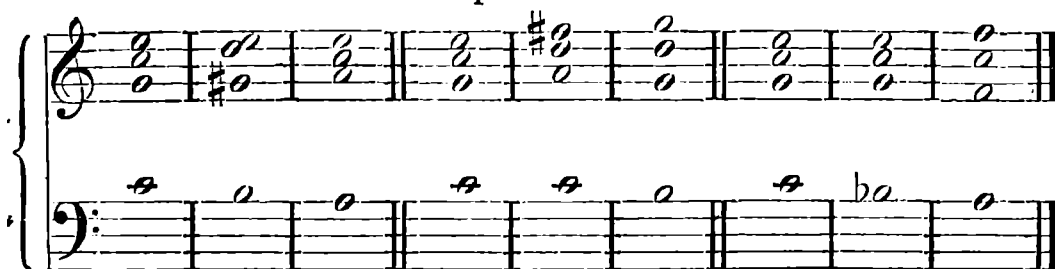
z C-dur do A-moll, dolejší terce,
z C-dur do G-dur, dolejší kvarty,
z C-dur do F-dur, dolejší kvinty;

to však není modulace, nýbrž jen směna tónu. Užíváme-li ale při tom meziakkordu, totiž dominantového septimakkordu tóniny, do které přejíti chceme, pak skutečně modulujeme.

Spojení bez přechodného akkordu :

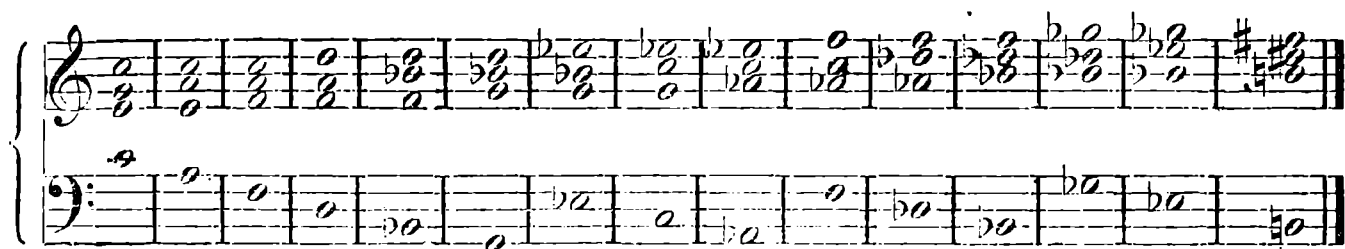


Modulace pomocí meziakkordu



O příbuznosti tónin bylo již jednáno. Zde jen připomínáme, že se příbuznost tónin předznamem vysvětliti dá. Dva tóny jsou v příbuzenství, má-li který koliv z obou jen o jeden $\sharp$ neb o jedno $\flat$ více neb méně než druhý. K p. C-dur a G-dur, C-dur a F-dur.

Chceme-li jaký koliv tón bez pomoci meziakkordu za dolejší terci směniti, platí následující pravidlo: Je-li první akkord dur, musí druhý moll býti; je-li první moll-akkord, musí druhý býti dur-akkord,



a tak dále, až se od E-moll opět v C octneme.

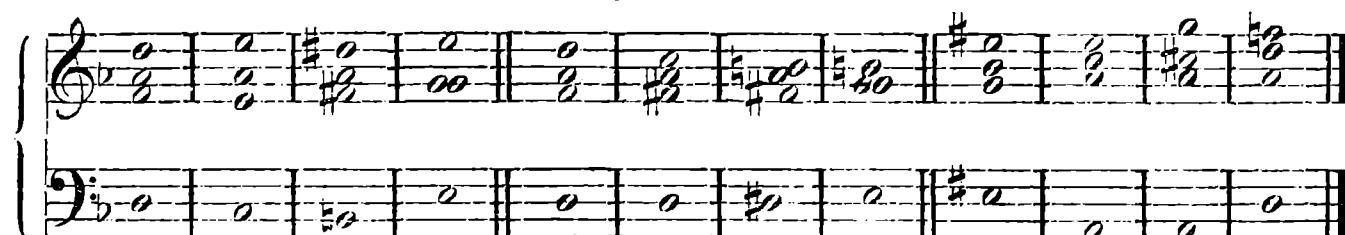
Dobrá modulace záleží v tom, umí-li kdo spojovací akkordy obratně vyhledávati. Meziakkordem má se ucho k přechodu do jiného tónu připraviti; abychom se s modulací neukvapili, máme řadu meziakkordů raději rozmnožiti.

Tóny, které se od sebe dvěma posúvkama liší, potřebují ke spojení dvou meziakkordů:

od D-moll do E-moll..

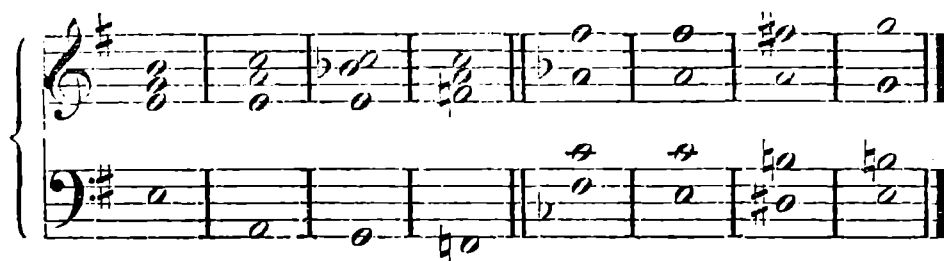
Jiný způsob.

Od E-moll do D-moll.

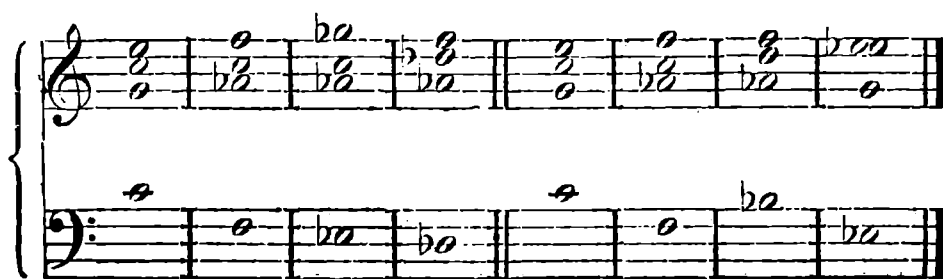


od E-moll do F-dur

od F-dur do E-moll



Akkordy ke škále náležité a z příbuzných tónin odvozené hodí se nám při modulaci za spojovací akkordy. Považujíce C-trojzvuk za pátý stupeň z F-dur nebo moll, můžeme od C přejíti do všech tónů, které jsou s F-moll v příbuzenství.



Při modulaci od C do tónin s několika křížky můžeme užiti ke škále náležitého E-moll trojzvuku.

Při uchýlkách do jiných tónů pomáhají nám časem pouhé trojzvuky co spojovací akkordy:



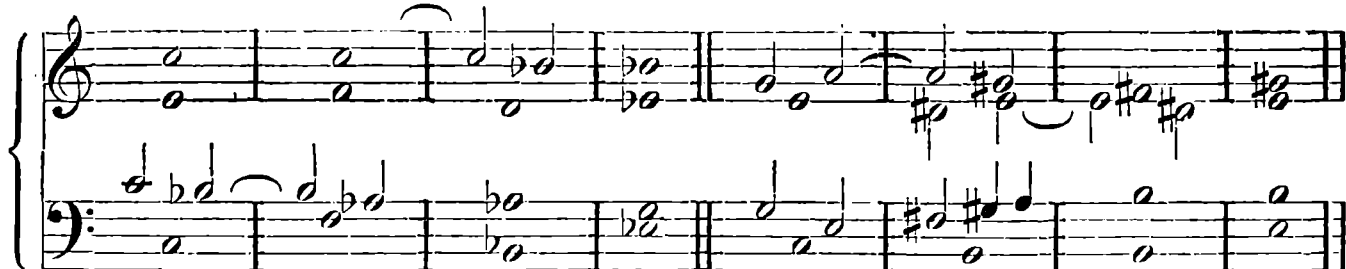
O prospěšnosti zmenšeného septimakkordu při modulaci jednalo se již dříve, když o něm samém řeč byla. Týž akkord připouští náhlé a neočekávané modulace, jimiž se ve světské hudbě mocně působiti může. Co však se hudby chrámové týče, radíme upřímně, aby se dotčené modulace jen střídme užívalo. Klidná, pokojně plynoucí modulace má na tom místě přednost.

Užívá-li se průchodů a průtahů, stává se modulace tím plynější:



od C do Es

od C do E-dur



od C do F-dur

od C do Fis-dur



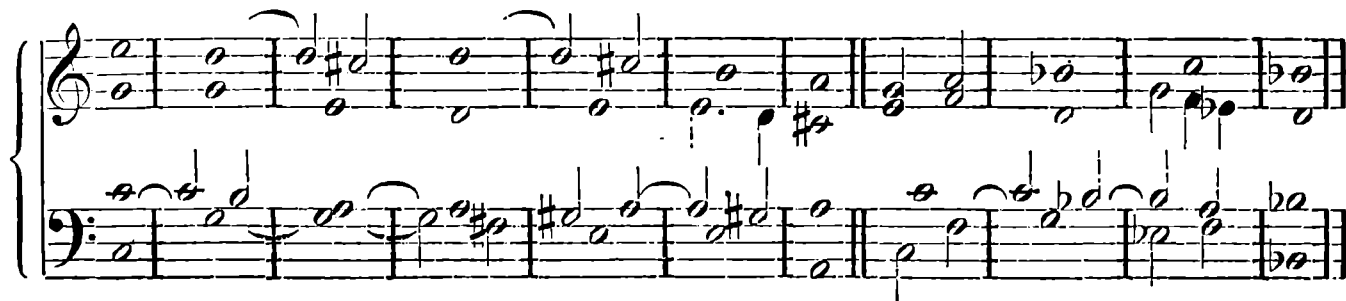
od C do G-dur

od C do As



od C do A-dur

od C do Hes-dur



od C do H-dur



Tou cestou mohli bychom, a to snad bez velkých těžkostí, do všech měkkých škál modulovati; žádá se jen, abychom pokud možná, zřetel měli k takovým akkordům, jimiž se posluchač k nastávající měkké tónině připravuje.

Při modulaci užívá se i průchodných not:

od C do G.

od C do D.



od C do A.

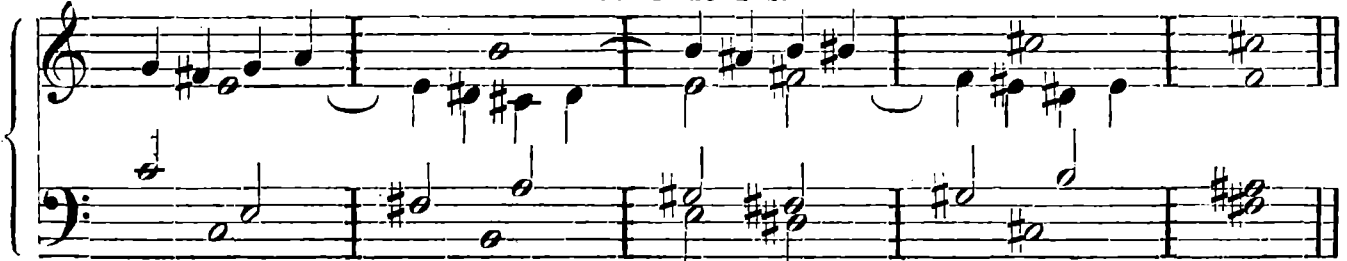
od C do E.



od C do H.



od C do Fis.



od C do F.

od C do Hes.



od C do Es. od C do As.

od C do Des.

Podlé podaných vzorů mají se žáci pilně cvičiti, jak by se z jakého koliv tónu do všech ostatních dostati mohli. Zběhlost a obratnost v modulování jest první vlastností dobrého varhaníka. Rozmanitost modulací shledá nejlépe, kdo uváží, že se to pomocí přerозličných meziakkordů, v rozličných polohách a převratech státi může. Má-li varhaník dle předpisu do jiného tónu přejíti, staniž se to kroky pokojným beze všeho ukvapení a náhlení. Chce-li ale někdo o své vůli v hudebné skladbě modulovati, platí následující pravidlo:

V hudebné skladbě panuje vždy jeden hlavní tón, on stojí na začátku i také končí; modulace uchyluje se nejprv k nejbližším příbuzným tóninám obou dominant, k paralelním tónům hlavní tóniny a obou dominant, a potom teprv smí přejíti ke vzdálenějším tóninám.

K dalšímu cvičení podáváme v Č. XIII modulace pomocí jednoho akordu, a v Č. XIV modulace pomocí průchodných not.

Oddělení páté.

Praktické užívání theorie.

Konečný cíl všech dosavadních theoretických výkladů a pravidel není jiný, než abychom církevní zpěvy na varhanách provázeti a vésti uměli. O praktické a technické hře na varhany budeme ve IV dílu zevrubně jednati. Než ale k výkonné části našeho učení přikročíme, vidí se nám býti pro-

spěšné, abychom ještě některé z theoretických vědomostí předeslali, což v tomto oddělení učiniti hodláme.

1. Důstojnost a účel varhan.

Varhany nazývají se králem všech instrumentů, a to vším právem. U nich nacházíme charakter všech ostatních důležitějších nástrojů, jim dává se přednost co se výšky a hloubky tónu týče, a výraz jejich vyznamenává se vznešeností, zvучností a silou. Hudebný ten nástroj nade vše ostatní je s to, aby se mysli dotýkal, cit nábožný budil, zpěv shromážděné obce provázel, a v širých prostorách se rozléhal.

Účel varhan směřuje tedy, jako vše co se v chrámu Páně koná, k pohnutí mysli, a jich tóny vznášejí modlitbu duší nábožných k výsostem nebes. Účel tak vznešený dá se jen přiměřenými prostředky dosáhnouti, které s posvátným místem, důstojným předmětem, a s velebností varhan samých úplně se shodují. Že se prostředků těch mnohdy zle užívá, nedá se zapřít. —

Častokráte slýcháme na varhanách neposyátné passáže, ozdůbky, změněné harmonie, kousky světských skladeb, a jiné církevní hudbu urážející hříchy. —

Aby hra na varhany účelu svému dostála, musí býti přísně církevní, jednoduchá i vážná. Hra na varhany náleží k hudbě nábožné, a velebný cíl její jest tedy, aby na perutích tónů mysl k Bohu vznášela. Technické umělkování, světské popěvky, melodie z divadla neb z tanečního sálu, a jiné toho druhu šperkování pokládá se za potupu věci nejsvětější. —

Varhany slouží jen tenkrát církevním účelům, drží-li se vázané hry, a čistého, pokud možná přísného slohu. Rychlé běhy, koncertové passáže, skočný rytmus, přílišné a kvapné střídání se vysokých a hlubokých tónů, přerývané akkordy a t. p. odporují přirozené povaze varhan. Zde se jeví potřeba důkladné známosti harmonie, vycvičené obratnosti rukou, všech prstů, ba i nohou; neboť právě zde, proto že píšely zvучeti nepřestávají dokud se na kláves tlačí, bývá každá nesprávnost tím křiklavější.

Hra na varhany liší se od klavíru, a jest mnohem obtížnější. Příčina toho jest zvláštní způsob vázané hry. Na klavíru dozní každý tón, pravý i falešný, za malou chvíli, na varhanách ale zvучí bez přestání; klávesy u varhan žádají více síly a vytrvalosti; pedál jest něco nového, a potřebuje zvláštní bedlivosti a dlouhého cvičení; konečně jsou tu ještě registry (mutací), s nimiž se vhodně zacházeti má.

Hra na varhany musí 'posláz býti také výrazná, t. j. každé slavnosti, každému předmětu, jehož se týče, přiměřena. Nejlepších prostředků poskytuje sama harmonie, a způsob jak se rozličných registrů užívá.

2. O jednotlivých částech varhanictví.

Povinnost varhaníka jest vůbec, aby když služby Boží začínají vyvedl preludium, a dokud trvají zpěv provázel.

Předcházející hra jest dvojí:

1. Na začátku služby Boží provozuje se delší hra, kteráž trvá tak dlouho, dokavad první hudebný kus nepočne. Delší tato hra jmenuje se „*preludium*“.

2. Každý kratší úvod jakého koliv zpěvu při službách Božích zve se „*předhrávka*“.

Průvod zpěvu rozchází se též ve dvě třídy:

1. Průvod chorálu, čili písně církevní v jazyku národním s přiměřenou mezihrrou.

2. Průvod hudby figurálné čili tak řečený generálbas.

A. Preludium.

Preludium, co úvod k službám Božím, při nichžto lid církevní písně pěje, musí míti zcela jiný ráz než preludium, které figurálnou hudbu předchází. Prvnímu sluší největší, pokud možná, jednoduchost; druhé připouští figurované provedení.

Preludium chorálné drží se hlavního tónu písně církevní, a zamítá necírkevní takty, jakož jsou: $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$, neb $\frac{9}{8}$.

Preludium figurálné smí časem i podlé lichého taktu jíti, šetří-li se při tom církevního charakteru, jenž se vážnou důstojností vyznamenává.

Varhaník musí býti s to, aby každé preludium tak dlouho, jak se toho potřeba shledá, rozváděti uměl. Naučí-li se několik preludií nazpamět, aneb umí-li snad i fugy a podobné varhanické koncerty, jak bývá obyčej v protestantských chrámech, kde na čase tolik nezáleží, to vše mu málo pomůže. Co si počne, nastane-li potřeba, aby preludium buď prodloužil aneb zkrátil? Nemá-li dostatečných vědomostí, dá světu pokaždé důkaz své nemotornosti.

Varhaník musí se vzdělati, aby v čas potřeby sílu tvorčí zbuditi, a každou myšlenku rozprádati a rozvinovati uměl. Velkého prospěchu po-

skytne mu pilné studium preludií na slovo vzatých mistrů. Spůsob, k němuž radíme, jest následující:

1. Ať vymísí z každého akkordu všechny náhodné a průchodné noty jakého koliv druhu, a napíše pouze holou harmonii.

2. Ať postaví na dolejší řádek základné noty akkordů.

3. A potom ať srovnává původní skladbu se svou prací, aby viděl, jak se akkordy slučují. Takové často opěťované cvičení bude žáku velmi prospěšné.

Úkol náš jest nyní, bychom dali navedení, jak se preludium vymyslí a vyvesti má. —

V širším smyslu má předehra posluchače nakloniti k tónu následující skladby hudebné. To se stane nejlépe dvěma akkordy, jimiž se každá tónina zřetelně vyznačuje, tónickým trojzvukem a dominantovým septim-akkordem.



Tuto krátkou kadenci můžeme několika akkordy prodloužiti, a při tom průtahů užiti.



Tím prodloužením udělali jsme předebru, a budeme hleděti jak by se dále vésti dala. K tomu nám poslouží kratičký motiv



jehož rozličným způsobem užívati budeme, kladouce jej buď do toho neb

neb onoho hlasu, buď na ten neb na onen stupeň. Takové zdělení motivu jmenuje se *provedení*.

V čísle XVIII nacházíme krátkou skladbu, která z dosti nepatrného motivu



povstala: užili jsme k tomu průtahů a na konci prodlené noty, mimo to nedrželi jsme se vždy jen čtyřhlasové harmonie, nýbrž hleděli jsme časem též k harmonii o třech hlasech.

V čísle XIX podáváme touž skladbu dále provedenou.

Stálostí téhož motivu nabývá preludium jednoty, a rozličný způsob, jak se ho užívá, i s modulacemi, dodává mu mnohotvárné rozmanitosti. Toto jsou dvě hlavní vlastnosti každé skladby, v nížto se má zračiti určitý plán, na kterém se zakládá, a jistá forma, kterou na sebe přijala.

Cesta vede obyčejně od hlavního tónu do dominanty, a vrátí se k původnímu tónu nazpět, zastaví se však někdy u vlastnoškalných tónin: potom přejde k dolejší dominantě, a obrátí se modulacemi opět do hlavního tónu. Aby se tu ale panujícímu tónu většího důrazu dostalo, udělá se z dominanty, a někdy také z tóniky prodlená nota. Toto krátké navedení nestačí ovšem k nápodobení dokonalého díla. Kdo se chce vzdělati, tomu poroučíme neunavné studium výtečných skladeb mistrů proslulých; při stálé pilnosti může doufati, že vnikne do tajných skrýší posvátného umění.

Preludium v č. XIX hodí se snad k chorálnímu preludiu. Abychom ukázali, jaká rozmanitost se do věci vložití může, přidáme k němu pohyblivější figuraci, a uděláme si hned figurální preludium. Viz. Č. XX.

Provedení preludia usnadní se rozptýlenou harmonií, v nížto se hlasy svobodně a přirozeně pohybovati mohou. Uložme tedy žáku za povinnost, aby všechny příklady v Č. VII a VIII přeložil do rozptýlené harmonie, a hráti je na klavíru se naučil.

Než ale se odváží na varhanách z pátra preludia prováděti, musí nejprv písemné úlohy pracovati. Začátek budiž skromný. Ať si vyvolí asi 12 neb 16 taktů, které pak prodloužití může. Nejprve učiní návrh krátké předhrávky, ze samých jednoduchých harmonií, a bude pak hleděti, jak by ji ozdobněji vypracoval. Čeho se při tom užiti dá, bylo již řečeno. —

Sklamou-li ty pokusy, a nepodaří-li se první práce, ať se toho neleká. Chyba bývá výstrahou. Učitel ale jest povinen úlohy prohlédnouti, kde co schází napravit, a žákům patrné vady a poklésky ukázati.

K dalšímu cvičení přidáváme několik preludií v Č. XXI.

B. Předhrávka.

Vymyšlení předhrávky dle pravidel svrchu položených nebude nic těžkého. Za příklad mohou posloužiti předhrávky v Č. XXII.

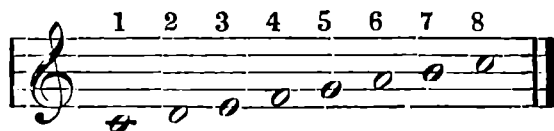
Předhrávka, která se obyčejně po ukončení každé strofy provozuje, má býti přípravou k následující strofě, aby si zpěváci zatím oddechnouti mohli. Ta však nebuď delší, leda jen asi čtyři takty. Hůře jest, má-li se předhrávka podle intonace duchovního počítí, a cestu k následujícímu hudebnému kusu urovnati.

Jen prakticky cvičené ucho je s to, aby uhodlo, do kterého tónu kněz naposledy zapěl; pak se může týž tón bez dlouhého makání na varhanách hned ozvati, a k následujícímu kusu přípravnými modulacemi přejíti. Zde bývá kvapnější modulace beze všech oklik na svém místě. Mimo to nedá se zapřítí, že potřeba velí, aby byl organista cvičený zpěvák, neb alespoň dobrému sluchu se těšil.

C. Průvod chorálu.

Jak se průvod chorálu technicky provesti má, o tom budeme ve IV. dílu jednati.

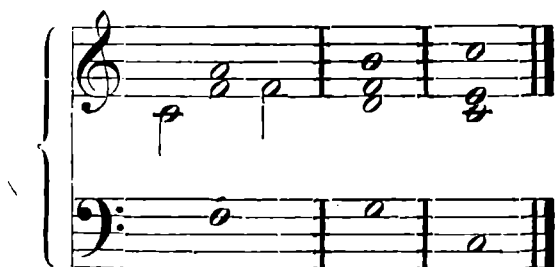
Někdy ale se stává, že si varhaník k melodii průvod sám složití musí. I promluvíme tedy na tomto místě o průvodu daných melodií, a vybereme si k osvětlení škálu do C, která všechny z ní vyplývající melodie obsahuje.



Co se harmonie týče, nacházíme v této škále tři trojzvuky; stupeň 1, 3 a 5 dělá trojzvuk C, stupeň 4, 6 a 1 trojzvuk F, a stupeň 5, 7 a 2 dává trojzvuk G. Ve škále samé leží již průvod její. Trojzvuk C bude provázeti 1, 3 a 5 stupeň, trojzvuk F stupeň 4 a 6, a trojzvuk G pak 2 a 7 stupeň.



Majíce na očích harmonisovanou škálu do C vidíme, že nám přispěl trojí fundamentalný bas: tónika, dominanta a dolejší dominanta. Tou měrou dá se každá škála, nechť je jakákoliv, harmonisovati: při čemž se ale nesprávným od 6 k 7 stupni postupujícím akkordům vyhnouti musíme. Postup ten v oktávách a kvintách hrozí nám, kdykoliv melodie od 6 k 7 stupni kráčí. Bychom se chyby nedopustili, zřídíme průvod jak následuje:



Ačkoliv ostatní průvod škály do C-dur správný jest, zdá se nám přece, že se v basu jakási nucená neohebnost jeví. Takovému basu převzděli bas kotlový. Aby se basu plynějšího hnutí a pěknější melodie dostalo, užijeme tu i onde, místo základných akkordů jich převratů, čímž se proti pravidlu neprohřešíme.



Vraťme se ještě jednou k prvnímu průvodu škály do C. Průvodcem prvního stupně jest C trojzvuk, melodický tón dělá oktávu; týž akkord provází také stupeň pátý, tu však dělá melodický tón kvintu; v průvodu 4 a 6 stupně jeví se melodický tón co oktáva a terce; a tak bychom při skoumání shledali, že se provázení daných melodií spravuje pravidlem, ježto zní: každý melodický tón připouští za průvodce ten akkord, k němuž sám co interval jeho sluší. —

Každý z těchto melodických tónů může býti základníkem, tercí, kvintou a t. d. každého trojzvuku, septimového neb nonového akkordu v jakékoliv tónině; a přidáme-li k tomu ještě všechny převraty, shledáme, že se nám tu široké pole otvírá, z něhož nejlépe těžiti může, kdo vybrati umí, co plynosti harmonických postupů prospívá.

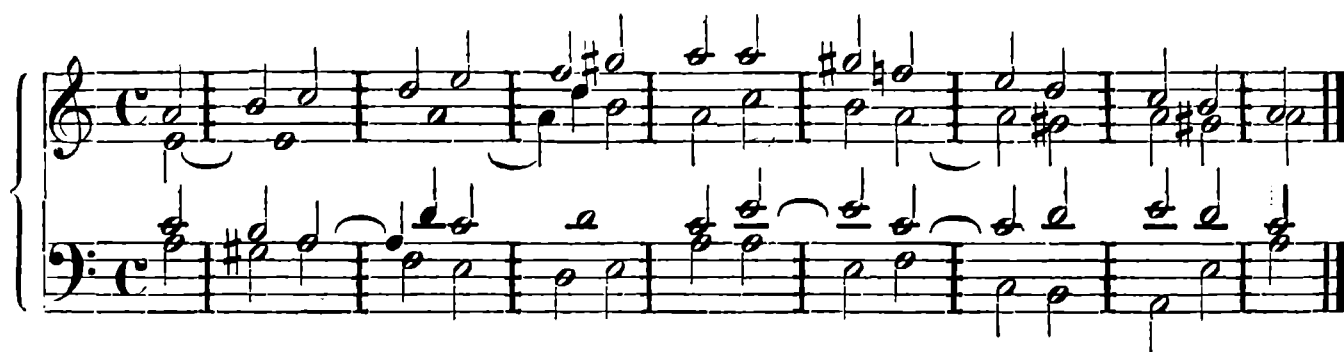
Sestupná škála:



Z některých melodických tónů můžeme udělati průchodné noty:



Mimo to bývá někdy jeden melodický tón dvěma akkordy provázen.
Průvod měkké škály:



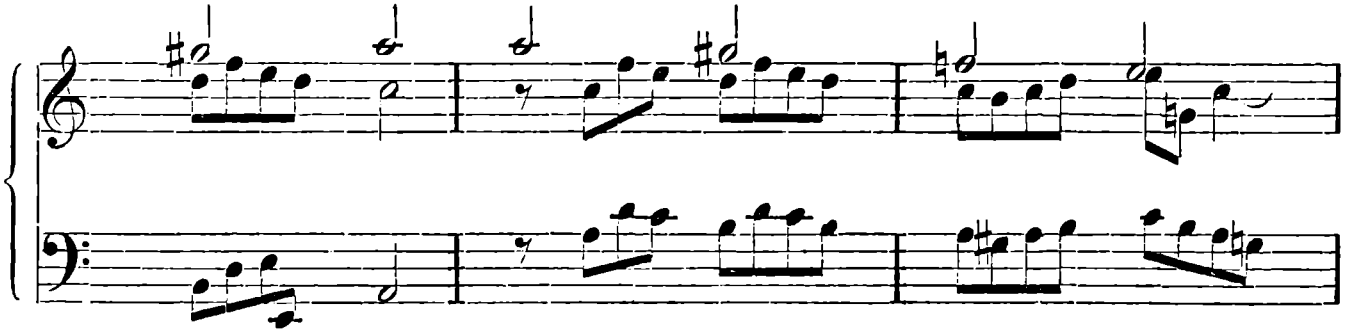
Užívá-li se průtahů a průchodných not, bývá harmonický průvod tím rozmanitější.



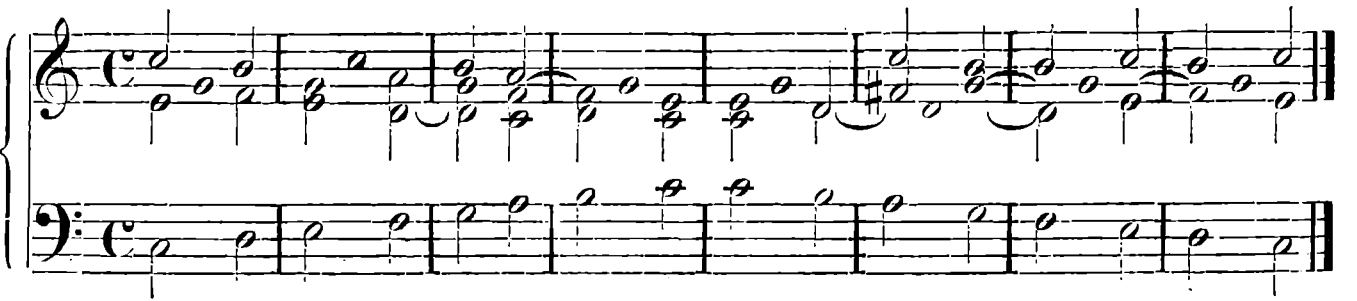


Zde k tomu ještě figuraci přidáme.





Následující harmonisace má tvrdou a měkkou škálu v basu:



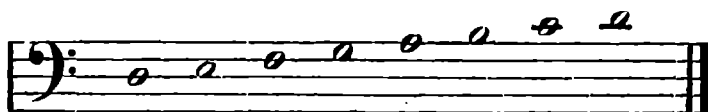
Podané příklady mají sloužiti, aby se žáci podlé nich ve všech tóních vycvičili, a nové spůsoby průvodu vymýšleli.

A však vysvětlení svrchu dotčených pravidel nestačí ve všech případech, kde se o průvod chorálních melodií jedná. Jsouť ještě jiné chorální melodie, které v cizích škálách základ mají, o nichž jsme dosud nemluvili.

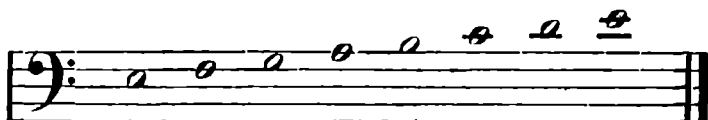
O církevních tónech.

Ve čtvrtém století ustanovil sv. Ambrož, biskup v Miláně, čtvero tónů, jimižto se nábožné zpěvy při službách Božích v křesťanské církvi spravovaly, a nazval je podlé starořeckých provincií, kde více neb méně zdomácněly, tak asi jako naše národní písně.

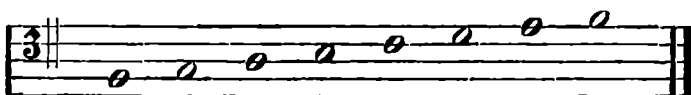
1. Dorický tón; tónika D:



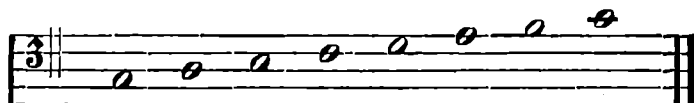
2. Phrygický tón; tónika E:



3. Lydický tón; tónika F:



4. Mixolydický tón; tónika G:



Obě tóniky dělaly hranici, které zpěv do těchto tónů složený překročiti nesměl.

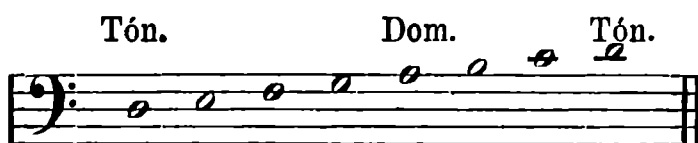
Dvě stě let potom přidal sv. Řehoř k tónům těm ještě čtvero nových, kde melodie tóniku nahoře i dole překročiti směla. První řadě říkáme *authentické* a druhé *plagální tóny*.

Oba tóny, authentický i plagální, měly stejnou tóniku i dominantu.

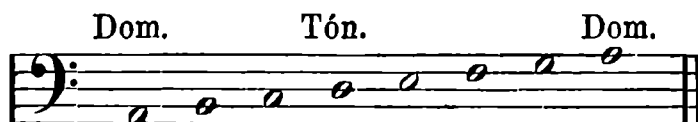
Pojmenování čtyř plagálních tónů stalo se slůvkem „*hypo*“ (jako bychom řekli „*pod*“), které se k názvu autentických tónů připojilo.

Čtvero autentických a plagálních tónů dělá dohromady osmero církevních tónů:

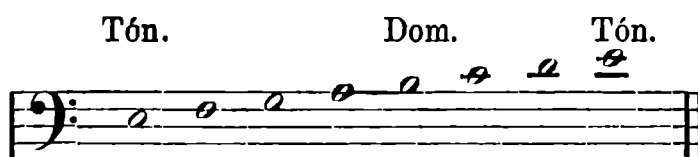
Dorický neb I cír. tón:



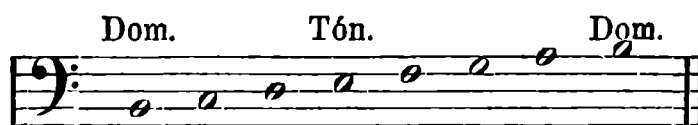
Hypodorický neb II cír. tón.



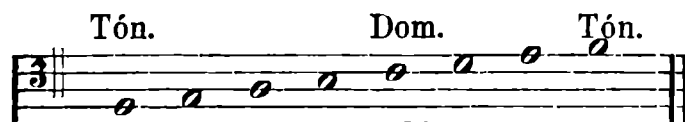
Phrygický neb III cír. tón.



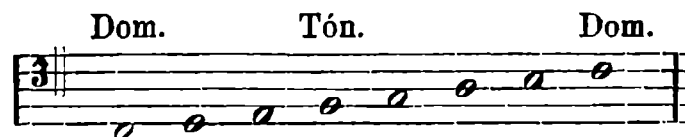
Hypophrygický neb IV cír. tón.



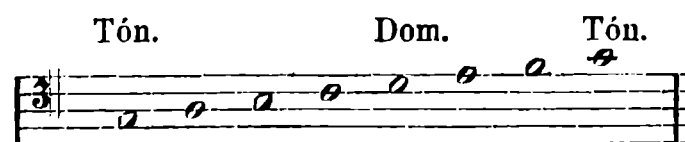
Lydický neb V cír. tón:



Hypolydický neb VI cír. tón:



Mixolydický neb VII cír. tón:



tónů. Každý z nich má charakter jednoho z osmi církevních tónů, a zakládá se na předcházejícím chorálu, antiphona zvaném.

K snadnějšímu poznání a rozeznání církevních tónů slouží následující příklady:

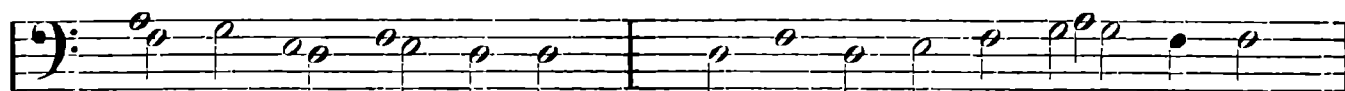
Tonus I neb dorický tón:

Poslední nota antiphony jest D, a první nota druhé polovice žalmu jest A.

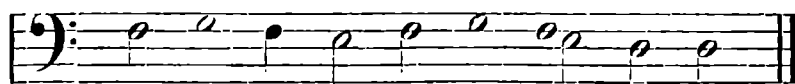
Antiphona.



Ait latro ad latro - nem : Nos quidem digna factis re - ci - pimus,

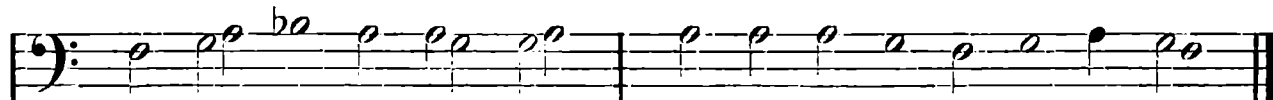


hic autem quid fecit? Memento mei Do - mine,



dum ve - ne - ris in regnum tuum.

Psalmus.

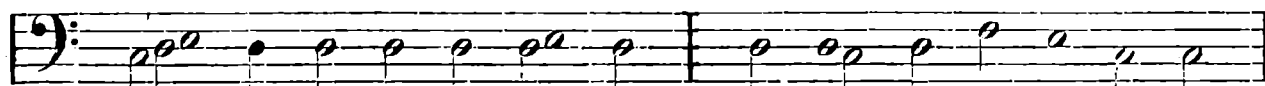


De - us Deus me - us, * ad te de lu - ce vi - gi - lo.

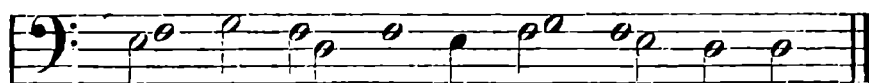
Tonus II neb hypodorický tón:

Poslední nota antiphony jest D, a první nota druhé polovice žalmu jest F.

Antiphona.

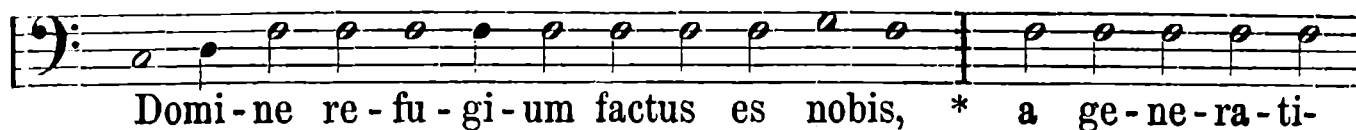


Do - minus tamquam o - vis ad vic - ti - mam ductus est,



et non a - pe - ru - it os suum.

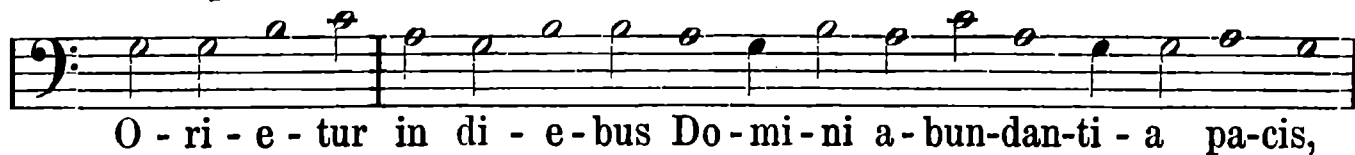
Psalmus.



Tonus III neb phrygický tón:

Poslední nota antiphony jest E, a první nota druhé polovice žalmu jest C.

Antiphona.



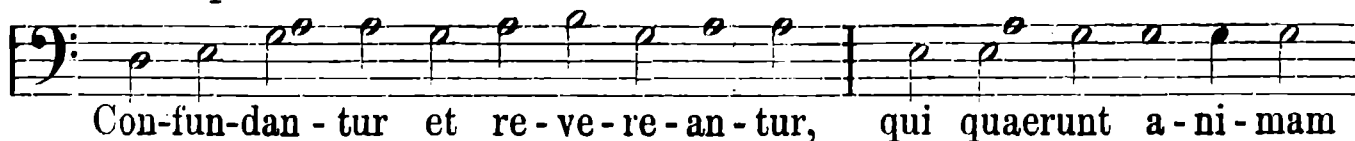
Psalmus.

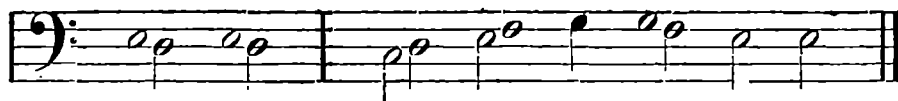


Tonus IV neb hypophrygický tón:

Poslední nota antiphony jest E, a první nota druhé polovice žalmu jest A.

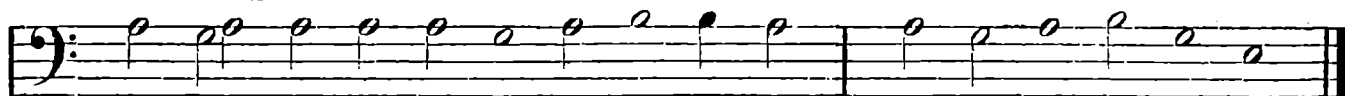
Antiphona.





me - am, ut au - fe - rant e - am.

Psalmus.

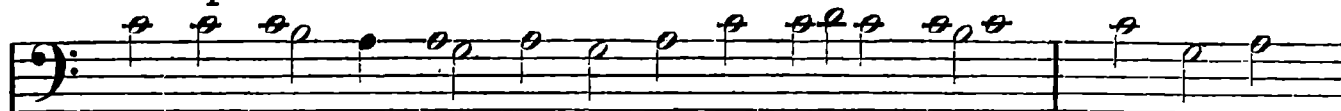


Ex - pectans ex - pec - ta - vi Dominum, * et in - ten - dit mihi.

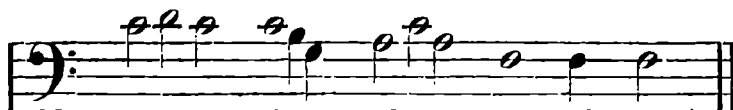
Tonus V neb lydický tón:

Poslední nota antiphony jest F, a první nota druhé polovice žalmu est C.

Antiphona.

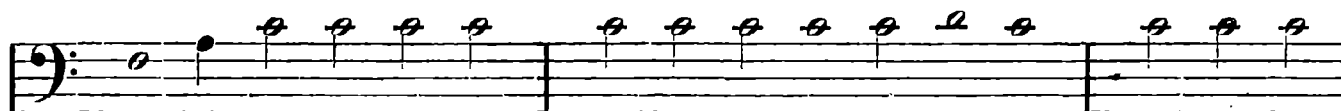


E - le - va - mi - ni portae ae - ter - na - les, et intro-

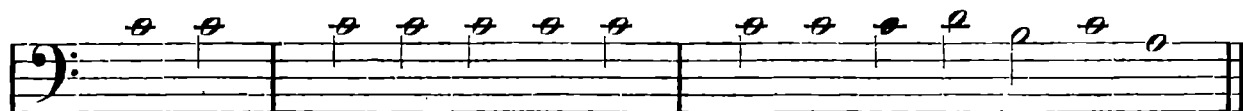


i - bit rex gloriae.

Psalmus:



Do-mi-ni est terra, et ple-ni-tu-do e-jus: * orbis ter-

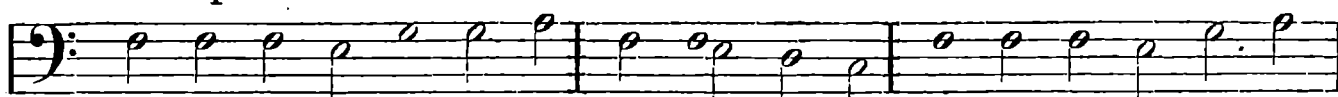


rarum, et u - ni - versi, qui habitant in e - o.

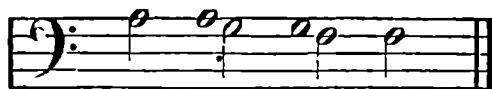
Tonus VI neb hypolydický tón:

Poslední nota antiphony jest F, a první nota druhé polovice žalmu jest A.

Antiphona.



Ip - se in - vo - cabit me, al - le - lu - ja: Pater meus es tu,



al - le - lu - ja.

Psalmus.

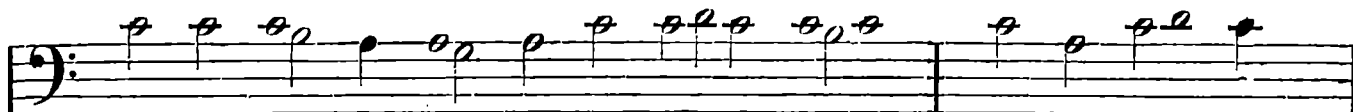


Mi - se - ri - cor - di - as Do - mi - ni, * in ae - ternum can - ta - bo.

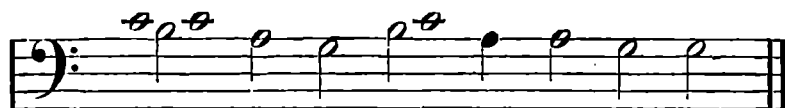
Tonus VII neb mixolydický tón:

Poslední nota antiphony jest G, a první nota druhé polovice žalmu jest D.

Antiphona:



Terra tre - mu - it et qui - e - vit, dum ex - sur - ge -

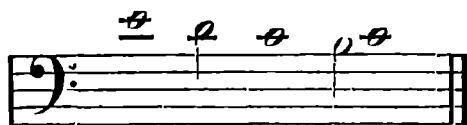


ret in ju - di - ci - o Deus.

Psalmus:



No - tus in Ju - dae - a De - us: * in Is - ra - ël magnum

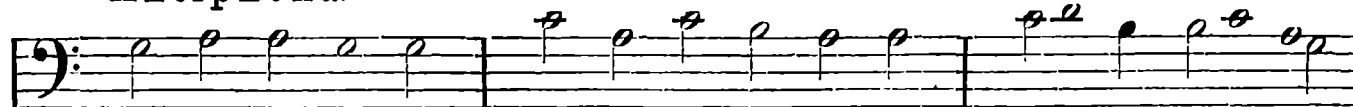


nomen e - jus.

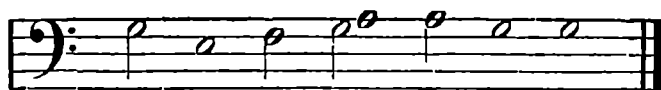
Tonus VIII neb hypomixolydický tón:

Poslední nota antiphony jest G, a první nota druhé polovice žalmu jest C.

Antiphona.

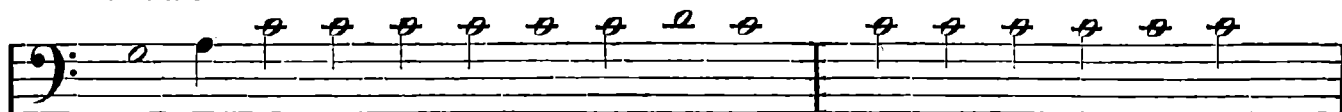


Longe fe - ci - sti notos meos a me: tra - di - tus sum,

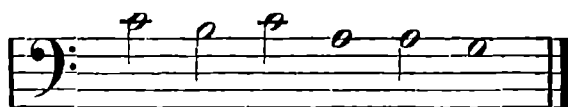


et non e - gre - di - e - tur.

Psalmus.



Domine Deus sa - lu - tis meae, * in di - e clamavi,



et nocte coram te.

Z toho všeho pozná jeden každý patrně, že se stará soustava tónů od novější podstatně liší. Naše ucho přivyklo oběma známým škálám tvrdé i měkké tak, že není divu, zdá-li se nám některá posloupnost tónů v staré hudbě dosti neobyčejná. Kdo se ale s těmi melodiemi a starými tóny, k nimž náležejí, delší čas obírá, přivykne též takovým postupům, uzná pravou krásu, a bude si jich vážit. On se přesvědčí o přísné důstojnosti římského chorálu, která se ničím lahůdkami moderné hudby nahraditi nedá, a uzná, že jsou ty neobyčejné, od světské hudby daleko se odchylojící postupy tónů zvláštní příznak církve, a pevná hráz proti vlnobití frivolného hudebnictví. Protož mějme staré dobré v uctivosti, a pečujme o jeho zachování. Nikdo nemá práva zvyšováním aneb snižováním, vyjma jedině snížení našeho h, starobylý ráz těch tónin měniti. Staří neměli jiných tónů, a kdo by je změnou jen jedinkého nynějším tóninám připodobiti mínil, zmařil by celou starou soustavu.

Jaká harmonisace sluší těm chorálům? aneb jak se mají na varhanách provázeti?

Harmonisace má býti jednoduchá a charakteru i zvláštnosti těch starých dle církevních tónů složených melodií přiměřená.

Vymyšlení a skládání chorálových melodií stalo se v dobách, když ještě o harmonii ani památky nebylo. Každá harmonisace ponese tedy na sobě ráz nové doby a panující módy, i protož smí všech akkordů užití, o kterých v nauce o harmonii řeč byla. Dissonance musí pokaždé připravena a smířena býti. Berou-li se k harmonii chromatické tóny, nesmí to charakteru tónin škodit. Mimo to má se dissonujících akkordů jen střídme užívati; neboť při průvodu sluší církevním tónům nejlépe trojzvuky, a Jednoduchost jest jim pravou ozdobou.

a. Dorický tón.

Dorický tón podobá se nejvíce našemu D-moll, zvláště jeho *cantus mollis*, kde se H snižuje. *Cantus durus* neužívá v melodii ani Hes ani Cis, harmonie smí ale jedno i druhé ku pomoci vzíti.

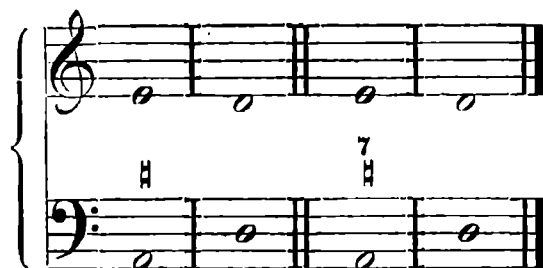
Následující příklad ukazuje, které akkordy k průvodu dorického tónu bráti můžeme:



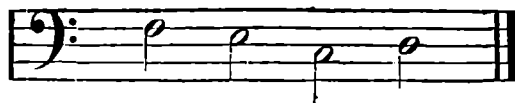
Ve zvláštních případech se také modulace do G připouští:



Celek musí se ukončiti do D-moll s úplnou kadencí:



Často bývá potřebí celé kadence zvláštního způsobu, končí-li melodie následujícími notami:



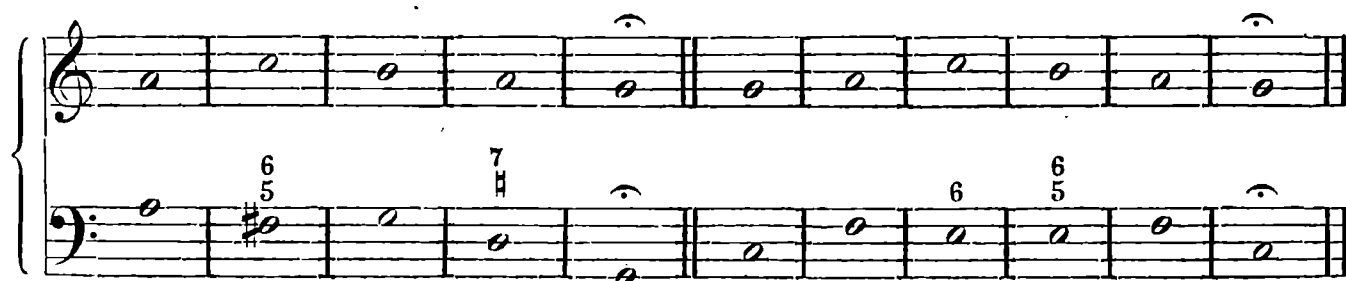
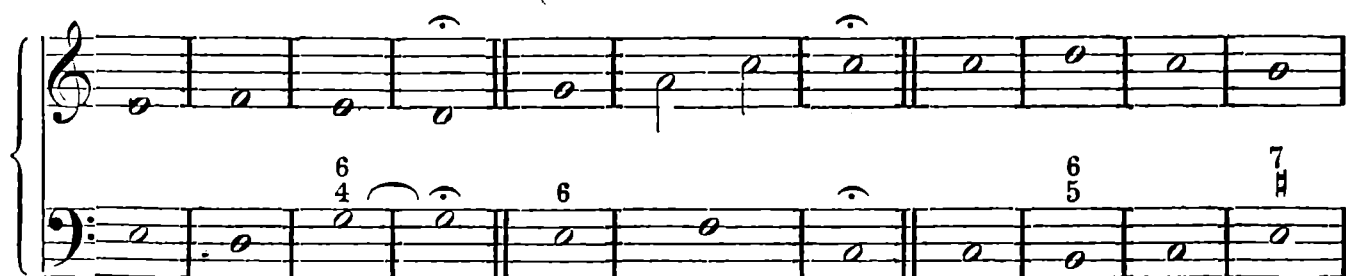
Zde nemá Cis místa, a závěrka musí zníti:



b. Phrygický tón.

Ze všech církevních tónů odporuje phrygický nejvíce dnešní harmonické soustavě. Melodie netrpí žádných posúvek, v harmonii užívá se ale často Gis, časem také Cis.

Průvod phrygického tónu může býti následující:



Pro nedostatek velkého trojzvuku na pátém stupni téhož tónu, užívá se následujících závěrečných kadencí, a poslední nota se obyčejně prodlužuje:

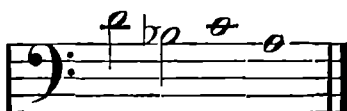


c. Lydický tón.

Ten tón dělí se od našeho F-dur tónem H. Harmonisace nedělá velkých obtíží; význačný tón lydické škály jest H, z čehož následuje, že se v harmonii Hes užívati nemá, leda jen v závěrečné kadenci.



V pátém žalmovém tónu zpívá se na konci obyčejně Hes:



To však není správné přednášení zpěvu. Toto Hes odporuje charakteru předcházející antiphony, jak svrchu ukázáno, a žalmový tón dá se bez H takto provázeti:

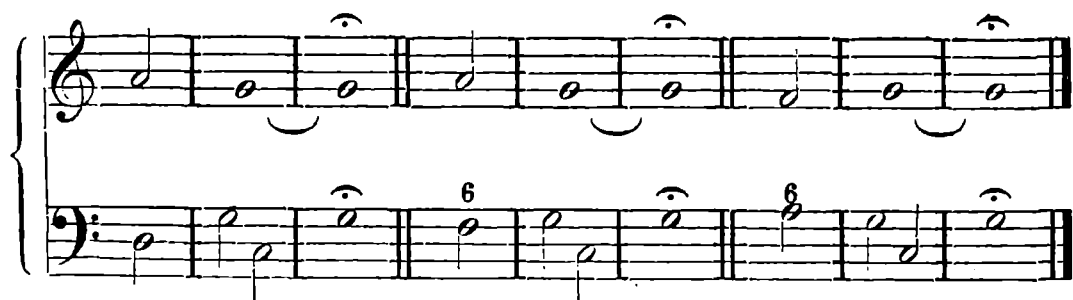


Závěrečný ten akkord může se pak se začátkem pomocí C akkordu spojit.

d. Mixolydický tón.

Rozdíl mezi tím tónem a naším G-dur dělá F. Melodie netrpí Fis; v harmonii se ho časem užívati může, ačkoliv se to v závěrečné kadenci jen málo kdy stává, by se význačný ráz toho tónu nesetřel.

V harmonii jest Hes zcela nemístné. Aby se v závěrečné kadenci Fis nevyskytlo, vešly následující kadence v obyčej, a to s prodloužením závěrečné noty:

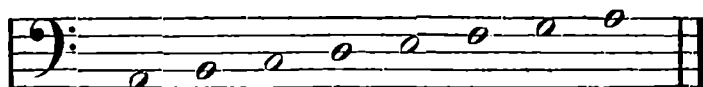


Zásady zde vyslovené, zvláště co se melodií dle církevních tónů složených a jich ryzosti týče, mají se přísně zachovávat, aby jmění církve nebylo zkráceno. Mnozí theoretikové dovolují jednotlivé tóny starých církevních tónin libovolně měniti, ač jest to zkázou jich podstatné bytnosti. Příčina jednání toho jest, že si buď vědomě buď nevědomě církevních tónů nevšímají, aneb k rozdílům náboženským hledí.

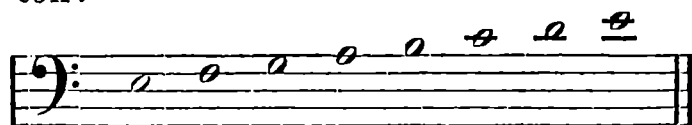
Takové zásady neměly by se ale vtírat do spisů, které varhaníkům katolického vyznání při službách Božích za rukověť sloužiti mají.

V XVI století vzrostla řada starých tónů v církvi reformované o čtyři nové. Ty jsou:

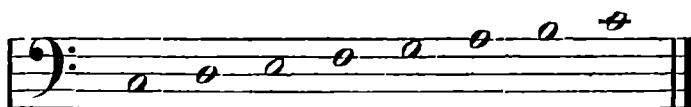
Aiolický tón:



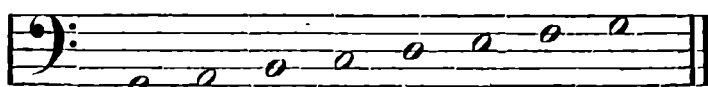
Hypoiolický tón:



Jonický tón:



Hypojonický tón:



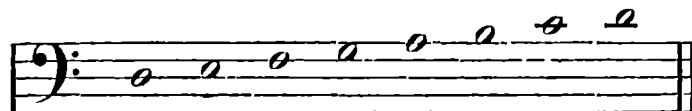
Aiolický tón jest roven našemu A-moll, a tím vzor a základ všech nynějších měkkých tónin.

Jonický tón jest roven našemu C-dur, a tím vzor a základ všech nynějších tvrdých tónin.

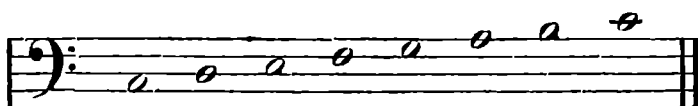
V prodleném času staly se se všemi těmi tóny rozličné proměny, jakož z následujícího vysvitá.

Osmero nových církevních tónů.

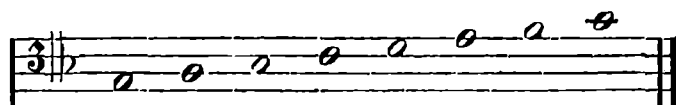
Dorický tón:



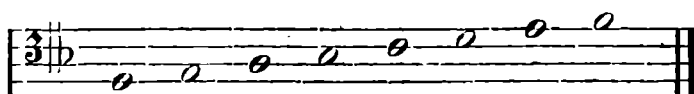
Jonický tón:



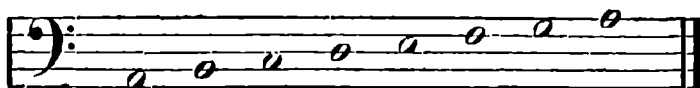
Přeloha dorického tónu:



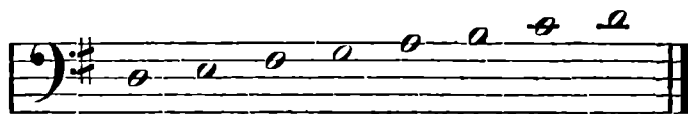
Přeloha jonického tónu:



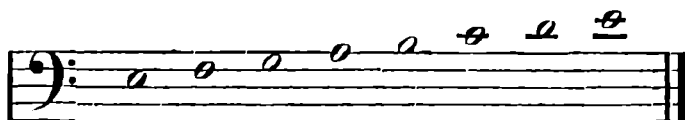
Aiolický tón :



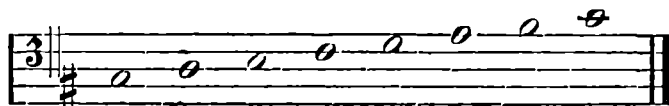
Přeloha mixolydického tónu :



Phrygický tón :



Přeloha jonického tónu :



V tomto novém pořadí není o plagálních tónech ani zmínky.

Církevní písně lidu (chorály) skládají se buď dle starých anebo nových církevních tónů.

Jedná-li se o průvod jaké koliv církevní písně, slušno jest, aby chom měli ohled na panující tón, na cesuru po každém verši, a na modulaci. Cesura chce míti závěrku oktávou neb kvintou, někdy jen tercí v hořejším hlase; harmonie má býti odpočinku přiměřena, a dle možnosti rozmanitá, aby nebyly na témž místě vždy jednostejné kadence.

Harmonie mají zachovávat svou původnou formu, a kvartsextový akord má stranou zůstat. Chorály skládají a hrajou se nejraději v rozptýlené harmonii, ješto způsob ten obyčejným čtyřem hlasům při zpěvu nejlépe svědčí.

Praktické cvičení podporují příklady v Č. XXIII.

Přestávky na konci veršů v církevních písních vyplňují se přiměřenými notami, jimž říkáme *mezihrávka*.

Účel jest, aby se lid k nejbližší notě na začátku nového verše připravil.

Mezihrávka začíná teprv když lid zpívati přestal, má býti krátká, a bez pedálu odehrána, proto že pak pedál první tón nového verše, jenž se zpívati má, lépe dáti a podporovati může.

Mezihrávky bývají jedno-, dvou-, troj- i čtyřhlasové. Kvapné

modulace, diatonické a chromatické běhy jsou nemístné. Užívá-li se přece diatonické škály, má se na šest stupňů obmeziti.

Hlavní věc jest, aby poslední tón přestávky s prvním tónem nápěvu buď melodicky neb harmonicky sloučen byl.

Ke cvičení slouží příklady v Č. XXIV.

Žák má ke každé církevní písni mnoho mezihrávek uměti, aby i tu na rozmanitosti nescházelo.

D. Číslovaný bas.

O číslování bylo již dostatečně jednáno. Co se hry číslovaného basu týče, bude o ní ve IV dílu téhož spisu náležitý doplněk podán.



Díl třetí.

Nauka o formách.

Oddělení první.

Formy elementární.

Melodie jest rytmickým pořadem tónů vyslovená myšlénka hudebná.

Pořad tónů pochází buď z diatonické neb chromatické škály, anebo jest to pořad akkordových tónů.

Pořad tónů může býti buďto vzestupný nebo sestupný, někdy jest střídavý, aneb i poludný.



Rozdělivše ve všeobecné části nauky o hudbě řadu tónů podlé rozličných taktů, cítili jsme, jak rytmus působí, když akcenty vždy na jinou notu padají.

Hleďme některou krátkou melodii několikráte změnití, abychom se přesvědčili, jak rozdílným způsobem rytmus nás dojímáti bude.

Základná melodie:



1. změna:



2. změna:



3. změna:



4. změna:



5. změna:



Každá svrchu dotčená změna melodie, a co by se jich mimo to ještě nadělali mohlo, má svůj zvláštní charakter, a to jen působením rytmu. Na tom místě obnoveno budiž naše napomenutí, aby se v kostele skočných rytmu neužívalo. Hudba církevní miluje vážnou velebnost.

Mocný účinek rytmu jeví se sluchu a citu při samém bubnu, tluče-li se na něj rytmickým pořádkem, jakž to u vojenských pochodů bývá.

Melodický pořad tónů bez náležitého ukončení slove *chod*:



Jdou-li noty rychlým chodem jedna za druhou, jmenujeme to *passáže*. Passáže utvořené z diatonických aneb chromatických škál nazýváme *běhy*, a je-li provedení technicky obtížné, říkáme jim *bravurné passáže*.

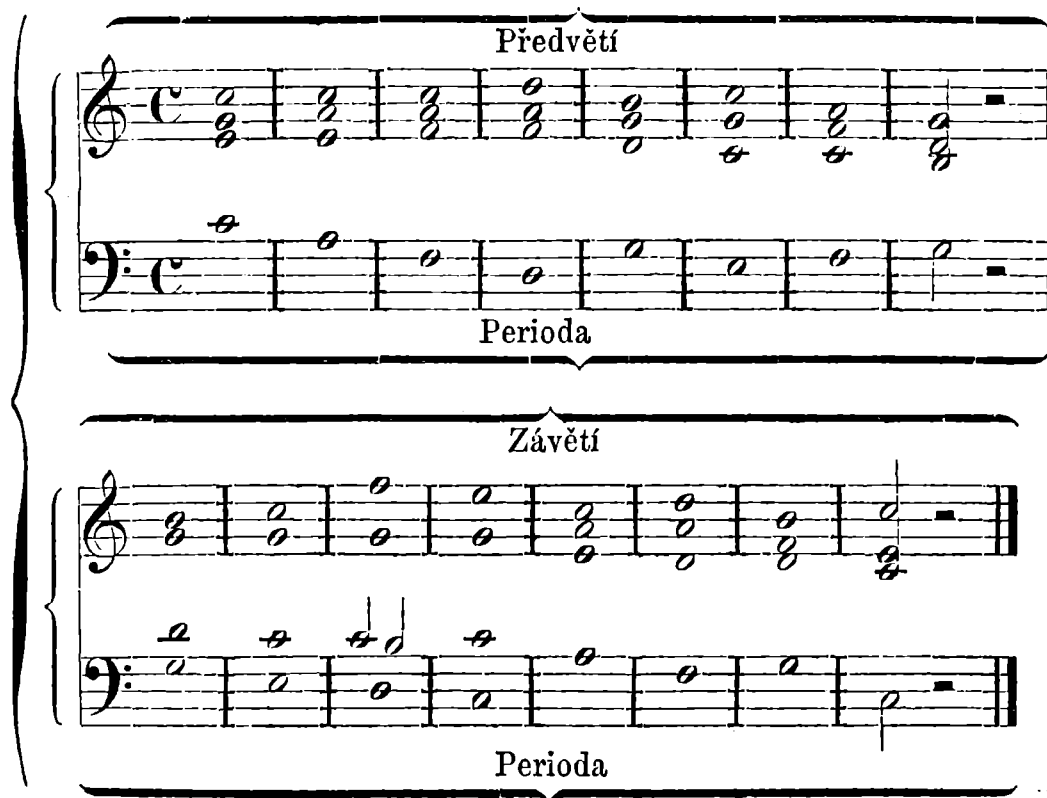
Věta jest náležitě ukončená melodie. Ukončení může býti buď melodické aneb rytmické. Melodické ukončení žádá, aby tónika, nejdůležitější tón celé škály, byla závěrečnou notou. Rytmické ukončení chce míti závěrek v těžké době.



Zde máme ukončenou *větu* s rytmickou postávkou v druhém taktu, která dělá zvláštní *oddíl*. Oddíl zavírá v sobě *členy*:



Skladba složená z *věty* a *protivěty* aneb z několika spojených vět jmenuje se *perioda*. Tuto podáváme harmonický nákres periody:



Oddělení druhé.

Formy umělecké.

Skladba může býti jen pro jeden hlas o jedné řadě tónů, a slove jednohlasová; jindy opět bývá pro několik aneb i pro mnoho hlasů, a zní pak několika- aneb mnohohlasová.

Některý hudebný kus jest pouhý zpěv, jiný zpěv s průvodem, a jiný opět týká se rozličných instrumentů bez zpěvu. Prvnímu říkáme hudba vokální, druhému hudba vokální s průvodem, a třetímu hudba instrumentální.

V některém kusu bývá mezi několika hlasy jeden hlavní, a ostatní jsou hlasové průvodní. Taková skladba jmenuje se *homofonická*, jako bychom podle řeckého pravili jednozvučná.



1. Jednoduchý kontrapunkt.

V jiných mnohohlasových skladbách vidáme naopak, že buď několik hlasů anebo jeden každý z nich samostatně postupuje, a stejnou měrou v celku účastenství má. Tototo jest vlastně mnohohlasový čili *polyfonický* sloh. Jednotlivým hlasům polyfonického slohu říkáme realné hlasy. Za příčinou, že jen dokonalé konsonance svobodný přístup mají, že dissonance konsonancemi připraveny býti musejí, a že malá kvinta i velká kvarta jen co průchodné noty zjeviti se mohou, dalo se slohu tomu jmeno přísný sloh čili kontrapunkt.

Původně znamenal kontrapunkt harmonický průvod několika hlasů, jenž k jisté melodii slušel. Za starodávna užívalo se místo not jen punktů, které se řadou na rozdílných liniích znamenaly, bylo-li pak jednoho neb několika průvodných hlasů třeba, muselo se to opět řadou punktů poznamenati, a tak stál punkt proti punktu (*punctum contra punctum*).

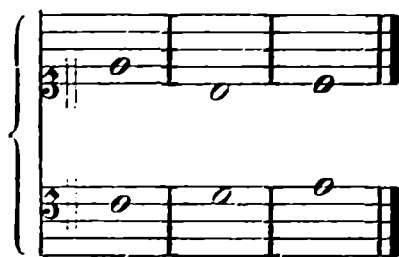
V tom smyslu není kontrapunkt nic jiného, než harmonické sloučení několika hlasů v libozvučný celek, aneb umění skladby samé. Daný zpěv slove *cantus firmus*, a protější noty *kontrapunkt*.

A. Dvouhlasový kontrapunkt.

1. Nota proti notě.

Dvouhlasový kontrapunkt podrobuje se nejprísnějším zákonům. On musí od dokonalé konsonance počítí a též tak skončiti; hlasy nemohou jinak než v konsonancích postupovati, a stejnozvuku netrpí se leda v prvním a posledním taktu.

Aby se horší chyby nepřimísily, dovoluje se někdy křižování hlasů, t. j. hořejší hlas může pod dolejší sejítí. To však se týká jen konsonancí, a nesmí se často opakovati:



Několik dokonalých konsonancí stejného druhu nesmí nikdy po sobě následovati; protož se zapovídá postup kvintový a oktávový. Kvinty v protiběžném postupu jsou dovoleny:



Hlasy nesmějí souběžným postupem k dokonalé konsonanci kráčetí, aby se skryté kvinty a oktávy nesyskytly. Jinak jest ovšem, postupuje-li některý hlas v poloutónech:



V tom případě nejsou skryté kvinty stejně velké, a mohou se připustiti; a však i takových máme se varovati, a toliko ve středohlasech mnohohlasové skladby přístup jim dáti.

Postupy mají býti diatónické čili přirozené; milejší jest zpěv stále plynoucí než přeskočný.

Kroky velké a malé sekundy, velké a malé terce, malé kvarty a velké kvinty, malé a velké sexty i oktávy mohou nahoru i dolů postupovati; jen velké kvartě, malé kvintě, velké a zmenšené septimě toho není dovoleno. Postup protiběžný jest nejpriměřenější. Zřídka kdy připouštějí se tři terce neb sexty po sobě.

Nedokonalé konsonance, vyjma první a poslední takt, mají míti přednost, a to k vůli větší měkkosti harmonie.

Kontra-
punkt

*Cantus
firmus*

*Cantus
firmus*

Kontra-
punkt

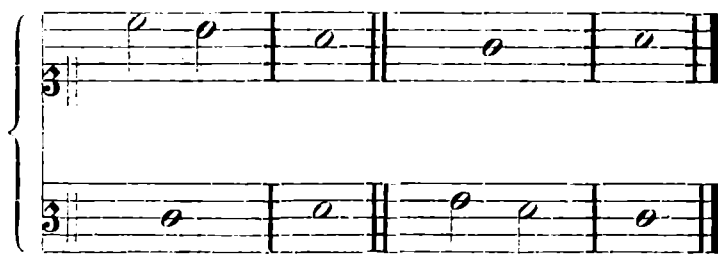
Je-li *cantus firmus* v basu, má se k němu mnoho nových zpěvů vymýšleti; stojí-li ale v hořejším hlasu, mají se k němu rozličné basy přidávati. Cvičení to jest velmi užitečné. Zpěv ale má se držeti v mezích přirozeného objemu hlasu.

Ve všech případech přísného kontrapunktu, a následovně také zde, nesmí se jiné modulace užiti než do tónů ke škále náležitých. Od C-dur můžeme přejíti do G-dur, do A-moll, do F-dur a do D-moll. Při modulacích posléz uvedených sluší dbáti, abychom se při F nepozdrželi, ješto Hes s hlavním tónem se neshoduje, což rovnou měrou o svodném tónu Cis v D-moll platí. V E-moll musí se u Fis a Dis také tak opatrně jednati. Tóniny do H se neužívá.

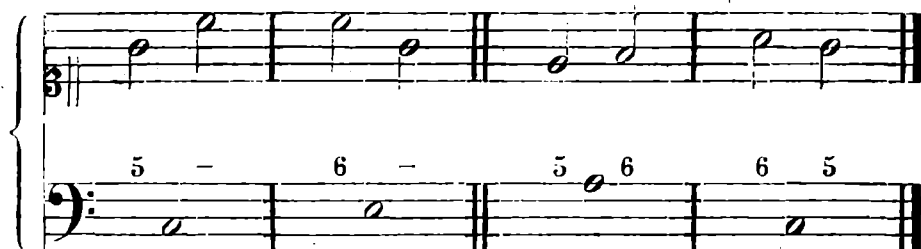
Z A-moll přecházíme do C-dur, dotýkajíce se F-dur a D-moll; tónina E-moll žádá opatrnosti, H-dur však se zapovídá.

2. Dvě polounoty proti celé.

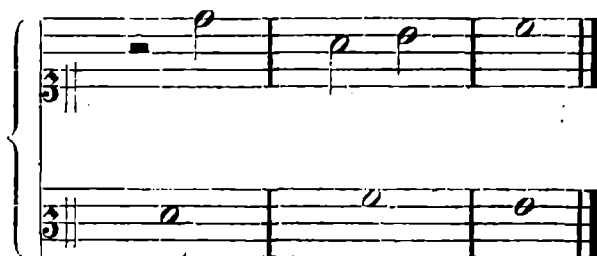
Kontrapunkt ten staví dvě polounoty proti celé, vyjma poslední takt. První polounota jest v těžké, druhá v lehké době. Těžká doba chce míti konsonanci, lehká může míti konsonanci nebo dissonanci, co notu průchodnou :



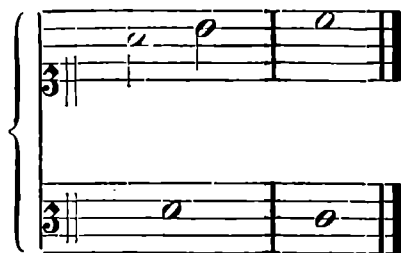
Týž kontrapunkt dává nám vůli, chceme-li v jednom taktu jedinou harmonii zachovati, anebo dvou akkordů užiti. V prvním případě musí se v každé notě jiná konsonance jeviti, v druhém případě má konsonance v těžké době státi :



V tomto kontrapunktu stává někdy půl pausy v těžké době prvního taktu ; za to však musí býti v lehké době konsonance :



Postupuje-li *cantus firmus* v dolejšíh hlase konečně od druhého k prvnímu stupni; musí kontrapunkt v předposledním taktu v těžké době míti kvintu, a v lehké sextu :



Je-li *cantus firmus* v hořejším hlase, musí míti kontrapunkt pod týmiž výmínkami v těžké době kvintu, a v lehké terci:



Všecky ostatní regule kontrapunktu noty proti notě mají také zde plnou platnost.

Kontra-
punkt

*Cantus
firmus*

Místo křížkem + označené ukazuje nám dissonanci v těžké době, která nejen zde nýbrž ve všech podobných případnostech k vůli plynější melodii se dovoluje.

*Cantus
firmus*

Kontra-
punkt

3. Čvrtnoty proti celé notě.

První a třetí čtvrt jest doba těžká, druhá a čtvrtá jest doba lehká. První nota musí býti konsonance, v druhé, třetí a čtvrté mohou se konso-

nance a dissonance střídati, pod tou výmínkou, aby každá dissonance mezi dvěma konsonancema stála, a melodie nahoru i dolů nepřetržitě plynula :



Chceme-li kontrapunkt skočmo vésti, smíme jen samých konsonancí užiti :



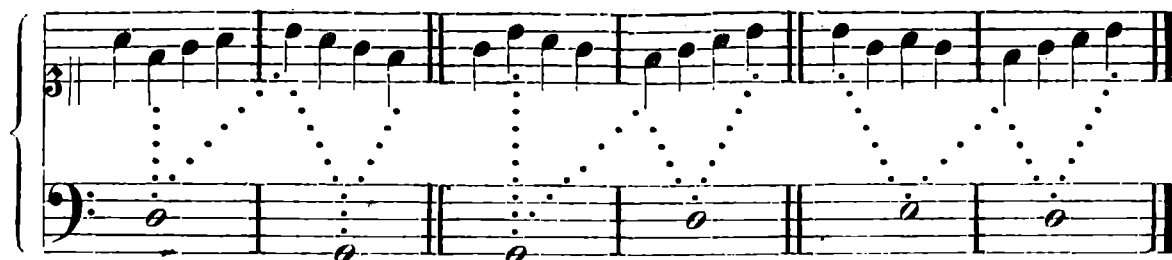
Zde se stejnozvuk netoliko na začátku taktu, nýbrž i jinde dovoluje, a to proto že noty jen krátce trvají :



Zlý účinek nedovolených kvint a oktáv nedá se ve dvouhlasovém kontrapunktu ani dvěma ani třemi vloženými černými notami zastříti :



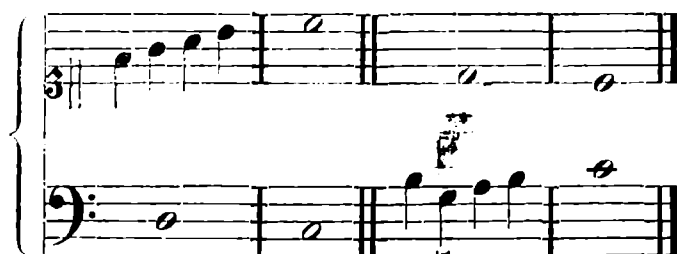
Postup kontrapunktu od 4 k 7 stupni jest sluchu protivný, a nemá připuštěn býti :



Postup ten, . jemuž *třítón* říkáme, není zapovězen, kdykoliv jeho protivný účinek některou vyšší neb nižší notou zmírněn bývá:



Do prvního taktu můžeme i zde postavit čtvrt pausy; následující nota musí ale býti konsonance. V předposledním taktu chová se kontrapunkt obyčejně dle následujícího příkladu:



Zde máme přehled všech regulí:

Kontra-
punkt

*Cantus
firmus*



Odstraníme-li všechny průtahy, zůstane řada konsonancí státi; i sluší tedy, abychom se takových průtahů varovali, za kterými se nedovolené postupy skrývají, k. p. postup sekundový ve stejnozvuku smířený, anebo postup nonový v oktávě smířený:



Totéž platí o kontrapunktu v base. Ba ani dissonance nesmějí tak postupovati, jak z následujícího příkladu vysvitá:



Kdo synkop bez dissonancí užívá, může se snadně u nedovolených kvint a oktáv octnouti:



V prvním taktu může opět půl pausy státi. Je-li kontrapunkt v hořejším hlase, stojí v předposledním taktu synkopa septimy, je-li kontrapunkt v dolejší hlase, stojí tam synkopa sekundy:



Cantus firmus

Kontra-
punkt

5. Smíšený kontrapunkt.

Ve smíšeném kontrapunktu užívá se krom předešlých čtyř způsobů také osmin a prodloužených polounot.

Osmíny musejí postupně kráčet; v jednom taktu nemá jich býti více nežli dvě, a to v lehké jeho části.

O osminách platí totéž co o čtvrtnotách. Aby se ale kontrapunkt skočným rytmem přísnému duchu církevnímu neprotivil, má se osmin jen střídavě užívat.

Přečasté opakování jakýchkoli forem jest vůbec nemístné, a jediná rozmanitost vede k cíli.

Polounota s puntíkem jest vlastně synkopa, a následující příklad učí jak se jí užívá:



Tím způsobem dissonance příliš dlouho netrvají.

Zde jest příklad smíšeného kontrapunktu:

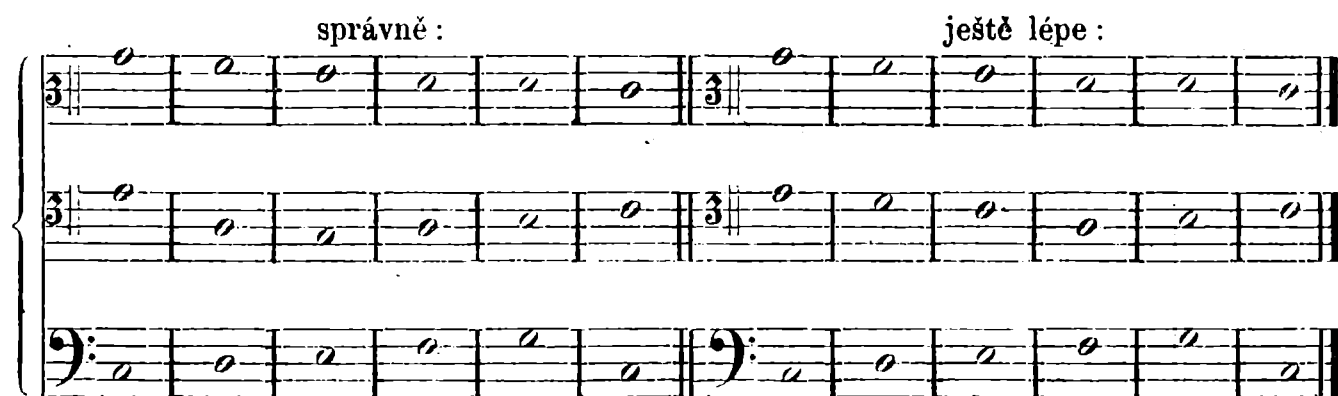


B. Trojhlasový kontrapunkt.

Trojhlasový kontrapunkt nevede si tak přísně jako dvouhlasový. Přibývání hlasů zvětšuje nesnáze, mírní ale přísnost pravidel.

1. Nota proti notě.

V každém taktu má býti harmonie úplná a zpěv plynň. To jest příčina, že se časem některý interval vypustiti, a jiný zdvojití musí:



První takt chce míti trojzvuk. K vůli následujícímu taktu smí se také některý interval vypustit. Začátečný akkord může býti v jakékoliv poloze. Poslední takt uzavírá častěji bez terce, o níž se ví, že jest nedokonalá konsonance.

Hlasy nemají se jeden druhého přílišně vzdalovati, ano smějí se časem i křížovati.

Záповěd skrytých kvint a oktáv týká se ovšem také trojhlasového kontrapunktu; nieméně musíme vyznati, že se chyba tato někdy ani odstraniti nedá. Povždy ale mají oba krajní hlasové hříchu se vystříhati. V neúplných akkordech nemá se ani terce ani septima dvojití; ovšem může se to s kvintou a oktávou státi.



Kvartsextový akkord se nikdy nehodí, ješto by hořejší hlas s basem kvartu dělal, což býti nesmí. Předposlední takt chce míti úplný akkord:

Cantus firmus

Cantus firmus

Cantus firmus

2. Dvě polounoty proti celé.

Obě polounoty každého taktu musejí v témž hlasu státi, ostatní hlasy mají celé noty. V lehké době smí se terce dvojiti, nikoliv ale v těžké době.

Stejnozvuk v těžké době není dovolen; v lehké době v prvním a posledním taktu se připouští.

Mezinotou můžeme se na tom místě dvěma kvintám vyhnouti:

Tento kontrapunkt a následující druhy jeho dovolují, aby se hlasy křížovaly. Nesmí to ale déle než dva takty trvati. Kde polounoty stojí, v tom hlasu se dva stejné tóny po sobě zapovídají. Dovolení dává se, ač jen málo kdy, předposlednímu taktu.

Cantus firmus

Cantus firmus

Cantus firmus

3. Čtvrtnoty proti celé notě.

Pravidla dvouhlasového kontrapunktu mají také zde platnost. Hlavní věc jest, aby začátečný trojzvuk v těžké době taktu byl úplný. Kdyby se to státi nemohlo, byla by povinnost učiniti tak v třetí části taktu. Ačkoli víme, že se pravidla toho někdy nešetří, ba že se i v třetí části taktu

průchodná dissonance vyskytuje, nemůžeme to správností nazvat, a radíme, aby se pravidlo přísně zachovávalo.

úplný neúplný neúplný úplný neúplný dissonance neúplný dissonance

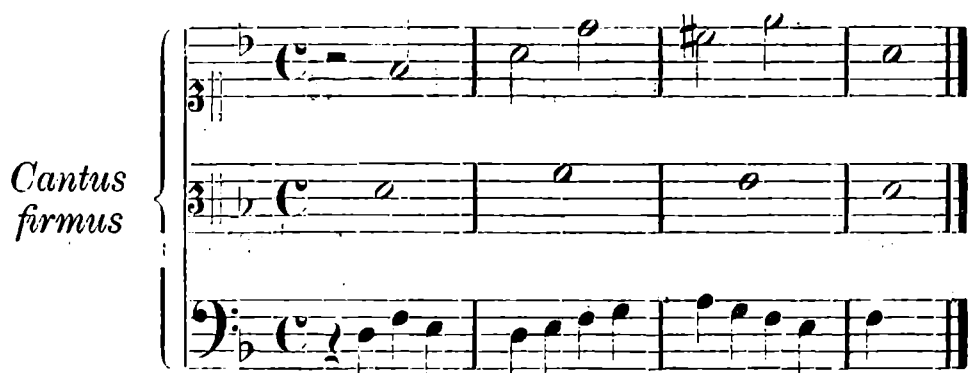
Všecky čtyři čtvrtnoty kladou se do jednoho hlasu, ostatní hlasy mají celé noty.

Cantus firmus

Cantus firmus

Cantus firmus

A nyní se může žákovi uložit, aby hleděl jednomu hlasu dáti čtvrtnoty, druhému polounoty. Hlas s polounotami musí však později začít než hlas, kde jsou čtvrtnoty.



4. Synkopy.

Synkopa, jakož jsme pravili, jest nota protáhlá, která po přípravě k smíření sestupuje.

Průtažná sekunda, která toliko v dolejším hlase místo má, provází se kvartou anebo kvintou:



Kvarta provází se kvintou, a může býti v hořejším anebo v některém středohlase:



Septimu provází terce, a smíření děje se v sextě. Ona může jen v některém z obou hořejších hlasů státi.



Také nona provází se tercí, a smiřuje se v oktávě. Místo její jest v hořejším aneb ve středním hlasu.

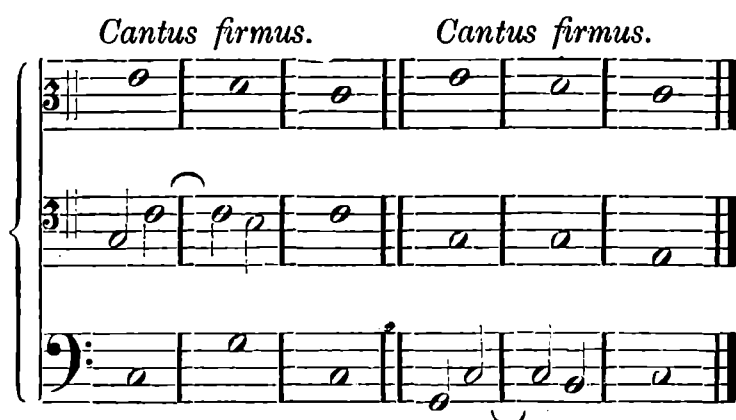
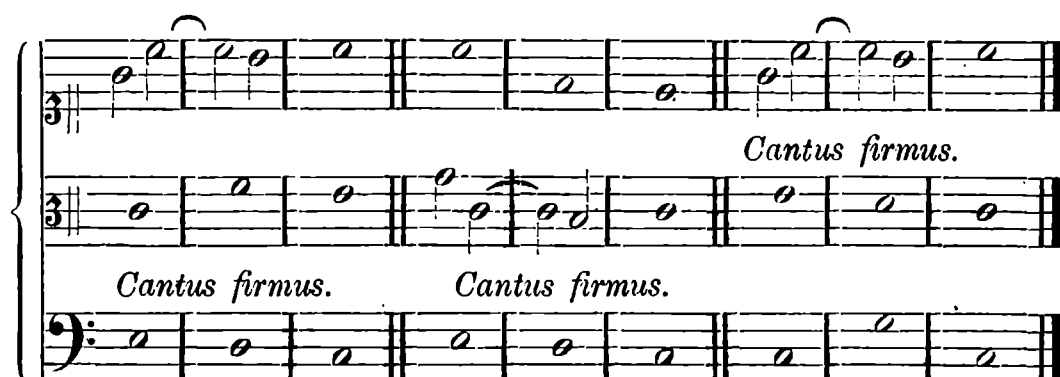


Dissonance mají se ovšem konsonancemi připraviti a v konsonancích smířiti; nicméně nachází se opak toho nad prodlenou notou.

V tom případě má se ale první dissonance konsonancí připraviti, a poslední v konsonanci smířiti.



Je-li *cantus firmus* (daný zpěv) v basu, máme do předposledního taktu, možno-li, vložit průtažnou septimu; je-li *cantus firmus* ve středním neb hořejším hlasu, užíváme průtažné kvarty; je-li synkopa v basu, užívá se průtažné sekundy:



Následující dva příklady ukazují nám synkopy a polounoty proti celým notám, a pak synkopy a čtvrtnoty proti celým notám:



5. Smíšený kontrapunkt.

O tomto kontrapunktu nevíme co bychom nového pověditi mohli. Zde platí všechny dosavadní regule. Příklad ukazuje nám ve dvou hlasech smíšený kontrapunkt :

Cantus firmus.

C. Čtyrhlasový kontrapunkt.

1. Nota proti notě.

Ješto trojzvuk a jeho první převrat toliko ze tří intervalů složen jest, musí se nevyhnutelně jeden neb druhý interval zdvojit, chceme-li čtyrhlasových akkordů nabyti. Každý interval může zdvojen býti, ačkoli se to s kvintou a stejnozvukem často státi nesmí. Zvláštní způsob, jak hlasy postupují, bývá příčinou, že se obou akkordů nevždy úplně užiti může.

Hlasy nemají se široce rozcházeti, ani těsně přiléhati. Pořad tercí v tenoru a basu jest nade vše nenáviděn.

Souběžný postup k dokonalé konsonanci dovoluje se středohlasům, a též někdy jednomu střednímu a krajnímu hlasu v tom případě, když se

tím krokem ještě horší chybě vyhnouti můžeme. Je-li v prvním a posledním taktu úplný akkord, stalo se pravidlu zadost; někdy ale může na začátku i na konci, žádá-li toho melodie a vedení hlasů, stejnozvuk státi:



Druhý a třetí způsob kontrapunktu nežadá nových regulí. Následující příklad ukazuje nám kontrapunkt trojího způsobu:

Cantus firmus

2. O synkopě.

Akkord musí býti úplný, ať je synkopa dissonance anebo konsonance. V druhém případě, není-li v těžké době úplný akkord, musí býti v lehké době.

Zde se může všech dissonancí užiti:

Kvarta Septima Nona

Převrat Převrat

This block contains musical notation for three chords: Kvarta (Quart), Septima (Septim), and Nona (Non). Each chord is shown in its standard form and then in its 'Převrat' (inversion) form. The notation is written on four staves (treble and bass clefs for both hands) in 3/4 time. The chords are represented by whole notes. The 'Převrat' examples show the same chords with different voicings, indicated by the label 'Převrat' above the notes.

Sekunda

Převrat

This block contains musical notation for the Sekunda (Second) chord. It is shown in its standard form and then in its 'Převrat' (inversion) form. The notation is written on four staves (treble and bass clefs for both hands) in 3/4 time. The chord is represented by whole notes. The 'Převrat' example shows the same chord with a different voicing, indicated by the label 'Převrat' above the notes.

Jednajíce o průtahu pravili jsme, že se při smíření celá harmonie směniti dá. To platí také na tomto místě:

Kvarta, Septima, Převrat, Septima, Převrat

This block contains musical notation showing a sequence of chords: Kvarta, Septima, Převrat, Septima, and Převrat. The notation is written on four staves (treble and bass clefs for both hands) in 3/4 time. The chords are represented by whole notes. The sequence shows how the harmony changes from one chord to the next, with the 'Převrat' (inversion) form of the Septima chord shown in the third measure.

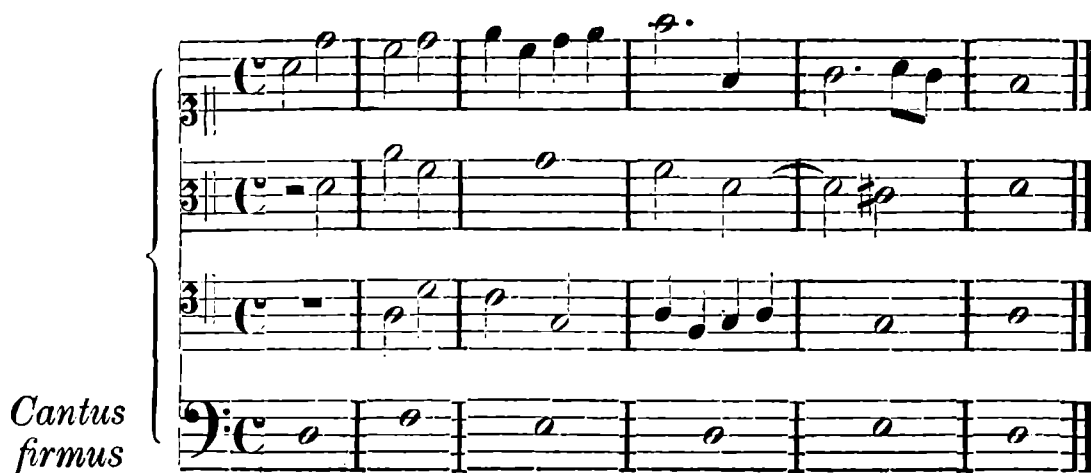


Nad prodlenou notou můžeme ve čtyřhlasovém kontrapunktu se synkopami rovněž tak zacházeti, jak jsme o trojhlasovém pravili. První příprava a poslední smíření spravují se touž regulí.



3. Smíšený kontrapunkt.

Smíšený čtyřhlasový kontrapunkt nežádá nových regulí. Následující příklad ukazuje nám smíšený kontrapunkt ve všech hlasech:



Bedlivý žák měl by si všimnouti, že se v předeslaných příkladech hlasy rovnou měrou nepohybují. Jeví-li se u jednoho hlasu živější hnutí, bývá druhý touž dobou tím klidnější.

Někdy bývá pět, šest a ještě více realných hlasů; ty však se varhánika netýkají.

II. Imitace (Nápodoba).

Imitace jest opakování stejné aneb jen podobné věty hudebné, neb některého motivu buď jedno- neb mnohohlasového. První hlas, kde se motiv jeví, nazývá se *předchůdce*, druhý, jenž motiv nápodobí, sluje *nástupce*.

Předchůdce: 

Nástupce: 

Nástupce neopakuje pokaždé celý motiv, nýbrž podá někdy předchůdci nový motiv, aby jej nápodobil:



Prísna imitace nápodobí každý krok motivu, a drží se stejně velkých intervalů. Taková imitace daří se nejlépe, když nástupce v oktávě aneb

v stejnozvuku odpovídá; je-li odpověď v kvartě neb v kvintě, musí se k vůli přísnosti některý interval zvýšiti neb snížiti.

Svobodná imitace hledí jen podobnost původného motivu zachovati, a nedbá, změnil-li jeden neb několik kroků.

Souběžná imitace kráčí zároveň nahoru neb dolů; jdou-li hlasy proti sobě, slove imitace protiběžná.

Imitace slove zpětná, když nástupce, nápodobě periodu, od poslední noty počíná, a předchůdce od první. Ten způsob nemá praktického užitku, a náleží do řady musikářských kunštů.

Motiv může se ve všech intervalech od stejnozvuku až k oktávě opakovati. Z toho vznikají imitace v stejnozvuku (viz předešlý příklad), v hořejší a dolejší sekundě, v hořejší a dolejší terci, v hořejší a dolejší kvartě atd.

V hořejší sekundě:



V dolejší sekundě:



V hořejší terci:



V dolejší terci:



V hořejší kvartě:



V dolejší kvartě:



V hořejší kvintě:



V dolejší kvintě:



V hořejší sextě:



V dolejší sextě:



V hořejší septimě:



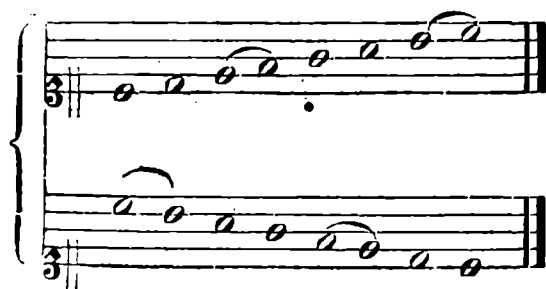
V dolejší septimě:



V oktávě:



Má-li svobodná imitace jíti krokem protiběžným, řídí se dvěma od starých klassiků vystavěnými škálama:



Následující příklad učí, jak protiběžná svobodná imitace prostředku toho užiti může:

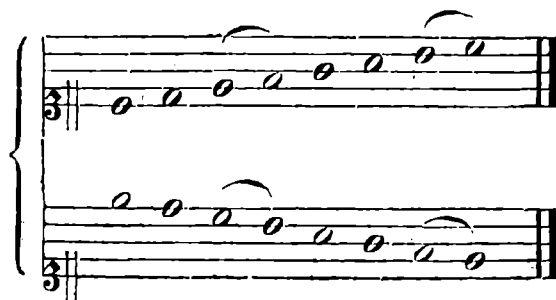


Týž prostředek hodí se také příbuzné měkké tónině:

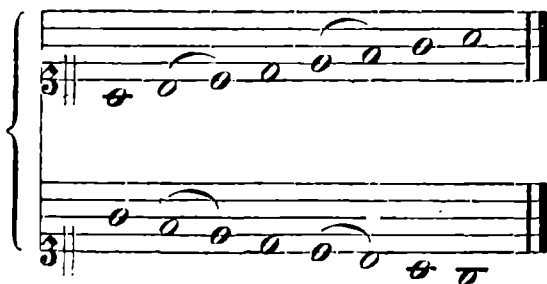


Příklad ten nás učí, počíná-li zpěv dle soustavy první škály od C, počne imitace od C v oktávě; počíná-li zpěv od H, od G nebo od A, počne imitace od D, od E, aneb od F. Máme-li první notu, najdeme ostatní jakoby ze hry.

Přísná imitace směru protiběžného řídí se opět dvěma škálama. Ty mají poloutóny na stejném stupni.



Měkké tóniny užívají následujících dvou škál:



Dva příklady přísné imitace směru protiběžného:

Dur.



Závěrka

Moll





Užívá-li nástupce při opakování motivu not ještě jednou tak dlouhých, jmenuje se imitace *zveličená*.



Odpovídá-li nástupce kratšími notami, slove imitace *zmalená*.



Imitace jmenuje se *protidobná*, když první hlas v těžké, druhý v lehké době začíná, neb naopak:



Jiný jest způsob imitace, když se dva hlasy beze vší změny tak převrátit dají, že může hořejší býti dolejším, a dolejší hořejším hlasem. V tom případě má se kvinta za dissonanci. Spůsob ten jmenuje se *dvojitý kontrapunkt*.



Kanonická imitace jest ta, kde se odpověď s původním motivem od počátku až do konce tak srovnává, že nota v notu dopadá. Imitace tato slove jinak *kánon*. Kánon se závírkou jmenuje se *konečný*, bez závírky *nekonečný* čili *kolemchodný*.

Kanonická imitace.

The musical score is written for two voices in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The first system shows the beginning of the canon, with the upper voice starting on a half note (C4) and the lower voice starting on a whole note (C3). The second system continues the parallel motion. The third system shows the end of the canon, with the word "Závírka" (Coda) written above the lower voice staff. The score ends with a double bar line.

Imitace jakého koliv druhu může býti troj-, čtyř- neb mnohohlasová. Jindy opět jest imitace jen ve dvou hlasech, a ostatní jsou hlasy přídavné, harmonii doplňující. Mají-li všickni hlasové rovný podíl, stanou se skutečnými realnými hlasy.

Příklad čtyřhlasové kanonické imitace.

The first system consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is common time (C). The notation shows a four-part setting of a musical phrase. The first staff begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The second staff begins with a half note E4, followed by a quarter note F#4, and then a half note G4. The third staff begins with a half note C5, followed by a quarter note D5, and then a half note E5. The fourth staff begins with a half note A3, followed by a quarter note B3, and then a half note C4. The phrase concludes with a final cadence.

The second system continues the four-part setting. It features more complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and various rests. The notation is written in the same four-staff format with treble clefs and a key signature of one sharp. The phrase continues to develop, showing the interplay between the four voices.

The third system further develops the four-part setting. It includes a variety of note values and rests, maintaining the four-staff format with treble clefs and a key signature of one sharp. The notation shows the voices moving in parallel motion and imitating each other.

The fourth system is a smaller, concluding system of four staves. It features a final cadence and is written in the same four-staff format with treble clefs and a key signature of one sharp. The notation shows the voices moving in parallel motion and imitating each other.

III. Dvojitý kontrapunkt.

Dvojitý kontrapunkt drží v sobě dva realné hlasy, tak složené, že může býti hořejší dolejším a dolejší hořejším hlasem. Toto hlasů přeložení jmenuje se převrat harmonie.

Kdo kontrapunkt toho druhu skládati chce, musí věděti, jakých intervalů se stříci má, aby byl převrat správný.

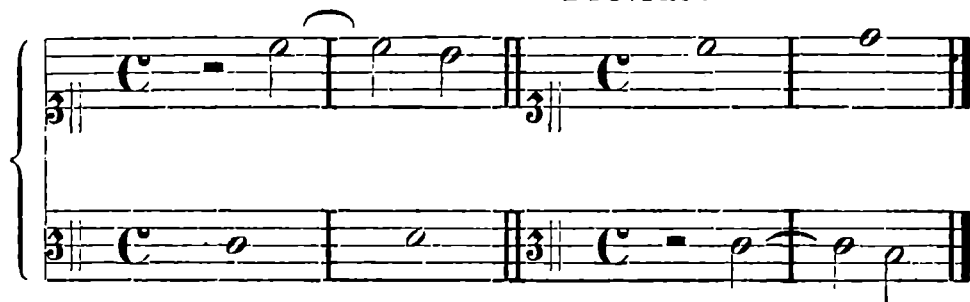
K tomu cíli napíšu se dvě řady cifer, jakož následuje:

1	2	3	4	5	6	7	8
8	7	6	5	4	3	2	1

Čísla první řady označují intervaly kontrapunktu, dolejší řada ukazuje intervaly převrácením vzniklé. Z primy bude oktáva, ze sekundy septima a t. p.

Časté užívání stejnozvuku a oktávy bylo by nevhodné, proto že harmonický dojem není dost mocný. Výjimka platí na začátku a na konci thematicu a u synkop.

Převrat :



Kvinty máme se varovati, ježto se převratem kvartou stává. Pod způsobou synkopy neb průchodné noty může se jí užiti.



Převrat :



Těž kvarta se nehodí, a má se s ní jako s kvintou zacházeti.

Zde následuje příklad dvojitého kontrapunktu v oktávě, který učí, jak se každého intervalu užívá.

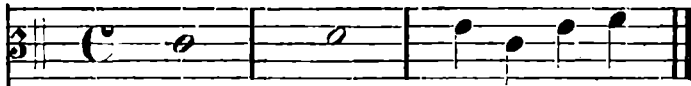


Předeslaný příklad dá se rozličně převrátit:

1. Do dolejší oktávy:

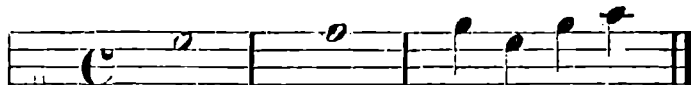


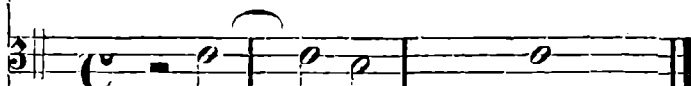
2. Do kvintdecimy:

Thema: 

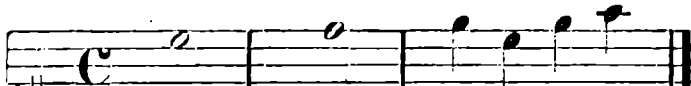
Převrat: 

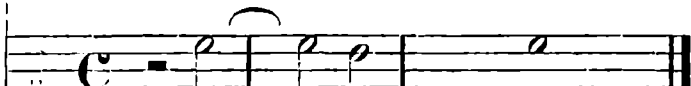
3. Thema o oktávu výše, a kontrapunkt o oktávu níže:

Thema
v hořejší oktávě: 

Kontrapunkt
v dolejší oktávě: 

4. Thema o oktávu výše, kontrapunkt stojí na svém místě:

Thema
v hořejší oktávě: 

Kontrapunkt
na svém místě: 

Ve dvojitém kontrapunktu v oktávě jest nona zbytečná, ježto se nedá převrátit.

Dvojitý kontrapunkt v oktávě jest nejobyčejnější, a nejlépe se hodí.

Jmeno dvojitého kontrapunktu řídí se dle počtu stupňů, kolik se jich překročí. Převrat thematu o devět, deset, jedenáct, dvanáct, třináct, čtrnáct stupňů slove dvojitý kontrapunkt v noně, v decimě, v undecimě, v duodecimě, v tercdecimě, v kvartdecimě.

Skládá-li se několik hlasů tak, aby se jeden za druhý směniti dal, bude z toho kontrapunkt trojitý, čtyř- a mnohonásobný.

Z dvojitého kontrapunktu pochází

Fuga.

Jmeno to odvozujeme z latinského slova *fuga* (útěk). Každý hlas představuje jistou osobu; kolik má fuga hlasů, tolik jest v ní osob. Všemi vládne jedna myšlenka, a jeden hlas po druhém ji vyslovuje.

První přednese myšlenku sám, jež slove věta, subjekt, thema fugy; touž myšlenku přednáší pak druhý hlas, a první vede zpěv dále, jemuž říkáme protivěta. Po druhém hlasu následuje třetí, po něm čtvrtý, kolik jich vůbec jest, a přednáší totéž thema; ostatní hlasové obírají se s protivětou, a dělají protiharmonii thematu. Kdyby každý hlas dané thema na stejných stupních odbývati chtěl, bylo by to příliš jednotvárné. Počal-li první hlas od tóniky, navštíví druhý hlas jiný okres, a zvolí si obyčejně škálu dominanty; tomu říkáme *odpověď* na thema.

Thema v hlavní škále slove *vůdce* (dux), a odpověď ve vedlejší škále *průvodce* (comes). Opětné vystoupení thematu jmenuje se *návrat*.

Někdy se stává, že se hlas se svým thematem opozdíl, a zatím jinou větu, mezivětu neb meziharmonii přednáší. V tom případě přejde se obyčejně do jiného tónu.

Nemá-li fuga žádných mezivět, jmenuje se umělecká fuga. Provedení fugy jest úplné, když všickni podíl mající hlasové thema po sobě odbyli. Fuga může však míti několikere provedení, k čemuž se mezivět užívá, aby návrat thematu tím jasněji vynikl, a celek větší rozmanitosti nabyt.

Fugové thema dá se několikráte zjinačiti: někdy se užívá zveličení, jindy zmenšení, jindy se celé převrátí.

Dle počtu hlasů známe fugy dvou-, troj-, čtyř- a mnohohlasové. K hlasům, které v provedení hlavní podíl mají, přidávají se někdy jiní vedlejší čili průvodní hlasové. Taková fuga slove *fuga s průvodem*.

Za příklad slouží fuga „*Quam olim Abrahae*“ v Requiem od Mozarta. Viz č. XXVI. 3.

Jsou fugy, které mají dvě, tři provedená themata, ba i nad to; těm se dostalo jmena fuga dvojitá, trojitá, neb množitá. Ve množitých fugách nazýváme themata subjekty; ve dvojitých fugách zove se druhý subjekt jinak též kontrasubjekt (protisubjekt).

Naproti tomu jmenuje se fuga s jediným thematem fuga jednoduchá. Příklad č. XV.

Malá neširoce rozpředená fuga, v níž se thema třeba jen jednou provede, slove *fughetta*. Příklad č. XVI.

Svobodná fuga, co protiva přísné fugy, nadrží se všech příkázání, nýbrž odchyľujíc se od přísné formy přetrhuje běh fugy vmíšením cizích, k ní nenáležitých vět.

Fugato podobá se fugové formě, nadrží se ale její přísnosti a úplnosti. Není to samostatný celek, nýbrž jen díl větší skladby, jakož toho příklady máme ve kvartettu, v sonátě, v symphonii a v uvertuře.

K závěrku provedené fugy stýká se odpověď se subjektem vždy blíže a blíže; způsob ten jmenuje se *stretta*, po níž obyčejně prodlená nota následuje.

IV. Figurace.

Kontrapunktické provedení daného zpěvu (*cantus firmus*) jmenuje se též *figurace*.

Figurace jest původem některých uměleckých forem. Ty jsou: 1. Variace, 2. preludium, 3. studie, a 4. figurace chorálu.

1. *Variace* jest rozličným způsobem změněné opakování jednoduché, lehce pochopitelné hudebné myšlenky, jíž thema říkáme, při čemž se melodických, harmonických, kontrapunktických a rytmických prostředků užívá.

2. *Preludium* (předehra) jmenuje se vůbec každý úvod k jakékoliv skladbě. Obyčejně míníme tím slovem krátké neb obdélné skladby varhanní, které při službách Božích rozličné církevní obřady předcházejí, k následujícím skladbám připravují, a mysl shromážděného lidu k nábožnosti vzbuzují. Má-li preludium účelu tomu zadost činiti, musí návrh i provedení důstojné býti. Spůsobilý varhaník vybere si obyčejně thema z té skladby, která se po něm přednášeti má, a provádí je v modulacích až k následujícímu tónu bez přítrže tak dlouho, dokavad kněz u oltáře ceremonie nedokončí.

3. *Studie* (etudy) týkají se rozličných instrumentů, a slouží hlavně ku cvičení v technické obratnosti.

4. *Figurace chorálu* jest skladba průvodných hlasů s jednou neb několika spojenými figurami.

Daná melodie chorálu bez proměny (*cantus firmus*) stojí naproti celému hnutí průvodných hlasů. Příklad č. XVII.

Oddělení třetí.

Smíšené formy. *)

A. Formy hudby vokální.

Skladba jest buď na jeden zpěvací hlas psána, a jmenuje se *zpěv solový*, anebo může každý hlas od několika osob společně přednášen býti, a to jest *zpěv sborový*.

Recitativ jest skladba, která nějakou řeč neb deklamací podle jistého stupňování tónů přednáší. Zde se jedná více o slova než o zpěv. Přibližuje-li se recitativ, co se taktu a melodie týče, k dokonale provedenému zpěvu, jmenuje se *arioso*.

Arie jest zpěv solového hlasu s průvodem, a vyslovuje nějaký stav myslí, aneb jistý dojem citu.

Velká arie zavírá mnohdy několik forem najednou. Úvod bývá písni podoben, a přejde pak k formě rondové.

Recitativ a arie, náleží-li k dramatickému jednání, nazývá se „*scéni s arií*“.

Arie obsahu skrovnějšího slove *arietta* neb *kavatina*.

Motetto jest několikohlasová skladba duchovního obsahu.

Kantáta skládá se z recitativů, arií, sborů a t. d., obyčejně za příčinou nějaké případnosti, aby jisté city, děje a příhody na jevo přišly. Kantáta jest buď duchovní neb světská.

Jsou ještě jiné zvláštní skladby hudebné rozličného jména dle účelu. Vokální hudba dá se následujícím způsobem roztríditi:

1. Hudba církevní, 2. hudba dramatická, 3. hudba komorní, 4. hudba národní.

1. Hudba církevní.

Hudba byla oslavou služeb bohům na počtu konaných již v dobách před narozením Krista Pána; a první křesťané zavedli v osadách svých zpívání žalmů a hymnů z kněh starého zákona vyňatých.

V prvních stoletích doby křesťanské bylo umění zpěvu u papežů ve veliké vážnosti, a první otcové církevní viděli v zpěvu mocný prostředek, šlo-li o to, aby se pohané ku křesťanské víře naklonili, a utištění křesťanů v ní sílili a tužili.

*) Pravíme tak o následujících skladbách, proto že v nich buď přísný neb volný sloh, anebo oba střídavě nacházíme.

Papež Řehoř I., přizván Veliký, (narozen r. 540, zemřel r. 604) byl první zakladatel zvláštního zpěvu, jenž dosud trvá, máje jmeno *chorální zpěv sv. Řehoře* aneb *římský chorál*. Míjíme tím melodie, které v katolických chrámech při službách Božích s předepsanými latinskými texty buď kněží aneb k tomu zvláště zřízení choralisté zpívají. Tyto melodické tóny pohybují se jednoduchým způsobem a zdlouhavě bez určité časomíry podle základných regulí Řehoře Velkého.

V pozdějších dobách zobecněl jiný způsob zpěvu chorálního, *církevní zpěvy lidu v jazyku národním*. To jsou melodie duchovních písní při veřejných službách Božích, které lid buď sám, neb s průvodem varhan, i jiných nástrojů, odzpěvuje.

Melodie ty mají býti snadně pochopitelné, aby je shromážděný lid bez obtíže vyzpívati mohl; i sluší jim, by se před světskými písněmi zvláštní důstojností a velebností vyznamenávaly.

V našich zemích stalo se bohužel! veliké zanedbání těchto zpěvů, a trvalo déle než půl století. Jindy ozývaly se nábožné písně v každé rodině, pomalu však umlkly hlasy domácí, a chrámy oněměly. Aby se krásný zpěv v kostele i v domácnosti opět rozléhal, obracíme se žádostivě ke všem učitelům, přivodíce jim k mysli, by školní mládež nejen v kostele ale i v jiných příležitostech zpěvům pilně učili. Pěknou zbožnou písní šlechtí se mysl, a nábožnost skrze ni užitečně prospívá.

Pěkné nové písně dají se nejlépe od školní mládeže do kostelů a do obcí uvesti. Dítka zpěv milují; i budou se rády a často novým písním učit, uzná-li jen učitel za dobré, aby se při vyučování, než se k novému předmětu přikročí, čtvrt anebo půl hodinky zpívalo. Mládež při tom okřeje a bude odměněna.

Zpěv chorální jest plný vážnosti a velebnosti; a však ještě mocnější a slavnější účinek jeví *hudba figurální* (v přísné časomíře s rozmanitostí hudebných figur). Rytmus, harmonie a pestrá barvitost tónů může smyslu textů lépe dostihnouti, a citu mocněji se dotknouti než pouhý *chorál*. Ona jediná s to jest, aby v duchu katolického náboženství velké svátky bohatými prostředky oslavila a zvelebila. Jakož vzbuzuje lítost, kajicnost, zármutek a žalost, tak též rozmáhá radost i slávu vítěznou, a pomáhá, jako tělu lék, duši zkroušené, oživuje a sílí nábožnost lidskou, a slouží katolické církvi tak užitečně a prospěšně, jako jiné posvátné obřady, ceremonie, obrazy a ostatní výtvary krásného umění. Rozumí se, že mluvíme o pravé, čistě církevní hudbě figurální; každá jiná měla by raději chrámu se štítit, a chorálnímu zpěvu lidu ustoupiti.

Figurální hudba jest buď hudba vokální, nebo zpěv s instrumenty spojený.

Mylné jest domněnání, že by hudba vokální náležela k chorálu, ne však k hudbě figurální. Jsou-li skladby i provedení duchu církevnímu přiměřeny, nemine se hudba vokální velkého účinku, a hodí se výborně dobám adventní a postní, zvláště pak velikonoční, jsouc prosta vši slávy a nádhery, triumfu a plesu. Sbor zpěvácký má býti několikráte obsazen a s bedlivou pilností připraven. Skladby pouze instrumentální, nad to pak koncerty, neměly by do chrámu zablouditi.*

Formy figurální hudby při katolických službách Božích jsou:

I. *Mše* (missa), čili zpěvy s podloženým textem při velkých službách Božích obyčejným. Podlé textu rozeznáváme následující díly:

1. *Kyrie eleison, Kriste eleison*. Slova tato řkou prosebně: Pane, smiluj se nad námi, Kriste smiluj se nad námi!

Není mnoho skladeb slovům těm přiměřených. Představme si pravého křesťana, an k Bohu volaje za slitování prosí, a navrhněme pak v tom smyslu důstojnou skladbu; oč že se veselých a hlučných nápěvů, nad to pak neposvátně řinčících trub varovati budeme.

2. *Gloria in excelsis Deo* (Sláva Bohu na výsostech). Zde se hlásá oslava Boží, zde mohou zníti radostné tóny ku chvále a poctě Nejvyššího, a tisícírá ústa spojití se s kůry andělskými, jež slovem tím narození spasitele pastýřům zvěštovali. —

Při tom všem musí se ale dobře rozeznati, co jest přísně církevní a co světské, a z plesu nesmí se ledajaký sprostý povyk státi.

3. *Credo* (Vyznání víry). Skladba dílu toho jest obtížná a zřídka kdy šťastně zdařilá. Nejlépe hodí se způsob rozpravný, aneb unisono, co význam svorného, jednomyslného vyznání víry, někdy též kánon anebo fuga. — *Incarnatus* a *Crucifixus* milují zbožný nápěv s příděchem melancholie a nábožné ekstase; potom následuje radostné *Resurrexit*. Poslední díl podobá se prvnímu.

4. *Sanctus* (Svatý jest Bůh) chce míti skladbu důstojnou, slavnou, a ryze církevní. Jaká to velká, vznešená i spolu nábožná myšlénka! — *Osanna* (Hosianna) volal národ židovský, když vcházel Kristus do Jeruzalema. S tím textem snáší se nejlépe statečná fuga.

5. *Benedictus* dí: Blahoslaven buď spasitel, jenž přichází ve jmenu Páně. Smysl textu dá se buď slohem majestátným aneb prosebně modlitebným vyjádřiti.

6. *Agnus Dei* vyslovuje naše vyznání viny, a prosbu za slitování a odpuštění hříchů. Charakter podoben jest *Kyrie*. Následující *Dona nobis pacem* prosí za udělení pokoje. Skladba vhodná nesmí býti bouřlivá, nébrž klidná a prosebná.

II. *Graduale* vkládá se při každé mši po skončené epištole mezi *Gloria* a *Credo*. Charakter skladby visí na textu, jenž obyčejně z některého žalmu neb hymny vyňat jest, a dle předpisu římského direktáře každou neděli, každý svátek, a každý den se mění.

Graduale může býti dle obsahu buď vážné a slavné aneb klidné, buď smutné a velebné, aneb také veselé; sloh fugový, nápodobivý, přísně vázaný aneb svobodný; skladba buď jen pro hlasy zpěvací anebo s průvodem instrumentů, na způsob arie, duetta aneb chorálu.

III. *Offertorium*, jinak *motetto* jest vkladek mezi *Credo* a *Sanctus*. O něm platí totéž, co jsme o graduáli pověděli.

IV. *Requiem* jest mše za mrtvé, a co se hudby vůbec týče, shoduje se s obyčejnou mší. Rozdíl jednotlivých částí zakládá se na samém textu.

První díl jest modlitba asi následujícího obsahu: Bože račiž mrtvým věčného pokoje (*Requiem*) popřáti.

Druhý díl „*Dies irae*“ jest rozjímání o dni soudném v ten smysl: Den hněvu přijde, svět bude v popel obrácen. Jaká hrůza to! Co ubohý před soudem odpovím? Smiluj se toho dne, Pane! abych přičten byl k spravedlivým, a došel spasení atd.

Třetí díl „*Domine*“ čili „*Offertorium*“ jest prosba za mrtvé.

Ostatní díly *Sanctus*, *Benedictus* i *Agnus* jsou jako při jiné mši.

Requiem jest nejvznešenější skladba církevní hudby, v níž skladatel všechny síly zpěvu solového, sboru a orchestru sestřediti může. Nesmrtelné dílo, jež nemá sobě rovného, jest *Requiem* od Mozarta.

V. *Veni sancte Spiritus!* (Přiď svatý Duše!) zpívá kněz před počtím jakéhokoliv důležitého jednání, a sbor hudebníků provozuje pak dále skladbu modlitbě této přiměřenou.

VI. *Te Deum laudamus* (Tě Boha chválíme), aneb chvalozpěv sv. Ambrože, zpívá kněz za příčinou slavných udalostí anebo na poděkování, a lid pokračuje v písni dále s průvodem varhan. Časem bývá to větší skladba velkolepého charakteru buď jen pro zpěvací hlasy, aneb spolu s průvodem rozličných instrumentů.

VII. *Litanie* jest formule obecné modlitby, kterou duchovní a lid střídavě odříkává. *Litanie* může též býti větší textu přiměřená skladba, kterou sbor hudebníků sám přednáší.

VIII. *Hymna* čili *Hymnus* (jmeno má řecký původ) znamená tolik co chvalozpěv. Sem náleží také *Te Deum*. Hymny užívají obyčejně řeči vázané (ve verších), a jmenují se jinak též *motetta*. Při velké mši o slavnostech vkládají se co *Graduale* aneb *Offertorium*. Spůsob skladby této jest rozmanitý.

IX. *Žalmy*, jež k chorálnímu zpěvu přiřítáme, zpívají se podlé určitých melodií, řečených osmero církevních tonů. Některé z nich provozují se při odpoledních nešporách, a slovutní mistrové složili k nim figurálnou hudbu.

X. *Antiphony* jsou zpěvy chorální, před žalmem a po něm. Mezi antiphonami známe některé s figurálnou hudbou, totiž čtyři Marianské antiphony: *Alma*, *Ave regina*, *Regina coeli*, a *Salve*.

XI. *Responsorie*, odpovědi lidu aneb zvláštního sboru. Sbor odpovídá vždy mnohohlasně, buď s průvodem varhan, anebo bez nich. — Responsorie jsou někdy delší zpěvy, k. p. o jitřní mezi lekcemi, složené na čtyři hlasy s průvodem varhan neb celého orchestru.

V *řecké církvi* užívá se při službách Božích jen zpěvu s opominutím všech instrumentů i varhan.

U *Israelitů* náležela za starodávna hudba instrumentální i vokální podstatně k službě chrámové, jakož toho jsou důkazem předpisy ve starém zákoně. To bylo zaměstnání Levitů, a kněží konali oběť. V žalmech čteme zevrubný popis instrumentů, jichž královští pěvci při službách Bohu konaných užívali. Po zboření chrámu Jeruzalemského, když říše židovská za své vzala, a lid po světě rozptýlen jest, pohynula též původnost chrámové hudby jejich.

Několik málo melodií z prastaré doby zachovalo se při obřadech židovských až po tu chvíli. Zpěvy ty, způsobu recitujícího, přednáší první zpěvák neb modlitebník. Zalíbení v hudbě a zpěvu chrámovém udrželo se až dosud u Židů, a nabylo nové živosti opravou služeb Božích. Nově zavedený sborový zpěv s průvodem varhan (v Hamburce před 30 a několika roky) zachoval co bylo starého, a spojil vše v jeden harmonický celek.

Halévy, Moscheles a Mayerbeer, jakož i mnozí řestanští skladatelé zvelebili nově opravené služby Boží, a mají veliké zásluhy. Kapelmistr Fr. Škroup řídil po 9 roků hudební část služeb Božích v izraelitickém chrámu v Praze. Soustava not jest tatáž jako u jiné církevní hudby. Text hebrejských zpěvů píše se teď latinskými literami. Přáli bychom jen, aby staré, hudebníkům ještě neznámé, izraelitické melodie se zachovaly, a k no-

vým službám Božím přispůsobily. Známe jediný od kantora Sulzer'a ve Vídni vydaný zpěvník „Píseň Sionská“, jenž u znatelů zasloužené pochvaly došel.

U protestantů pěstuje se při službách Božích jen církevní zpěv obecný, a však s velikou pilností. Protož nacházíme u nich daleko znamenitější varhaníky než v katolických zemích. Všecka péče a pílě obrací se jediné k varhanám, proto že se k církevní hudbě jiných instrumentů téměř ani neužívá. Na varhanách ale provozují se vše možné umělosti kontrapunktu, ba i průvod písní bývá kontrapunkticky vystrojen, tak že se cíle svého, býti obci podporou, snadně minouti, a jen tam omluviti může, kde zvláštní zpěvácký sbor zřízen jest.

Církevní hudba evangelického kultu rozeznává následující druhy:

1. Chorál nebo zpěv obecný.
2. Zpěv sboru samého, aneb s průvodem instrumentů.
3. Zpěv duchovního u oltáře, a zpěv střídny čili responsorie, odpovídá-li duchovnímu buď obec aneb sbor. Sbor jest buď samostatný anebo jen zástupce shromážděné obce.

4. Církevní hudbu zvláště, totiž hudbu instrumentálnou se zpěvem anebo bez něho. U protestantů dovolují si básníci a skladatelé zvláštní formy, a ve velkých městech provozují se při službách Božích vedlé skladeb katolické církevní hudby též německé motetta, kantáty a oratorie.

Sloh hudby církevní, která srdce k nábožnosti vede, musí býti vážný, vznešený, slavný a důstojný, prost všech světských umělůstek, obtížných běhů a koloratur, jimiž zpěvák aneb hráč jen technickou obratnost projevuje, a má se vyhoštěním všech sladkých, bujných, náruživých a žertovných melodií od svobodného a nevázaného slohu světské, zvláště dramatické hudby lišiti.

2. Hudba dramatická.

Hudba dá se s dramatickým uměním rozličně spojití:

1. *Balet* obsahuje tanec a pantomimu. Hudba musí býti každému hnutí pokračujícího děje přiměřena, užívajíc při tom hlavně forem tanečných.
2. *Melodráma* jest s průvodem hudby přednášená řeč, která tím hlubšího významu dochází a mocněji působí.
3. *Činohra s hudbou* při pochodu, při slavnosti aneb při tabuli, spojená s písněmi a sbory. V hojnější míře užívá písní *vaudeville*, od Francouzů tak nazvaný.

4. *Opera* jest dráma, kde se řeč zpěvem přednáší. Opera s recitativy jest bez dialogu, jindy opět střídá se dialog se zpěvy. Opera velká, tragická, romantická dělí se od komické; menší opera slove operetta neb zpěvohra. Činohra se sbory podobá se činohře s hudbou. Oratorium, co duchovní dráma, náleží spíše k hudbě církevní.

3. Hudba komorní.

Sem náležeji skladby k domácí zábavě určené, netýkající se ani chrámu, ani divadla, ani koncertu.

1. *Balada* jest v hudbu uvedená povídka, více rázu dramatického než lyrického. — O lyrice víme, že se hlavně citu dožívá.

2. *Romance*, od balady nevelmi rozdílná, jest lyrické líčení nějakého děje; formou i obsahem drží se živlu romantického, odkud jméno její pochází.

Připomenuti: Živel romantický jest buď dobrodružný, divný, a plný tajemnosti, aneb jest smíšení velkolepého s prostomyslnou líbezností jak v přírodě tak v umění.

3. *Píseň* nedá se krátce popsati, a výklad náleží do naučení o skladbě; pročež zmíníme se jen o způsobech písní vůbec, rozeznávající písně o strofách, kde každá strofa stejnou hudbu má, od písní provedených, kde se na strofy nehledí.

4. Zpěv národní.

Písně národní vyskytují se u všech národů; a však jakož národové sami na stejném stupni vzdělanosti nestojí, tak i písně jich mají na sobě ráz nestejně poetické krásy a dospělosti. Písně divých národů podobají se jen zdaleka básnickému výtvoru, naopak ale písně Slovanů, Španělů, Skotů, Němců, Dánů a Švedů jsou na mnoze příklady dovršené poesie.

Písně všech národů vůbec mají ale tu vlastnost do sebe, že v nich národní povahu, panující náruživost, zvyky a city, dle rozmanitosti duševního vzdělání, mravů a obyčejů poznati můžeme.

Původ jejich vysvětluje též jich rytmičkou a metrickou jednoduchost. Skladatele známe jen zřídka kdy, a nečasto přeje štěstí, bychom se prvotné formy národní písně dopídili.

Přecházejíc z úst do úst mění se forma podáním, až pak ji někdo napíše, což se obyčejně dosti pozdě stává. Spůsob ten, jak se písně ná-

rodní zachovávají a rozšiřují, jest příčinou mnohonásobných proměn, a stává se, že touž píseň u dvou pracizích národů v rozličné formě nacházíme. Však i tyto proměny nesou na sobě charakter domácí vlasti.

B. Formy hudby instrumentálné.

V některých skladbách nacházíme jen volně seřaděné věty hudebné, bez zvláštního spojení a provedení, k. p. písňe, tance, pochody, a t. p. V jiných vidíme větší, provedenější a spojitější věty. Sem náleží nejprv: *Rondo*, které hlavní větu provádí a s vedlejšími větami spojuje, tak že se vždy zas k hlavní myšlence vrací.

Sonáta jest větší a důležitější forma hudby instrumentálné, a vyslovuje rozmanité city v několika odděleních (sádách) způsobem charakteru instrumentu, na který se hraje, přiměřeným. První sonáty skládaly se jen na jeden instrument, hlavně na housle. Místo houslí jest teď klavír (forte-piáno) v obyčeji. Sonáty na několik instrumentů jmenují se podlé jich počtu: Duetto, trio, kvartetto a t. d., mají-li se k sobě tak jakoby spolu rozmlouvaly.

Počet a pořádek jednotlivých sad býval jednotvárný. Sonáta počala obyčejně od veselé sady v mírném hnutí, pak následovalo andante neb adagio, k závěrku po něm rondo neb presto.

Mezi první a druhou, aneb mezi druhou a třetí sadu vkládal se pak menuet, a z menuetu vzešlo posléz za časů Beethovenových známé scherzo. Místo druhé, třetí neb poslední sady nacházejí se též variace. V novější době kloní se sonáta k volné fantasii, a nedá se od ní hrubě ani rozeznati.

Lehká sonáta, s malými stručně provedenými oddíly, jmenuje se *sonatina*.

Uvertura jest skladba pro celý orchester, a slouží obyčejně za úvod některému uměleckému výtvoru, ať jest to činohra, opera, oratorium neb koncert. Tím se jmeno to vysvětluje.

Symphonie jest nejvyšší forma hudby instrumentálné pro celý orchester na způsob sonáty. Josef Haydn ji stvořil, Mozart a Beethoven povznesli ji na vrchol slávy.

Koncert jest skladba, v které se jeden instrument (instrument neb hlas principálový), někdy také několik závodících instrumentů přede všemi ostatními slyšeti dává, a to hlavně na osvědčení technické zručnosti a hudebnické vycvičenosti. Ostatní instrumenty mají podřízený úkol průvodu. Mezi

novějšími umělci snažil se hlavně Molique (pověstný virtuos a skladatel na housle) provádějící orchestr na vyšší spolukoncertující stupeň vznésti.

Hlasy průvodné nazývají se ripienické, a jich provozovatelé ripienisté.

Fantasie obsahuje přerozmanité formy v jeden celek spojené, obyčejně na jeden, zřídka kdy na několik instrumentů. Skladatel řídí se svou vlastní ideou a myslí položením, tak že určitého výměru podati nelze.

Ačkoliv máme některé navržené a sepsané fantasie, přece jmeno to ještě jiný výklad připouští. Pravá fantasie totiž přednáší okamžitě pojatou myšlenku a z pátra ji provádí; přednášející není ani jistou formou skladební, ani jediným hlavním tónem vázán, on se nedrží daného tempa ani stálého charakteru vůbec, nýbrž vyslovuje postup ideí pořadem tónů, jak v poetické chvíli nadšen bývá.

Hudba instrumentální dá se dle účelu, jemuž slouží, takto rozdělit:

1. *Hudba koncertní* obsahuje uvertury, symfonie a tak zvané koncerty, kde se umělci příležitost dává, aby svou hudebnou, a zvláště technickou zručnost okázal.

2. *Hudba komorní* obsahuje skladby, které se více domácím potřebám, neb menším spolkům hodí; což také o zpěvu téhož druhu platí. Sem náležejí duetta, tria, kvartetta, kvintetta, sonáty a všechny skladby na klavír vůbec.

3. *Hudba vojenská*, zvláště v rakouském státu v posledních letech s velkým prospěchem pěstovaná, týče se skladeb, jimiž se vojsko na pochodu a při bojovém cvičení vzbuzuje a k horlivosti vybízí. Hudbě vojenské říkáme též turecká.

4. *Hudba taneční* skládá se ke všelikým tancům. Také ty skladby vznesly se k velké dokonalosti snažením vídeňských mistrů taneční hudby, mezi nimiž Lanner a Strauss vynikají. Hudba ta provozuje se i bez tance teď na všech zábavě sloužících místech.

Oddělení čtvrté.

Znalost partitury.

Partitura jest přehledné sepsání všech k úplné skladbě náležitých hlasů. V hudbě jmenuje se jednotlivý hlas také partie neb part (v obyčejné mluvě partes); jmeno to dalo původ názvu partitura.

Partitura jest dílo samého skladatele, v němž to, co v duchu vymyslí, a co při spisování vzrůstá, patrné činí a zachovává. Jen když se skladba tím způsobem vypíše, můžeme obsah všech příslušných hlasů najednou přehlédnouti. To není jinak možné, než když se noty tak píšou, aby všechny hlasy na zvláštních liniích takt od taktu nad sebou a pod sebou stály, a v běhu celé skladby pořad tónů a postup každého hlasu okem snadně obsáhnouti se dal. Rozvrh partitury jest se skladbou samou úzce spojen. Co se zevnitřní formy týče, stojí partitura naproti vypsaným hlasům, kde jen to se čte, co každý jednotlivý hlas při provozování celé skladby přednášeti má, nehledě k obsahu ostatních hlasů.

Partitura drží v sobě celý úhrn, veškeru sumu tónů skladby hudebné, tak že i oko měřiti může čas, jehož třeba jest, aby ucho při produkci tóny i pausy pochopilo. Partitura, čili společné sestavení všech hlasů ke skladbě náležitých, jest skladateli uměleckého díla tak důležitá, jako řediteli, když se táž hudba provozovati má. Prvnímu prospívá, že mu v jeho díle vypracování skladby usnadňuje, když vedlejším neb doplňujícím hlasům jich úkol předepsati, hlavní a vedlejší hlasy srovnáti, a správnost harmonie skoumati a posuzovati chce; ředitel pak, zvláště není-li sám skladby původce, vidí v partituře, koná-li se všechno tak jak v ní předepsáno jest, nebylo-li nic vypuštěno aniž přidáno, a může každou chybu jakého koliv instrumentu při zkouškách rychle a lehce opravit.

Bez partitury nedá se žádná hudba bezpečně řídit. Z ní jediné a její pomocí nabývá ředitel již napřed tolik vědomosti, mnoho-li mu jí třeba jest, aby provozování dobře řídit mohl; a každý hudebný kus vůbec, co se harmonických poměrů týče, může jen podle partitury důkladně posuzován býti. Co ucho při produkci přeslechne, to se oku při čtení notami vyobrazených tónů neztratí, ješto má času dost, aby se na každou věc pohodlně podívalo, a ji skoumalo. K tomu všemu jest potřebí, abychom *uměli partituru čísti*. Umění to zakládá se na znalosti harmonie, na znalosti hlasů zpěvacích a instrumentálních, na znalosti časomíry, která se nejen dle předepsaného znamení, nýbrž mnohem více podle povahy a ducha celku, i jednotlivých podíl majících částí, spravuje, a konečně na pilném cvičení a dlouhé zkušenosti.

Jen kdo se pilně cvičí, bude s to, aby partituru na klavíru hráti uměl, maje toho potřebu nejen ku prvním zkouškám, kde se jednotlivé party o sobě studují, anobrž také ku posouzení celé skladby, a k svému vlastnímu vyrazení.

Každá skladba, již se partitury nedostává, a která jen v jednotlivých hlasech před rukama jest, měla by se, dříve než zkoušky počnou, do partitury převešti. Tomu říkáme *hlasy do partitury sázeti*; totiž jednotlivé hlasy takt od taktu jeden nad druhým jakoby na velké notové soustavě vypsati.

Formálně měly by se hlasy v partituře podlé výšky a hloubky jich objemu řaditi, t. j. vyšší hlas měl by vždycky státi nad hlubším. Aby se však partitura snadněji přehlédnouti dala, stávají někdy hlavní hlasové pohromadě, nemajíce mezi sebou hlasů doplňujících, jimž se, nedbajíc toho, že jsou hlubší, mnohdykráté místo nad vyššími hlavními hlasy vykáže. Zpěvací hlasy hudby vokální, aneb čtyři hlavní hlasy hudby instrumentální musejí býti pohromadě, žádného doplňujícího hlasu mezi sebou netrpíce, a základný hlas musí v partituře vždycky na posledním místě státi. Co se pořádku týče, jak doplňující hlasy hlubší a vyšší nad sebou státi mají, o tom jsou skladatelé sporného mínění. U některých stávají k. p. v partituře na první linii trouby neb rohy, anebo někdy kotly; u jiných flauty neb fagoty a t. p., i není naděje, že by se páni skladatelé v té věci brzo shodnouti hodlali, ačkoliv se zapříti nedá, že časté jinačení pořádku, v jakém hlasy nad sebou kladeny bývají, čtení partitury nemálo ztěžuje, poněvadž se tím pozornost k vedlejším věcem odvádí.

Formální sestavení partitury není určité, a řídí se jen obecnými pravidly. Hlavní zásada zní: Postav hlasy tak, aby se snadně přehlédnouti daly. Kolik jest hlasů, z kterých se hudebný kus skládá, aneb kolik hlasů hudebnou skladbu provozuje, tolik bývá v partituře linií neb notových soustav. Je-li více hlasů než linií, že by na jedné straně směstnati se nedaly, mohou na jedné liniové soustavě dva hlasy státi, vyšší nahoře, hlubší dole, a noty prvního hlavičkou dolů, druhého hlavičkou nahoru. U instrumentů stejného jmena, k. p. u dvou flaut, dvou hobojí, dvou rohů a t. d. děje se to téměř bez výjimky. U smykacích nástrojů většího objemu, vyjma basetl a basu, nedá se to bez nesnáze provesti, aniž to kdy prospěšné bývá.

Účel našeho pojednání o partituře jest, aby každý buď hlasy hudebného kusu do partitury posaditi, aneb z partitury hlasy vypsati uměl. První cesta jest velmi užitečná, a vede mladého umělce k dokonalému studování hudebných skladeb.

Ku poučení slouží 4 příklady v č. XXVI. První ukazuje obyčejné skracování psané partitury; v druhém nacházíme vysvětlení týchž skracení; třetí jest fuga s průvodem z Requiem od Mozarta; a čtvrtý pak začátek Miserere, které složil Basily na osm reálných hlasů.

Díl čtvrtý.

Navedení jak se má na varhany hráti.

Oddělení první.

Popis varhan.

Varhany (organon, organum), největší a nejzvučnější hudebný nástroj, jsou snad nápodobení řeckých vodních varhan.

Již ku konci IX. století byly varhany v Německu vůbec známy a dostaly se do chrámů, kdež se jich při službách Božích užívalo. Tehdáž měly jen 9—11 klávesů, as loket dlouhých, 4—5 palců širokých, na které se pěstí tlouklo. „Na varhany tlouci“ znamenalo jako bys řekl „na varhany hráti.“

V Angličanech ve Winchester'u r. 950 vystavěné varhany měly 10 klávesů, 400 píšťal, a 26 měchů. Na varhany hráli dva varhaníci, a měchy tahalo a šlapalo s velikým úsilím 70 mohutných mužů.

Ve XIV. století se klávesnice rozšířily, klávesy byly užší a kratší, a měly tak malý spád, že se prsty na ně hráti mohlo.

Od té doby děly se u varhan neustálé opravy, až konečně nástroj ten v XVIII. století k nynější velikosti a dokonalosti dospěl.

Každý budoucí praktický hudebník má míti známost hlavních částí svého instrumentu; a to platí mnohem více o varhaníkovi. — Protož jsme si přede vzali nástroj ten blíže ohledati a popsat.

Části varhan, na které varhaník hraje, jmenujeme *klaviatury*; klaviatura jest dvojí, ruční a nožní; první nazývá se *manuál*, druhá *pedál*. Některé varhany mají dva, jiné tři manuály. U velkých nacházíme také čtyři na způsob tarasů spořádané manuály.

Každá klaviatura má řadu klávesů, a ty se dělí na dolejší a hořejší klávesy. U každé manuálové klaviatury jsou po obou stranách posouvací tyče s držadly, které horizontálně do vnitřku vnikají a *registry* slovou. V průčelí jest viděti mnoho cínových slušně spořádaných píšťal. Tyto píšťaly, jichž mnohem více u vnitř ve varhanním stroji se skrývá, vydávají ze sebe varhanní tóny.

Nebude snad nikomu nepovědomo, že se na varhanách žádný tón ozvati nemůže, dokavad se měchy nenatáhnou. K nim musíme tedy nejprv pozornost obrátit, a pak dále pokračovati.

1. Měchy.

Každý měch má svrchní a spodní desku z prken, koženou postranici v záhby složenou, čerpací klapky, kudy vítr vchází, a ve skříni vypouštěcí klapky, kudy odchází. Kdykoliv se otevrou, žene se vítr z měchu do hlavního a odtud do ostatních průduchů. Každý měch má své vlastní vypouštěcí klapky. Když se dva měchy zároveň natáhnou, klesá nejprv jen jeden, proto že odcházející vítr druhou klapku přitiskne, aby druhý měch tak dlouho naplněn zůstal, dokud první není vyprázdněn. Hraje-li se ale celým strojem, odchází vítr z obou měchů najednou. Jediný měch vydává ze sebe tak silný vítr, jako když jich několik fouká. Síla proudu jest stejná, jenom množství potřebného větru se mění.

Na každém měchu leží závaží, jímž se síla proudu zpravuje. Čím těžší jest závaží, tím mocnější proud větru, a naopak.

Měchy natahují se obyčejně pákou, která jest buď nad měchem nebo dole pod ním připěvněna; od zadního konce běží zdvihadlo, a spojuje páku s měchem. U pozitivu jsou měchy buď nahoře neb dole, a natahují se řemenem pomocí hřídele.

2. Průduchy.

Z měchů žene se vítr do hlavního průduchu, z něhož se pak do ostatních vedlejších průduchů rozchází. Šířkost průduchů řídí se podle píšťal i měchů.

3. Větrovnice.

Z průduchů přichází vítr větrojmem do větrovnice. Její díly jsou: dno z dubového dříví, rámec, a krov. Celý prostor u vnitř jest příhrád-

kami na samé komůrky rozdělen, jimž technicky *kancelly* říkáme. Kolik jest na varhanách klávesů tolik kancell se udělá. Tyto kancelly jsou nahoře na půl palce zašpuntovány; v každém špuntu u každé kancelly jest tolik děr vyvrtáno a vypáleno, kolik hlasů nad větrovníci stojí. Na dél, t. j. přes kancelly zašpuntované na příč položeny jsou paralely, též příhrádkami oddělené.

V parallelách jsou dírky v témž pořadí vyvrtány jako v kancellách. Když se register vytáhne, dopadá dírka v díрку, a vítr má svobodný průchod až k píšťale; jak mile se zastrčí, přikryje paralela všecky dírky v kancellách.

Na parallelách a příhrádkách postaveny jsou píšťalnice. Jich otvory jsou dole tak spořádány, aby se s dírkami v kancellách a parallelách shodovaly.

Skoro při všech registrích prochází vítr přímou cestou skrze svrchu popsané otvory až k píšťalám. Jinak jest to u mixtur; zde má píšťalnice dole jen tolik otvorů, kolik paralela, nahoře však řídí se počet otvorů podle počtu píšťal k mixtuře náležitých. Je-li mixtura šestinásobná, spatříme v píšťalnici dole ke každému tónu jen jeden otvor, nahoře ale šest děr. Vítr rozchází se po kondukttech, jichž viděti nelze, proto že jsou píšťalnice sklíženy. Ke všem píšťalám v průčelí (prospektu), jakož i ke všem ostatním hlasům, kteří nad vlastními otvory nestojí, přichází vítr po kondukttech.

Kondukty jsou rýhované výkrojky v píšťalnici.

Pod kancellami jest větrojem. Větrojem zavřen jest v čele špuntem, a špunt závorou upevněn. Sejmeme-li závoru a špunt, uzříme větrojem. Tu běží mnoho drátů až na dno, a skrze dno až k abstraktám. Nahoře jsou ty dráty na dlouhých úzkých zátkách zavěšeny, jimž záklopký říkáme. Pod každou záklopkou jest pružné péro, které na záklopku tlačí, aby k otvoru dobře přilehla. Otvory ty nacházejí se ve stropu větrojmu a mají podobu dlouhého a úzkého obdélníku. Dráty s abstraktami spojené jdou skrze malé míšky, které slouží aby vítr neucházel.

Abstrakty jsou ve spojení s hřidelnicí a s klávesy.

Kdykoliv se kláves stiskne, otevře se zákloпка, vítr vrazí do kancell, a jsou-li registry otevřeny, až do píšťal.

4. Hřidelnice.

Hřidelnice nachází se ve varhanách pod větrovníci, a má tolik hřidelů neb válců, kolik jest na klaviatuře klávesů.

Hřídle jsou lišty buď osmi- neb šestihranné, a mají na obou koncích drátěné čípky, které jdouce dírkami ve dvou sloupkách se otáčejí, když se při hraní hřídeli pohybuje. Na každém hřídeli jsou dvě raménka: na jednom visí abstrakta k záklopce, na druhém abstrakta ke klávesu. Když se kláves stiskne, otočí se hřídel a otevře druhým raménkem záklopku.

Ve varhanách o dvou odděleních má každý díl svou vlastní hřidelnici. U pozitivů hřidelnice schází.

5. Abstrakty.

Abstrakty jsou tenké dlouhé šíny z lípového, borového neb smrkového dřeva, a mají na obou koncích háčky z mosazného drátu; hořejší háček visí na raménku u hřídle.

Leží-li klaviatura pod samou hřidelnicí, jdou od ní abstrakty přímo až k hřidelům. U varhan ale, které mají zvláštní hrací stolec, jsou abstrakty pod podlahou prostředkem traktur (tahadel) pomocí dvou úhelnic s hřidelnicí spojeny.

6. Klaviatury.

Klaviatury našich manuálů mají obyčejně 45 klávesů (s krátkou oktavou, jíž dolejší Cis, Dis, Fis a Gis schází) od velkého až ke třikrát čárkovanému C. K novým varhanám dělá se teď klaviatura s úplnou oktavou, jako v jiných zemích vůbec, a má počínajíc od velkého C buď 50 neb 54 klávesů.

Dolejší klávesy dělají se z ebenového dřeva, hořejší jsou bílou kostí obloženy, aneb naopak.

Spínáním dají se dvě klaviatury i více jich spojit. To se děje rozličným způsobem. Obyčejně pošoupne se hořejší klaviatura o poznání dále ku předu, a tlakem na dolejší kláves stáhne se pak i hořejší kláves zároveň dolů. U jiných varhan řídí se spínání zvláštním registrem; jinde opět spíná se manuál také s pedálem.

Klaviatury obyčejných pedálů mají 18 klávesů. V dolejší oktávě schází Cis, Dis, Fis a Gis. Ty tóny nacházíme jen v druhé oktávě, a mají zde míti hloubku první oktávy. To však se bohužel! leckdes pohřešuje, a nedostatek krátké oktávy jest tím patrnější, když se při hraní chromatického C Cis ozve Cis o celou oktávu výše.

Opakovací pedály mají 18 klavesů, a jen 12 píšťal. Druhé C vydává týž tón jako velké C, druhé D týž tón jako velké D, atd.

Klaviatury novějších pedálů dělají se o dvou úplných oktávách, což v jiných zemích téměř vůbec již v obyčej vešlo.

7. Stroj píšťalný.

Velikost principálu dává jméno varhanám. Má-li principál v manuálu 16 stop, jest varhanní stroj 16stopný; má-li principál 8 stop, je stroj 8stopný, má-li jen 4 stopy, je čtyřstopný. Odkud obyčejné jméno celých, polou- a čtvrtvarhan původ má, neví se; snad že někdo, aby neznalci jakés takés ponětí o velikosti rozličných varhan vštípil, nazval varhany s 30—60 registry celé, a s 20—30 jen polouvarhany, atd. Každé varhany jsou úplný celek, a však nestejné velikosti, která se podle velikosti a počtu registrů čili hlasů zpravuje. Řadu píšťal s nepřetržitým pořadem tónů tak sestavenou, aby, když se register vytáhne a kláves stiskne po každém klávesu každá píšťala se ozvala, nazýváme hlas. Kdyby měly k. p. varhany 22 registrů a 20 hlasů, byly by dva registry toliko vedlejší tahy, buď tremulant, neb kalkantník a t. p.

Varhanní hlasy mají zvláštní jména, a znamenají se mimo to ještě podle velikosti, a mixtury (smíšené hlasy) podle násobnosti. Všecky principálové, oktávové a flautové hlasy mají 32, 16, 8, 4, 2 neb 1 stopu. Kvinty mají 24, 12, 6, 3 neb $1\frac{1}{2}$ stopy. Mixtury jsou 2, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 12 i 16násobné.

Výška píšťaly měří se jen od ústí. Je-li píšťala principálová i s nohou 10 stop vysoká, má noha sama 2 stopy, a píšťala od ústí 8 stop. Tato 8stopná principálová píšťala vydává velké C. Píšťaly, které uvnitř stojí, mají kratší nohy.

Mensura (míra) nebývá u všech hlasů stejně široká; k. p. hlas salicionálu má užší mensuru než principál. Každá cínová píšťala skládá se ze tří dílů: tělo, srdce a noha.

Tělo a noha jsou zadu spojeny, a mimo to pak i se srdcem sceleny a sletovány; nikoliv ale, jak se mnozí domnívají, v celosti slity. Délka těla jest mírou hlasu. V těle znamenáme ústí, výkrojek a srdce, jimiž se tón tvoří. Noha dává větru jen průchod, aby se k píšťale dostal, a může býti kratší neb delší; tím se výška tónu nemění. Kde vítr z nohy píšťalné vychází, jest v srdci štěrbina. Dřevěné píšťaly mají místo nohy dřevěnou cívku, a srdce nachází se v samém těle.

Dřevěné píšťaly jsou buď otevřené aneb kryté flautové hlasy. Krytá píšťala jest o polovici kratší než otevřená; hloubka tónu jest ale u obou stejná.

U varhan bývají též zvláštní frčivé hlasy neb jazýčkové stroje, totiž píšťaly, jimiž se hlas mosazných neb pískacích instrumentů napodobí, k. p. pozaunu, trouby, fagotu, klarinetu, šalmaje. Jmeno pochází od mosazného plíšku způsobu jazýčkové, na němž se vlastnost tónu zakládá.

8. Nejobyčejnější varhanní hlasy.

Burdon (Bordun), hlas krytý, 8- neb 16stopný, širší mensury, obyčejně ze dřeva, stojí v manuálu i pedálu.

Kornet, stroj flautový otevřený a smíšený, z cínu, široké mensury, 3-, 4- a 5násobný. Trojnásobný kornet má 4—3 a $1\frac{3}{4}$ stopy, a základník dává tóny $\underline{c}$ $\underline{g}$ $\underline{e}$, a stojí v pedálu.

Cymbál (Cembalo), smíšený hlas z cínu, otevřený, 3-, 4- a 5násobný, složený z 1, $\frac{1}{2}$ a $\frac{1}{4}$ stopy, dává tóny $\underline{c}$, $\underline{c}$, $\underline{c}$, aneb $\underline{c}$, $\underline{e}$, $\underline{g}$, $\underline{c}$. V hořejších oktávách byly by píšťaly příliš malé, a protož hlas ten v každé oktávě opakuje.

Něco jiného jest *cymbálová hvězda* (stella). Na jednom hřídeli pozorujeme napřed hvězdu a zadu kolo z lepenky neb z tenkého dřeva. Kolo to má příhrádky a otáčí se větrem z dlouhé trubice vycházejícím; při tom jest slyšeti rolničky a zvonky.

Decima, hlas terce nad oktávou; k. p. $\underline{e}$ nad dvoustopným $\underline{c}$.

Dulcián (Dolkán), otevřený hlas flautový z cínu, 4 a 8 stop, píšťaly nahoře trochu širší než dole.

Echo, otevřený hlas cínový, 8stopný, slabé intonace.

Fagot, stroj s jazýčkem, 8 a 16 stop, v manuálu i pedálu.

Flauta, otevřený hlas dřevěný, 8- a 4stopný.

Flauta dulcis (Dulcflauta), otevřený hlas ze dřeva, 4- a 8stopný, s úzkou mensurou.

Flauta amabilis (Flauta líbezná), též otevřený hlas ze dřeva, 4stopný, slabé intonace.

Flauto traverso (Flautravers), flautový hlas, 8- a 4stopný, ze dřeva, píská o oktávu výše.

Fugara, hlas otevřený, 4stopný, cínový, s užší mensurou. Někdy bývá mensura nahoře širší než dole. Tón podobá se salicionálu, a píšťaly mají líce. Ješto se hlas ten nesnadně ozývá, hodí se jen k vázaným skladbám.

Krytý hlas (gedackt). Stará jmena německá jsou: Stillgedackt, lieblich-, gross-, grob- a kleingedackt (tiše, líbezně, hrubě a drobně krytý). Jinak se nazývá: *Kopula větší a menší* (*C. major a minor*), obyčejně ze dřeva, 8- a 4stopná, někdy též cínová. Píšťaly jsou nahoře kryté a o polovici kratší. Píšťala 4stopná krytá vydává tón, jako by měla 8 stop.

Kamzíkový roh, hlas flautový, 8- a 4stopný, otevřený, z cínu. Píšťaly jsou nahoře přišpičaté.

Mixtura (hlas smíšený) je z cínu, buď 3-, 4-, 5-, 6-, 8- neb 16-násobná, t. j. jeden tón má 3, 4, 5, 6, 8 neb 16 píšťal. V trojnásobné mixtuře jest první tón 1stopné C složený z tónů $\underline{c}$, $\underline{g}$, $\underline{c}$. Je-li mixtura čtyrnásobná, bývá první píšťala buď 1stopné C s tóny $\underline{c}$, $\underline{g}$, $\underline{c}$, $\underline{e}$, anebo je první píšťala $1\frac{1}{2}$ stopy dlouhá, a skládá se z $\underline{g}$, $\underline{c}$, $\underline{g}$, $\underline{c}$. V 6násobné mixtuře jest první tón 2stopný, složený z tónů $\underline{c}$, $\underline{g}$, $\underline{c}$, $\underline{e}$, $\underline{g}$, $\underline{c}$. V hořejších oktávách byly by píšťaly příliš malé, protož opakují některé mixtury ve všech oktávách; t. j. druhé a jednou čárkované C mají tak velké píšťaly jako první C. Repetice počíná obyčejně od jednou čárkovaného C. Nejlépe jest, děje-li se opakování znenáhla, že se na C jen C, na G pak G opakuje a t. d., nikoliv ale na jednom tónu všechny ostatní najednou.

Úplný akkord v mixtuře zbudí příliš mnoho dissonancí. Drží-li v sobě mixtura na C jen 2 konsonanty $\underline{c}$ — $\underline{g}$, vyskytnou se v C-akkordu tóny $\underline{c}$, $\underline{e}$, $\underline{g}$, $\underline{h}$, $\underline{c}$, $\underline{d}$, $\underline{g}$. Taková harmonie nezní ovšem líbezně. A však při skládání mixtur, jakož vůbec při celém zřízení varhan hledí se k tomu, čemu příroda učí. Uhodíme-li na čistě sehlaseném fortepiáně hluboké C, ozvou se následující tóny: Základného C oktáva $\underline{c}$, pak $\underline{g}$, $\underline{c}$, $\underline{e}$, $\underline{g}$, $\underline{b}$. Mixtury jsou jen doplňkem a posilou základných hlasů, a při správně sehlasených varhanách zmizí celá přikrost těch dissonancí, a skryje se za plnou zvучností konsonujících registrů, tak že se valná síla tónů co spořádaná jednota slyšeti dá.

Noční roh, otevřený hlas flautový 8- a 4stopný, z cínu; časem bývá též krytý.

Nassát (Nassátkvinta), hlas obyčejně otevřený, někdy krytý, 6- a 3stopný; co hlas oktávový mívá jen 2 a 4 stopy. Mensura jest široká.

Oktáva, otevřený hlas flautový z cínu, mensury principálové. Délka jest od 1 až do 16 stop. Míra hlasu toho řídí se podle principálu; je-li principál 8stopný, jest oktáva 4stopná.

Oktávový bas, otevřený hlas pedálový ze dřeva, širší mensury.

Pozaunový bas (frčivý bas), stroj jazýčkový k pedálu náležitý, 8-, 16- neb 32stopný.

Principál (prestant), přední a hlavní hlas varhanní, otevřený, 2-, 4-, 8-, 16- a 32stopný, stojí obyčejně v průčelí. Někdy nachází se principál 8stopný u vnitř, a oktáva 4stopná v prospektu; aneb první oktáva dřevěná u vnitř, a ostatní v prospektu. Positivity, které ve varhanní budově skryty jsou, nemají principálu v prospektě. Dispoice varhan řídí se podle manuálového principálu.

Kvinta, otevřený neb krytý hlas cínový, 12-, 6-, 3- a $1\frac{1}{2}$ stopný. Je-li v pedálu 12- neb 6stopný, dělá se ze dřeva.

Kvintadena, hlas krytý, 4-, 8-, 16stopný, obyčejně z cínu; hluboká oktáva 16stopné bývá ze dřeva. Píšťaly mají líce a bradu, krytba jest pohyblivá. Hlas ten vydává vedlé základného tónu i tichou kvintu; že se ale nerad ozývá, musí se zvolna hráti, aby se lépe slyšeti dal.

Šumná kvinta, smíšený otevřený hlas z cínu, 3- a 2stopný, g — c, někdy $1\frac{1}{2}$ neb 1 stopu dlouhý.

Flauta trubičková (Rohrflöte), hlas flautový krytý, v krytbě každé píšťaly jest dírka, v níž trubička vězí.

Salicionál, otevřený příjemný hlas, 4- a 8stopný, z cínu, úzké mensury, má líce a bradu, ozývá se nesnadně, a hodí se jen k vázané skladbě.

Sedecima, otevřený hlas oktávový, z cínu; je-li superoktáva 2stopná, má sedecima jen 1 stopu, a opakuje na dvakrát čárkovaném C.

Seskvialtera, smíšený hlas cínový, dvojnásobný, $1\frac{1}{2}$ stopy, z tónů g—e.

Subbas, krytý neb otevřený hlas ze dřeva, 16- a 32stopný, toliko v pedálu.

Superoktáva, otevřený hlas cínový, jest oktáva oktávy. Je-li k. p. principál 8stopný, tehdy jest oktáva 4stopná, a superoktáva 2stopná.

Terce, otevřený hlas cínový, $3\frac{1}{2}$ stopy. Byla-li by k. p. superoktáva hluboké C 2stopná, tehdy by měla terce E $1\frac{3}{4}$ stopy. Nachází se jen u větších varhan, a množí plnozvučnost stroje.

Tercián, dvojnásobný hlas cínový, z tónů E — G.

Viola di Gamba, náleží k nejpěknějším hlasům, obyčejně 8 stop, je z cínu, úzké mensury, s nízkým výkrojkem, a zní ostře. Píšťaly nejsou vždycky stejně široké, někdy jsou nahoře přišpičatělé, a jmenují se pak

špičatá gamba, čím se tón zmírní a ostrosti pozbude. Hlas ten se ne-
snadně ozývá, a hodí se ku přednášení vázaných skladeb.

Violonbas, pedálový hlas, 8stopný, otevřený, ze dřeva, užší *mensury*
než bas oktávový; výkrojek jest těsný a tón smykavý.

Vedlejší registry jsou: Cymbálová hvězda, spinadlo, kalkančník, eva-
kuant, zamykač, tremulant, a j.

9. Disposicí varhan.

Dříve než se varhany stavěti začnou, ustanoví se, jak velké býti, a
kolik hlasů míti mají. Návrh ten jmenuje se disposicí varhan.

Malým varhanám bez pedálu říkáme *positiv*, a dá-li se s místa na
místo přenáseti, *nosecí positiv*.

Disposicí positivu o 4 hlasích:

1. *Principál* 2stopný v prospektu, z čistého cínu.
2. *Oktáva* cínová 1stopná.
3. *Kopula větší* 8stopná,
4. *Kopula menší* 4stopná, } ze dřeva, krytá.

Varhany s 8 hlasy v manuálu, a 3 hlasy v pedálu:

1. *Principál* 8stopný, první oktáva ze dřeva u vnitř v budově, ostatní
z čistého cínu v prospektu.
2. *Oktáva* 4stopná
3. *Kvinta* 3stopná
4. *Superoktáva*
5. *Mixtura* 1½stopy, 4násobná.
6. *Salicionál* 8stopný
7. *Kopula větší* 8stopná
8. *Kopula menší* 4stopná } ze dřeva, krytá.

V pedálu:

1. *Subbas* 16stopný, ze dřeva, krytý.
2. *Oktávový bas* 8stopný ze dřeva, otevřený.
3. *Superoktávový bas* 4stopný, z cínu.

Chceme-li věděti, kolik mají varhany hlasů, a které jsou, podíváme
se na registry. Na držadlech aneb vedlé nich jsou poznamenána jmena
hlasů i s mírou.

Tam stojí k. p. principál 8 stop, oktáva 4 stopy, a t. d. Jak má se
míře na stopy rozuměti? —

Již ve všeobecném dílu nauky o hudbě užívali jsme této míry, mlu-

více o rozdílu některých instrumentů. Čas jest tedy, abychom věc tu bedlivěji ohledali.

Vytáhneme register principálu 8 stop, neb jiný osmistopný hlas, a uhoďme na manuálu nejhlubší C. Píšťala ten tón vydávající jest od srdce až nahoru osm stop dlouhá. Totéž C jmenuje se 8stopné C, a znamená C velké oktávy. Píšťaly Cis, D a t. d. jsou pořád kratší, a nejbližší C má jen 4 stopy, jednou čárkované C jen 2 stopy a píšťala dvakrát čárkovaného C jen 1 stopu. Vytáhneme-li čtyřstopný register, a stiskneme velké C, uslyšíme jeho vyšší oktávu, malé c; vytáhneme-li 16stopný register, uslyšíme nižší oktávu, totiž kontra-C. Velké varhanní stroje mívají v pedálu hlasy 32 stop. Nejhlubší pedálové C takových varhan má píšťalu 32 stop dlouhou, a vydává tón o celou oktávu hlubší než kontra-C. První oktáva 32stopného registru jmenuje se dvaatřicetistopná oktáva. Varhany mají objem devíti oktáv, je-li v nich jeden hlas 32stopný, a jeden 1stopný, a dosahují od 32stopného C až k šestkrát čárkovanému C. Tóny tyto pokládají se za mezníky všech v hudbě užívaných tónů.

Pro větší té věci zřetelnost položíme za příklad dispoicí 18 hlasů, a pokračující od jednoho hlasu ke druhému vypíšeme notami, jaké tóny se ozvou, když se na manuálu hluboké C uhodí.

Manuál s 8 hlasy:

1. Mixtura 2stopná, šestinásobná
2. Superoktáva 2stopná (1)
3. Kvinta 3stopná (2)
4. Fugara . 4stop. } (3)
5. Oktáva . 4 „ }
6. Flauta . 8 „ }
7. Salicionál 8 „ } (4)
8. Principál 8 „ }



Positiv s 6 hlasy:

1. Mixtura 1stopná, 3násobná
2. Kvinta 1 1/2 stopy (1)
3. Oktáva 2stopná (2)
4. Kopula menší, 4stopná } (3)
5. Principál 4stopný }
6. Kopula větší, 8stopná (4)



Pedál se 4 hlasy:

1. Superoktávový bas 4stopný ⁽¹⁾
2. Kvintový bas 6 stop ⁽²⁾
3. Oktávový bas 8 stop ⁽³⁾
4. Subbas, 16 stop, o oktávu hlubší.



Je-li u varhan několik klaviatur, má každá své vlastní registry, a klaviatura s menšími hlasy nazývá se positiv, jak předešlý příklad učí.

O spínání obou klaviatur bylo již řečeno.

Píšťala krytá, 8 stop dlouhá, vydává týž tón, jako nekrytá 16stopná.

Výška tónu a délka píšťaly jsou dvě rozdílné věci. U krytých píšťal mluví-li se o stopách, znamená se tím výška tónu, nikoliv ale délka píšťaly.

Varhany hlavního chrámu v Salcburku mají 72 registrů a 4 manuály. Pěkné řemeslné varhany u sv. Petra-Pavla v Hořelici, které Eug. Casparini 1703 vystavěl, mají 57 hlasů a 3270 znějících píšťal; náklad dělal 25.000 tolarů. V Rothenburgu nad řekou Tauberou jsou varhany, na které mohou tři varhaníci najednou hráti. Varhany ve Vratislavi u sv. Máří Magdaleny mají 56 hlasů a 3342 píšťal; největší cínová píšťala váží 3 1/2 centu. Varhany v Harlemu mají 60 hlasů a 4295 píšťal; a varhany v klášteře Weingarten u Ravensburga na Bodmanském jezeře 6666 píšťal.

Krajanům našim popíšeme teď dispoicí 3 největších varhan v Praze.

1. Velké varhany u svatého Mikuláše na Malé straně, opravené od Josefa Gartner-a r. 1835.

Hlavní stroj:

1. Principál 8 stop v průčelí.
 2. Bordun flautový 16 stop, ze dřeva, krytý.
 3. Kvintadena
 4. Flauta trubičková } 8 stop, z čistého cínu.
 5. Gamba
 6. Dulcflauta 8 stop, ze dřeva, otevřená.
 7. Noční roh, 4stopný.
 8. Oktáva, 4stopná.
 9. Nassátová kvinta, 3stopná.
 10. Seskvialtera, 3stopná, 2násobná
- } vše z čistého cínu.

- | | | |
|---|---|---------------------|
| 11. Superoktáva, 2stopná. | } | vše z čistého cínu. |
| 12. Šumná flauta $1\frac{1}{2}$ stopy, 2násobná | | |
| 13. Sedecima 1stopná | | |
| 14. Cymbál 1stopný, 4násobný | | |
| 15. Mixtura 2stopná, 6násobná | } | |
- Všeho 1125 píšťal.

Střední neb druhý manuál:

- | | | |
|--|---|------------------------|
| 1. Principál 8stopný | } | z čistého cínu. |
| 2. Salicionál 8 „ | | |
| 3. Flauta větší 8stopná | } | ze dřeva. |
| 4. Flauta menší 4 „ | | |
| 5. Oktáva 4stopná | } | všecky z čistého cínu. |
| 6. Fugara 4 „ | | |
| 7. Kvinta 3 „ | | |
| 8. Superoktáva 2 stopná | | |
| 9. Šumná kvinta $1\frac{1}{2}$ stopy, 2násobná | | |
| 10. Mixtura $1\frac{1}{2}$ stopy, 5násobná | } | |
- Všeho 675 píšťal.

Přední positiv:

- | | | |
|--|---|-----------------|
| 1. Principál 4stopný v průčelí. | | |
| 2. Kopula větší 8stopná | } | ze dřeva. |
| 3. Kopula menší 4 „ | | |
| 4. Lesní flauta 4stopná | } | z čistého cínu. |
| 5. Oktáva 2stopná | | |
| 6. Kvinta $1\frac{1}{2}$ stopy | | |
| 7. Superoktáva 1stopná, | | |
| 8. Šumná kvinta $1\frac{1}{2}$ stopy, 2násobná | | |
| 9. Mixtura 1stopná, 3násobná | } | |
- Všeho 540 píšťal.

Pedál:

1. Principál větší (p. majus) 16 stop. v průčelí.
2. Subbas 16stop. ze dřeva, otevřený.
3. Burdonbas 16stop. ze dřeva, krytý.
4. Principál menší (p. minus) 8stop., z cínu v průčelí.

5. Oktávový bas 8stop. ze dřeva, otevřený.
6. Kvintadena 8stop. ze dřeva, krytá.
7. Kvintový bas 6stop. ze dřeva, otevřený.
8. Kornet 4stop. 2násob. z cínu.
9. Mixtura, 3stopná, 5násobná, z cínu.
10. Pozaunový bas 16 stop.
11. Trouba 8 stop. z cínu.
12. Kalkantník.

Celý stroj drží 46 registrů. 45 hlasů, 2532 znejících píšťal, a má 4 veliké měchy. On jest rozdělen na dva díly; v jednom křídle jest manuál, v druhém zadní positiv. Pedálový 16stopný principál stojí v obou křídlech v prospektu, ostatní pedálové píšťaly jsou též v obou odděleních rozestaveny. Přední positiv stojí mezi zábradlím, a hrací stolec u prostřed kůru.

Ty varhany vystavěl r. 1747 Tomáš Schwarz. rodilý Čech, a bratr laik tovaryšstva Ježíšova.

2. Velké varhany v klášteře na Strahově.

Hlavní stroj:

1. Principál 8 stop, v průčelí.
 2. Burdon 16 stop, ze dřeva, krytý.
 3. Kopula větší 8 stop, ze dřeva, krytá.
 4. Flauta 8 stop.
 5. Salicionál 8 stop.
 6. Kvinta větší 6 stop.
 7. Oktáva 4stopná.
 8. Oktáva slabší intonace 4stopná.
 9. Flautravers 4stop., ze dřeva.
 10. Kvinta 3stop.
 11. Nassát 3 „
 12. Šumná kvinta $1\frac{1}{2}$ stopy, 4násobná
 13. Cymbál 2stop., 4násob.
 14. Mixtura 4 „ 16 „
- } z cínu.

Přední positiv:

1. Principál 8stop., u vnitř, první oktáva ze dřeva, krytá, ostatní z cínu.

- | | |
|----------------------------------|--------------------|
| 2. Kopula větší 8stop. | } ze dřeva, kryté. |
| 3. Kopula menší 4 „ | |
| 4. Oktáva 4stop., v prospektu. | } z cínu. |
| 5. Šumná kvinta 3stop., 2násobná | |
| 6. Cymbál 1stop., 2násob. | |
| 7. Mixtura 1 „ 5 „ | |
| 8. Basetový roh 8stop. | |

Zadní positiv:

1. Principál 4stop., v prospektu.
2. Kopula větší 8stop.
3. Kopula menší 4 „ } ze dřeva, kryté.
4. Oktáva 2stop.
5. Kvinta $1\frac{1}{2}$ stopy.
6. Mixtura 1stopná, 4násobná.
7. Harmonika 8 stop.
8. Šalmaje 8stop.

Pedál:

1. Subbas 16stop., 4násob. t. j. 16, 16, 8, 4 stopy.
2. Burdonbas 16stop., otevřený, opakuje na druhém C, má vlastní 16stopné píšťaly.
3. Principálbas 8stop., ze dřeva, otevřený.
4. Kvinta 6stop., ze dřeva, otevřená.
5. Superoktáva 4stop., ze dřeva, otevřená.
6. Kornet 4stop., 4násob., z cínu.
7. Cymbál 4násob.
8. Mixtura 4 „ } z cínu.
9. Pozaun 32stop.
10. Fagot 16 „
11. Trouba 8 „
12. Klarin 4 „ } jazýčkové stroje.

Všeho 42 registrů, 42 hlasů, 3087 píšťal, 83 na jeden tón. Celý stroj má 12 větrovnic, 6 měchů, a velmi řemeslně spořádaný mechanismus.

3. Velké varhany hlavního chrámu u sv. Víta.

Hlavní stroj:

1. Principál 16stop, v prospektu.			
2. Principál menší	8stop.,		
3. Viola	8 „		
4. Dulciána	8 „		
5. Noční roh	8 „		
6. Gamba	8 „		
7. Kvintadena	8 „		
8. Kvinta slabší	6 „		
9. Oktáva	4 „		
10. Kvinta	3 „		
11. Superoktáva	2 „		
12. Šumná kvinta	1 1/2 „	2násobn.	
13. Cymbál	1 „	4 „	
14. Mixtura	2 „	8 „	

} všechny z čistého cínu.

Všeho 1325 píšťal.

Střední stroj:

1. Principál 8stop. v prospektu.			
2. Kopula větší 8stop.			
3. Kopula menší 4 „			
4. Salicionál	8stop.		
5. Lesní flauta	8 „		
6. Oktáva	4 „		
7. Fugara	4 „		
8. Kvinta	4 „		
9. Superoktáva	2 „		
10. Mixtura	1 1/2 „	6násob.	

} vše z čistého cínu.

Všeho 795 píšťal.

Positiv:

1. Principál 4stop. v prospektu.			
2. Oktáva 2 „			
3. Kvinta 1 1/2 „			
4. Mixtura 1 „		4násob.	

} z čistého cínu.

5. Kopula větší 8stop., ze dřeva, krytá.

6. Flauta 4stop., ze dřeva, otevřená.

Všeho 477 píšťal.

Pedál:

1. Subbas otevřený	16stop.	} ze dřeva.
2. Subbas krytý	32 „	
3. Kvintbas větší, otevřený	24 „	
4. Violon, otevřený,	12 „	
5. Principál	8stop.,	} ze dřeva.
6. Oktáva	8 „	
7. Kvinta menší	6 „	
8. Superoktáva	4 „	
9. Mixtura	2 „ 4násob.	
10. Frčivý bas	8 „	

Všeho 234 píšťal.

Celý stroj má 40 registrů a tolikéž hlasů, 2831 píšťal, a 8 měchů.

Podlé znění prvotné smlouvy dne 18. srpna 1762 dal ty varhany Ondřej Kneysl, děkan hlavního chrámu na vlastní útraty stavěti. Antonín Gartner, měšťan a varhanář z Tachova, kraje plzeňského v Čechách, je zhotovil a roku 1765 postavil, začež dostal 6400 zl., zevnitřní budovu, práci řezbářskou a švabířskou v to nepočítaje. Všeho všudy dělalo vydání za ty varhany 13.000 zl.

Varhany v novém chrámu Páně v Karlíně u Prahy.

Hlavní stroj:

1. Bordun, 16stopný, krytý, ze dřeva.
2. Principál, 8stopný, z cínu.
3. Kamzíkový roh, 8stopný, z cínu.
4. Bordun, 8stopný, otevřený, ze dřeva.
5. Viola di Gamba, 8stopná, z cínu.
6. Flauta, 8stopná, dřevěná.
7. Kvintadena, 8stopná, cínová.
8. Oktáva, 4stopná, cínová.

9. Flauta trubičková, 4stopná, cínová.
10. Flauta špičatá, 4stopná, cínová.
11. Kvinta, $2\frac{2}{3}$ stopy, z cínu.
12. Superoktáva, 2stopná, z cínu.
13. Mixtura, 2stopná, 6násobná, z cínu.
14. Cymbál, $1\frac{1}{3}$ stopy, 4násobný, z cínu.

Hořejší klaviatura:

1. Kvintadena, 16stopná, ze dřeva; od malého G ale z cínu.
2. Principál, 8stopný, cínový.
3. Flauta líbezná, 8stopná, dřevěná.
4. Hlas krytý, 8stopný, dřevěný.
5. Salicionál, 8stopný, cínový.
6. Oktáva, 4stopná, cínová,
7. Dulcflauta, 4stopná, ze dřeva.
8. Fugara, 4stopná, z cínu.
9. Nassát, $2\frac{2}{3}$ stopy, z cínu.
10. Superoktáva, 2stopná, cínová.
11. Progressí, $1\frac{1}{3}$ stopy, 5násob., z cínu.

Pedál:

1. Principál, 16stopný, cínový.
2. Bas oktavový, 16stopný, ze dřeva.
3. Subbas, 16stopný, ze dřeva.
4. Pozaun, 16stopný, ze dřeva.
5. Bas oktavový, 8stopný, ze dřeva.
6. Violončello, 8stopné, ze dřeva.
7. Flauta basová, 8stopná, ze dřeva.
8. Kvintbas $5\frac{1}{3}$ stopy, ze dřeva.
9. Superoktáva, 4stopná, z cínu.

Pomocné registry:

1. Spinadlo hlavního s hořejším strojem, které se při hraní vytahuje.
2. Spinadlo pedálu (spíná pedál s hlavním strojem).
3. Dva zamykací registry.

Varhanní stroj ten drží v sobě 34 hlasy s 38 registry, má 2 klaviatury, na každé 51 klávesů od C až do d; pedálová klaviatura o 27 klávesích dosahuje od C až do d. Varhanám posluhují čtyři měchy.

Pan Karel Steffek, spoludržitel Karlínské plynárny, dal tyto varhany od Josefa Prediger-a v Albrechtsdorfu nedaleko Liberce za 7000 zl. r. č. vystavěti.

Oddělení druhé.

Všeobecná příprava k praktickému cvičení.

Technická spůsobilost varhaníka záleží v tom, umí-li s manuálovou a pedálovou klaviaturou dobře zacházeti, a jednotlivých registrů slušně užívati čili *registrovati*.

1. Jak se s manuálovou klaviaturou zachází.

Varhaník sedí při hraní na prostředku varhanní lavice přímo a nenuceně, před klávesem jednou čárkovaného C.

Spůsob, jak se klávesy na varhanách, na fortepianě a podobných instrumentech prstem pohybují, jmenuje se *narážka*. Správné uhození vyvodí jasný a čistý tón. Ačkoli se klávesy varhan klávesům fortepiána cele podobají, přece jest spůsob, jak se s nimi zachází, velmi rozdílný. Na klávesy u varhan musí se více tlačit, jich spád jest mnohem větší; na fortepiáně dělá silnější uhození silnější tón, což o varhanách neplatí.

Při hraní na manuálové klaviatuře drží se ruka rovnovážně, čtyři delší prsty se ohnou, aby se koncem klávesů dotýkaly, palec se natáhne, by dolejším krajem ke klávesům přiléhal. Prostřední tři prsty nesmějí býti ani tak ohnuty, aby nehtem na kláves dorážely, ani tak zpřímeny, aby ploše na nich ležely. Palec nemá ani dolů viseti, aniž se kde opírat. Všecky prsty budtež nad klávesy ke hraní přichystány.

Na klávesy u varhan se nenaráží, nébrž jen tlačí, prst musí ty, které stisknouti chce, napřed cítit, a k práci své takorčka se připravit.

Tlak na klávesy má býti rovnoměrný, dostatečně silný, aby se tón v pravý čas ozval. Přílišné bušení ze vsí síly není slušné. Prsty se nemají ani váhavě ani kvapně zdvihati; v prvním případě škodí se zřetelnosti, protože tóny déle zvučí než třeba jest, v druhém případě bývá tón krátce trhaný, a varhanám se ubližuje.

2. Jak se s pedálovou klaviaturou zachází?

Varhaník hraje zároveň s manuálem na pedálovou klaviaturu oběma nohama. Spojení pedálu s manuálem bývá nevčasné, neumí-li již obratně s každou klaviaturou zvláště zacházeti.

Na manuálu hraje se koncem prstů, na pedálu obyčejně špičkou nohy. Noha se musí špičkou dolů natáhnouti, jako když po špičkách kráčet chceme. Na pedálové klávesy se též jen tlačí. Silné a hřmotné šlapání není dovoleno. Kláves pedálový, který stlačit chceme, má se k tomu dříve připravit; dokud jedna noha na kláves tlačí, má se druhá buď za ní neb před ní vytáhnout, a ke hře připravit. Kdo by velkou oktávu levé, a malou pravé noze přivlastniti chtěl, zle by pochodil; jeho hra zněla by trhaně, a tónům by se slušné vazby nedostávalo. Aby se špičkou o hořejší klávesy nezavadilo, má se noha předního konce dolejšího klávesu vzdalovat. Noha, visíc v povětří, drží patu zhůru a špičku dolů.

Vázaná hra dá se na pedálu rozličným způsobem vyvesti:

1. Dolejší tón hraje se levou, hořejší pravou nohou.

2. Nohy se překládají; k. p. G hraje se levou, A pravou nohou, pak se levá noha přeloží, a hraje následující H.

3. Nohy se na témž klávesu střídají; svobodná noha postaví se tiše na kláves, který druhou nohou stišťen jest. Toto podkládání děje se následujícím způsobem: špička svobodné nohy podstrčí se pod hrající nohou na kláves, jenž dolů stišťen jest.

4. Hraje se špičkou i patou; k. p. G se hraje špičkou levé nohy, pata se otočí v pravo, a připraví intonací A, když pak se A patou ozve, otočí se opět špička v pravo, aby mohla hráti H. Hra špičkou a patou dá se ještě jinak odbyti: na dolejší kláves hraje se špičkou, a pata stoupí pak na její místo, aniž by se znění tónu tím přetrhlo, aby špička práce sprostěná opět na jiný kláves buď hořejší neb dolejší hráti mohla.

5. Patou hraje se k. p. E, špičkou Fis, tato se pak sveze na Gis, tak aby žádné přestávky nebylo. Hraje-li se patou a špičkou, náleží první oktáva levé, druhá pravé noze. Na hořejší klávesy nehraje se patou.

Ku cvičení podáváme příklady v č. XXV. A, B, C, D, E, F, G.

S (sinister — levý) znamená levou,

D (dexter — pravý) pravou nohu;

A (anterior — přední) znamená špičku nohy,

P (posterior — zadní) znamená patu.

Časem můžeme oběma nohama najednou hráti, chceme-li k. p. při hraní oktáv zvláštní sílu projevit.

Nejhlubší noty manuálu hrajou se zároveň na pedálu; někdy mívá ale pedál své vlastní noty, které na zvláštní linii stojí. Prodlená nota hraje se na pedálu, a prstů užívá se k provedení nadepsaných harmonií.

3. O registrování.

Kdo ví, jaké varhanní hlasy v každém případě vytáhnouti, které a jak je spojití má, o tom pravíme, že umí registrovati.

Síla varhanních hlasů je vždy stejná, o stupňování jejím, jak se to k. p. na klavíru silnější nárazkou státi může, není tu ani zmínky. Takový nedostatek musí tedy rozličnými registry nahrazen býti.

Úplné theoretické naučení, jak se registrovati má, a jaká pravidla v každém případě platí, nedá se nijak provesti; jednou schází ten neb onen hlas, jindy se zas ten neb onen register porouchá. My chceme tedy jen všeobecná pravidla vysvětliti, jichžto pak každý ve zvláštním případě při registrování užiti může.

1. Varhaník má přede vším znáti, jak každý hlas jeho varhan zní, aby je vhodně a náležitě spojovati mohl.

2. Při spojování registrů platí hlavní pravidlo, aby se postupné míry šetřilo. Vyvolíme-li mnoho malých a málo velkých hlasů, nastane citedlná mezera, a tón nebude ani okrouhlý ani plnozvučný.

Tón samých malých registrů (4-, 2- a 1-stopných) zní nedospěle, dětinsky, ostře a pronikavě; příliš mnoho velkých hlasů dělá mdlou a nejasnou harmonií.

Základem varhanních tónů jsou vlastně v manuálu 8-stopné hlasy, které se s lidským hlasem a s mnohými instrumenty, co se výšky týče, nejlépe srovnávají: Jich tón zní statečně a mužně. V pedálu to platí o 16-stopných hlasech.

Za měřítko slouží nám 8-stopné hlasy. Ty se první vytáhnou, aby vládly, a podle nich řídí se počet ostatních. Ke dvěma neb ke třem 8-stopným přiběře se jeden 16stopný, jeden 4stopný, jeden 2stopný, pak 3stopná kvinta, a 3násobná mixtura, a t. d. K 8stopnému hlasu přidá se nejprv 4stopný, a potom teprv 2stopný; na žádný prostředkující register nemá se zapomenouti. Smíšených hlasů, mixtur, a t. p. užívá se jen při celém stroji. Při sestavování registrů hledí se ostatně též na prostrannost

místa, na množství zpěváků, a na jiné zvláštní příčiny, o čemž na svém místě promluvíme.

3. Registrování pedálu má se s manuálem shodovati. Je-li manuál slabý, nesmějí se v pedálu všechny registry vytáhnouti, aniž naopak. Hrajeme-li na manuálu při 8stopném registru o oktávu níže, nahradíme tím 16-stopný hlas, hrajeme-li při 4stopném o oktávu níže, slouží nám místo 8stopného.

4. Časté změny v registřích při hraní činí výtržnost; kdo by však celý čas jednotejnou sílu tónu zachovávat chtěl, byl by rovněž na omylu.

5. Varhaník má registry zvolna a celé vytáhnout, nemá jimi trhat, a po hře má je opět náležitě zastrčit.

6. Je-li u varhan zvláštní odvodný register, „evakuant“, ten se má po skončené hře vždycky vytáhnout, aby zbytečný vítr odcházeti mohl.

4. Jak se s varhanami zvenčí zacházeti má.

Aby se varhany, jak nejlépe možné jest, v dobrém stavu zachovaly, činíme následující připomenutí:

1. Kdo měchy šlape neb natahuje, jmenuje se *kalkant*. Na toho musíme dobrý pozor dáti, aby měchům, chtěje si při šlapání práce polehčiti, závaží neubral, a varhanám nedostatek potřebného větru nespůsobil; a pak aby, když měchy natáhl, nohu jen znenáhla zdvihal, napřed patu, potom teprv špičku. Při natahování měchu má pokaždé až dolů došlápnouti, beze všeho potrhování a otrásání, aby hořejší deska měchu přílišným tlakem a strkem netrpěla, a píšťaly nekvičely. Mimo to nemá chod měchu od kalkanta ani zdržován ani zrychlován býti. Měchy šlapati není věc lehká, aniž tak nepatrná, jak by se ledakdos domníval. Neopatrným jednáním škodí se varhanám, a čistá intonace píšťal bývá zkažena.

2. Varhany a měchy mají se dobře opatřiti, aby se k nim sníh a déšť nedostal. Jim škodí průvěj i vlhké povětrí, nejsou-li dvěře i okna nedaleko varhan dobře zavřena. Aby se na varhany tuze neprášilo, má se podlaha v kostele před metením náležitě vodou pokropiti. Jako prach škodí také mechanismu varhan silné otrásání tlučením a boucháním. Varhany mají býti všady zamčeny, aby se jich ani zlomyslná ani nespůsobná ruka dotknouti nemohla.

3. Časem káže potřeba, aby varhaník menší vady ve varhanách bez prodlení opravit, a tím překážku dalších pobožností odstraniti uměl: *a)* Tón některého registru nechce se ozvati, protože píšťala buď vyvstala, anebo dosti pevně nedolehá; *b)* kláves nechce sloužit, poněvadž se od ab-

strakty, na níž visí, odšrouboval; c) kožené povlečení se odlouplo, postranné prkno v průduchu prasklo; ty a těm podobné opravy má předse vzíti. Čemu však nerozumí, do toho ať se nepouští, aby více škody než užitku nestropil.

Oddělení třetí.

Praktické cvičení.

Naše předsevzetí jest, sepsati theoreticko - praktickou školu hudební. Kdo s prospěchem vyučovati chce, musí vysvětliti, co se státi, a proč se tak státi má. Protož při každém kroku theorii s praxí spojujíce, dáme žáku navedení, jak má znalost not s instrumentem sloučiti, aby každou notu, za každým klíčem, v pravé oktávě, bez meškání na varhanách vzíti uměl. Nota velkého C bere se v manuálu i v pedálu na nejnižším C. Výška téhož tónu řídí se podlé délky píšťal, jak jsme v předešlém článku vysvětlili. Neúplnost první oktávy u mnohých varhan jest příčinou, že se klávesy jinak jmenují než na klavíru. První kláves v manuálu i v pedálu jest C, druhý F, nejbližší hořejší kláves jest D, pak následuje dolejší kláves G, pak hořejší kláves E, dolejší A, po něm hořejší kláves Hes, a dolejší H. Od nejbližšího malého C postupují klávesy řadou chromatickou.

U varhan s krátkou oktávou dole bývají někdy oba hořejší klávesy D a E rozdvojeny; zadní polovice na D jest Fis, a na E tatáž Gis.

Má-li žák dokonalou znalost not a jich délky, ví-li, na kterém klávesu se každá nota bere, přikročí pak ku praktickému cvičení. Příklad č. 1. obsahuje toliko pět tónů. Každé číslo musí se několikráte opakovati, a závěrek nesmí se dříve hráti, až to učitel za dobré uzná. On má k tomu hleděti, aby se žák tělem přímo držel, ruku a prsty dobře stavěl, klávesy k tónu připravoval, správnou a čistou hru prováděl, a tóny jako perle řadil. — V těchto krátkých cvičeních nacházíme více rytnické než melodické rozmanitosti.

Na varhanách musí se každá nota svědomitěji vydržeti nežli na fortepiáně. Tam zní každý tón plnou silou tak dlouho, dokad prst na klávesu ležet zůstane. Čísla 1, 2, 3, 4, 5 ukazují, který tón se kterým prstem vzíti má. Na obou rukou počítá se od palce k malíku, palec jest první, malík pátý, střední prst třetí atd.

Kdykoliv se více než pět tónů hráti má, nastane otázka, které prsty se k tomu hodí. Tu se nesmí libovolně jednati; ale jsou jistá pravidla, jimiž se kladení prstů spravuje.

O kladení prstů vůbec.

1. Palec a malík nekladou se nikdy na hořejší kláves, není-li velkého rozpětí třeba, jako u p. v oktávách, akkordech, atd.

2. Dva klávesy vedlé sebe jedním a týmž prstem uhoditi není dovoleno, leda v čas potřeby, aneb když mezi oběma tóny pausa stojí.

3. Chod melodie musí se okem napřed stíhati, aby byla na té straně, kam směřuje, zásoba prázdných prstů. Viz příkladů č. I. 13, 14, 15.

4. Hrajou-li se běhy neb škály, může palec pod 2hý, 3tí neb 4tý prst podložen, a ty tři prsty opět přes palec přeloženy býti. Ke cvičení podáváme všechny tvrdé a měkké škály s označením prstů, které se pilně odehrávati mají, aby jeden tón jako druhý rychle aneb zdlouha zněl, a žák věděl, který prst na který kláves v každé škále položití má. Příkladů číslo II.

5. Kolik stupňů se přeskočí, tolik prstů zůstane obyčejně bez práce. Pravidlo zní: Ob jeden stupeň, ob jeden prst. Že však se první a druhý, jakož i čtvrtý a pátý prst snadněji rozpíná, může se jich ku vzdálenějším klávesům užiti.

6. Někdy žádá pořad tónů, aby se na témž klávesu bez přetržení tónu dva prsty podtají vystřídaly.

7. Cvičení chromatické škály jest v příkladu č. III.

8. Chody oktávové hrajou se krajnými prsty, palcem a malíkem. Viz příkladů č. IV.

Teď následují ostatní dvou- a trojhlasové příklady č. V a VI, aby žák dostatečné zběhlosti nabyl, než k akkordům přistoupí. Mezi tím bude míti učitel dost času, aby chovanci vnitřní spořádanost varhan vysvětlil.

Další způsob vyučování dává se učiteli na vůli, ješto se pořádek podlé okolností častěji měniti musí. Přáli bychom jedině, aby po dokonalém vycvičení v příkladech č. VII následovalo cvičení na pedálu č. XXV, a pak aby se příklady č. VII ještě jednou s pedálem předse vzaly, a od té chvíle manuál s pedálem při cvičení spojoval.

Všeobecná připomenutí.

1. O preludiu.

Jaký jest účel varhan, jaká jich důstojnost, bylo již řečeno, tolikéž vmíe, jak se předhrávka a preludium navrhnutí a provesti mají; i nemůžeme nic lepšího přidati, než aby žák dobrá díla na slovo vzatých mistrů

pilně a vytrvale studoval. Preludium přednáší se klidně a vážně. Koná-li se pobožnost za mrtvé, užívá se před službou Boží v preludiu měkkého tónu, ješto se moll-škála lépe než tvrdá k zármutku hodí; ačkoliv se zapříti nedá, že také preludium v dur-škále charakter smutku na se vzíti může, vytáhnou-li se u varhan tiché registry.

O slavnostech na velké svátky dává se varhanám vůle, aby plnou silou zvučely, a preludium bývá velkolepé; na všední den neužívá se velkých strojů, a preludium přednáší se klidně a jednoduše, vždy ale slohem církvi přiměřeným. Charakter slavnosti jeví se i v předhrávkách, a registrování musí se podlé toho řídit.

2. O církevní písni lidu.

Církevní píseň, čili chorál, má se jisté míry podlé objemu hlasů držeti, aby lid nahoře jen asi do e nebo do f, a dole jen do c zpívati mohl. Není-li melodie tak psána, musí ji varhaník do náležitého buď vyššího neb nižšího tónu přesaditi aneb transponovati. Melodie přednáší se prostě a správně, aby hlavní hlas dobře vynikal, a obec následovati mohla. Harmonie má býti pravidelná, nevšední a přirozená. Chorál jest píseň lidu, následovně musí jeho harmonie lidu přístupná býti. Průvod má tóny dodržovati a vázati. Pravidlo to platí o hře na varhany vůbec, tím více však o provázení chorálu. Akkordy nesmějí se odrážeti neb odsekávati, nébrž musejí postupně dohromady splývati, aby nebylo žádné mezi nimi mezery. Varhaník není jenom průvodcem, on jest spolu i vůdcem, jenž mocí svého instrumentu zpěvem vládne, aby se ani neopozdil, ani neukvapil. Nedrží-li se obec jak sluší v taktu, může ji varhaník odráženou, neb silnější hrou na manuálu i na pedálu opět do rovné míry přivesti. Síla varhanní řídí se při chorálu podlé jeho obsahu a podlé počtu shromážděného lidu. Mezihrávky, které příliš dlouhé býti nesmějí, hrajou se bez pedálu, a pedálem dá se teprv znamení, když lid opět zpívati má.

3. O generálbasu, jak se hráti má.

Číslovaný bas přednáší se způsobem vázaným, t. j. stejné harmonie, nejsou-li mezi nimi žádné pausy, uhodí se jen jednou a zůstanou ležet; totéž platí o stejných tónech dvou akkordů, které od prvního až do druhého ležet zůstanou. Varhanní průvod hudby církevní má dvojí účel:

1. aby zpěvákům pomáhal; 2. aby hudbu na pravém místě sesilil. V prvním případě má býti průvod *čistý*, aby se akkord tak slyšeti dal, jak psán jest; a *správný*, aby byl akkord v poloze zpěvacím hlasům přiměřené a průvod aby pěvce nepřekřičel; a *určitý*, aby varhaník předepsané harmonie bez zajíkání přednášel.

V druhém případě řídí se varhaník nejen dle zpěváků, nýbrž i dle všech ostatních instrumentů, a hlavně podle povahy skladby hudebné. Průvod bývá tím silnější, čím bohatější jest obsazení, zvláště ve chrámu dosti prostorném.

V některých školách varhanních stojí mylný výklad, že jest *tutti* tolik co *forte*, a *solo* tolik co *piano*. Že se *solo* vždy jen slabě provází, jest ovšem pravda; skladatel nechce ale, aby se každé *tutti* silně hrálo, nýbrž žádá někdy na tom místě *piano*. A to musíme míti na paměti. *Con organo* znamená s varhanami, *senza organo* bez varhan, *tasto solo*, zkráceně t. s. praví, že se basové noty bez akkordů hrají. *Unisono*, tolik co stejnozvuk, vyslovuje, že se předepsané basové noty též pravou rukou v oktávě hráti mají. *Pedale*, zkráceně *ped.* žádá, aby se jen na pedálovou klaviaturu hrálo.

Nezbraňují-li ostatní okolnosti, užívá *piano* obyčejně flautových hlasů, a *forte* principálu, někdy společně s oktávou 4 stop. *Pleno* znamená úplnou sílu varhanních hlasů.

Kde tenorový klíč stojí, hraje se jen na tři hlasy. Kdykoli varhany jeden neb dva solové hlasy provázejí, stává se to pomocí tichých registrů a jen trojhlasně. Čtyrhlasový průvod hodí se nejlépe ke sborům a hlučným skladbám. Ku cvičení slouží varhanní hlasy ze mší od Mozarta, Haydna, Brixioho, a j.

Závěrek.

Dokonalý varhaník musí v hudbě theoreticky a prakticky vzdělán býti; jemu nestačí, aby na manuálu a pedálu obratně hráti uměl, on má generálbas i dvojité kontrapunkt důkladně a všestranně znáti a bohatou fantasií a duchem básnickým obdařen býti.

A však meze, jimiž jsme vyučování v hudbě ohradily, nedovolují nám za dalekým cílem kráčet. Náš úmysl není vzdělávati umělce a samostatné varhaníky, my chceme jen školním učitelům alespoň tolik hudebních znalostí podati, aby věděli, jak mají o důstojnou církevnímu duchu přiměřenou hudbu pečovati. Naše praktické užívání toho, čemu jsme se dosud na-

učili, přestává na svobodné, ale čisté skladbě, s pravidelným vedením hlasů. Úplná i všestranná znalost harmonie učiní nás spůsobné, že budeme s to, abychom pomocí průtahů, harmonických progressí, průchodů a imitací, kancencí a modulací, číslovaného basu a prodlené noty, ovšem jednoduché, a však přece vždy přiměřené a slušné preludie provedli, a předhrávky, mezihrávky a chorály církevněji přednesli, než se to posavad stávalo. Tím nechceme nikoliv říci, že by nebylo varhaníku jiného potřebí, než jedinou tuto školu hudební znáti: naopak máme za to, aby se držel pravidla, kteréž dí: „Člověk má vždy lepší a dokonalejší býti.“

A protož najdeme snad v pojednání našem mnohé věci, jichž prakticky neužíváme, které však ke čtení a k dalšímu vzdělávání sloužiti mohou.

Což by ale prospěla nejvyšší vzdělanost, kdyby se varhaníku nábožné mysli nedostávalo? Hlavním základem jeho bytnosti jest bohobojné, opravdu církevní smýšlení a nábožná vroucnost. Sebe vyšší vzdělanost v hudebném umění není k pohnutlivé a důstojné varhanní hře dostatečna; umění musí s vlastní nábožností, s citem bohobojným spojeno býti. Bez nábožného nadšení není pravého umění.



Díl pátý.

Navedení k zpěvu.



Všeobecné připomenutí.

Zpěv jest přednášení poetických slov pomocí jistých dle určité míry buď vyšších neb hlubších tónů lidského hlasu, čili užívání hlasu k hudebnému účelu. Kdo zpívá, tomu jde o to, aby vnitřní pocit hudebně vyslovil, a zpěv jest tedy hudebná mluva citu.

V širším smyslu praví se někdy o skladbě instrumentálné, ba o samém instrumentu, že jest v něm málo neb mnoho zpěvu, a míní se tím, že jsou melodie v témž poměru pochopitelné a plynné, aneb že se tón instrumentu lidskému hlasu podobá, jsa zvukný a dlouho znějící.

Zpěv jest buď přirozený aneb umělecký. Přirozený zpěv přednáší hudebné myšlenky prostě beze vší umělosti, jak to u lidu slýcháme; v druhém naopak jeví se umělecká vzdělanost.

K uměleckému zpěvu náleží :

1. krásný, dle pravidel umění vycvičený hlas, objemu dosti rozsáhlého;
2. znalost not, jak se každá správně a hbitě čísti, a podle ní hned do tónu trefiti má;
3. zřetelná výřecnost slabik a slov;
4. pořádné dýchání;
5. obsahu přiměřené přednášení, kdežto zpěvák důkaz své krasochuti a svého citu podati může.

Kdo ve zpěvu sebe skrovnějšího vzdělání dosíci chce, musí míti dobrý hudebný sluch. Tím nemíníme poznávání estetické krásy tónové, nýbrž schopnost rozeznati vyšší tón od hlubšího.

Mimo to žádá se nevyhnutelně, aby budoucí zpěvák tělesně úplného zdraví požíval. Povinnost učitelova jest, aby přede vším skoumal, netrpívá-li

pacholík, mládenec aneb dívka bolestmi na prsech, neb návaľem krve, nemá-li žádné kýly, a zda-li po jakémkoliv namáhání za sucha nepokašlává. Takové a těm podobné nedostatky bývají hlavní závadou na cestě do chrámu umění, a nejsou ani pouhému ochotníkovi příznivy.

Zpěv jest rozdílný, co se účelu a místa týče, kde se slyšeti dává. Jiný jest zpěv církevní, jiný dramatický a jiný opět koncertní. Již dříve vyměřili jsme pojem zpěvu solového, sborového a národního, učinivše zároveň zmínku o zpěvu chorálním. Nám však se tu výhradně jedná o věc církevní: a protož nechtíce slov šířiti o zpěvu dramatickém, neb koncertním obrátíme všecku pilnou snažnost ku zpěvu církevnímu, abychom ukázali, jak by ke vzbuzení nábožnosti bezpečněji a lépe, než dosud bylo, sloužiti mohl.

Oddělení první.

Ústroje zpěváci.

Jakož každý hudebník jednotlivé části svého nástroje znáti musí, tak má i zpěvák věděti, jak zpěvací ústroje spořádány jsou.

1. Plíce.

V dutině prsní zavřen jest dychací ústroj, jemuž plíce říkáme. Plíce rozdělujeme na dvě polovice, z nichž každá za zvláštní plíce pokládána býti může; pravá polovička jest širší a kratší, levá delší a užší. Mezi oběma leží dole a k levé straně srdce, a jest oklopeno plícemi, zvláště když se vzduchem nadmou. Obě plíce jsou přehrádkou odloučeny. Přípona tato náleží k pohrudnici a táhne se od prsní kosti přímo k páteřnici. Každé plíce jest samo o sobě, a visí ve vlastní uvřené bláně, kterou při dychání vždy celou vyplňuje, od povrchu prsního ani za vlas neustupujíc. Plíce jsou spojeny s průdušnicí, která vzhůru běží, a též se srdcem velkými krevními cévami. Podstata plic jest měkká, houbovitá, ze samých trubiček a konečných sklípků nesčíslného množství složená. Plíce podobají se měchům, z nichžto proud vzduchu průdušnicí vychází, a v hrtanu tóny tvoří.

2. Průdušnice.

Průdušnice táhne se z plic vzhůru až k hrdlu. Jest to trubice složená z blan a chrupavek na způsob kroužků zadu otevřených. Jednotlivé částky

jsou: hrtan, průdušnice, a její dvě větve, jedna k pravému, druhá k levému plicí náležející. Pružnost kroužkových chrupavek jest příčinou, že trubice ta nikdy neoplaskne, nýbrž vždy otevřena bývá, aby vzduch při dýchání vcházeti a odcházeti mohl; a její složení dělá, že se na každou stranu ohnouti, zpřímiti, točiti, vzhůru a dolů táhnouti dá, aniž by průduch její otáčením krku příliš stísněn býti musel.

3. Hrtan.

Hrdlo, v obecné řeči tolik co *hrtan* lékařův, jest ústroj ležící v přední a hořejší krajině krku, pod jazykovou kostí, na hořejším konci průdušnice, před jícnem, a slouží hlavně k utvoření hlasu.

Spůsob toho důležitého a velmi znamenitého ústroje bývá dle stáří a pohlaví poněkud rozdílná. U dětí a u dívek jest okrouhlejší, u muže hranatější, a podobá se komolému, spodem vzhůru obrácenému jehlanci. Hrtan jest z několika pohyblivě spojených chrupavek složen, mezi nimiž nachází se dutina. V té vidíme od předu do zadu napnuté svazy hlasové, potažené blanou sliznou, a mezi nima štěrbinu hlasovou, která se zvláštními svaly rozvírá a svírá. Nad štěrbinou stojí příklopek s kořenem jazyka svazem spojený, jehož úřad jest, aby pokrmu a nápoji do hrtanu a do průdušnice vniknouti nedal. Hrtan dochází úplné dospělosti teprv v dobách pohlavního vývinu, jsa v úzkém spojení s ústroji plemenicemi. U dospělého muže jest mnohem prostrannější a obšírnější, nežli u ženy, a dělá na přední části krku patrně vysedlý hrbol, jemuž lid v obecné mluvě dal jmeno ohryzek (*Adamovo jablko*). Všechn vzduch, co ho do plic vchází a z plic odchází, musí jíti hrtanem.

Oddělení druhé.

Vlastnosti hlasu lidského.

Lidský hlas jest závislý na věku, na pohlaví, a na tělesné povaze. Rozdíl hlasu zakládá se v rozdílném vyvinutí zpěvacích ústrojů, ježto jest příčinou rozličných od sebe se lišících druhů hlasových. Na jiném místě mluvili jsme již o vysokém a hlubokém, o pacholectím neb dívčím a mužském hlase, vytknuvše každému jeho přirozené meze. Stalo se to však jen obecně, ješto hlas hlasu, co se objemu a charakteru týče, málo kdy zcela

roven bývá. Je-li hlas ještě surový a nevzdělaný, nedá se ani objem ani charakter jeho zevrubně určit; neboť víme ze zkušenosti, že se počet tónů vysokých i hlubokých stálým cvičením rozmnožiti dá. I stalo se nejednou, že byl alt pokládán za soprán a soprán za alt.

Kdykoliv se o vřadění některého hlasu jedná, naskytuje se učiteli hned první obtížná otázka; i musíme vyznati, že se na učiteli zpěvu mnohem více žádá, než na těch, kdož jiným instrumentům vyučují. Učitel zpěvu má míti některé vědomosti z fyziologie, aby ústroje zpěvací přirozeně vyvíjeti a vzdělávati mohl; bez fyziologické znalosti není s to, aby na vlastnosti zvuku hlasového působil, neznaje příčin naskytující se vady. V takovém případě jest každá důtka marná i zbytečná. Co prospěje žáku, zvolá-li učitel: „Musíte se nosového neb pátrového přídechu vystříhati, to hlasu vadí!“ Takové průpovědky ponoukají k smíchu, a leda jakýs musikant může jich do vůle nadělati. Jediný ve fyziologii zběhlý učitel zpěvu, vyhledav příčiny každé vady v celém ústrojí hlasovém, bude s to, aby je šťastně napravil. Novější věda otvírá nám tu široké pole laryngoskopickou methodou. Pomocí malých zrcadel můžeme si teď celý vnitřek dutiny hrtanové, spořádanost svazů hlasových, až i hořejší částku průdušnice a zadní otvory dutiny nosové pohodlně prohlédnouti. Veliké zásluhy získal si o tuto větev umění krajan náš Dr. Jan Čermák.

Krátké to připomenutí dává na jevo, jak velká jest úloha toho, kdo chce zpěvu učiti, a jaké studie konati musí, aby povinností zadost učinil. Že se to neděje, a že v oboru dotčených studií nesnesitelná nedbalost vládne, jest příčinou zmáhající se zdívočilosti a zkázy zpěvu. —

Tóny jsou buď vysoké neb hluboké. Příčinu toho rozdílu hledati sluší v napnutosti svazů hlasových, tak že hlas lidský velkou řadu tónů vytvořiti může: Objem hlasu lidského drží v sobě $2\frac{1}{2}$ oktávy; znamenité zpěvkyně (Catalani) mají někdy plné 3 oktávy.

Hlas lidský dělí se na dva registry tónů, jeden slove *hlas prsní*, druhý *hlas hrdelný*, jinak též *fistule* neb *kozmice*. Podstata rozdílu obou registrů jest, že se *fistule* tvoří jen otřásáním tenkých krajů svazů hlasových, a že se při prsním hlasu svazy hlasové v celosti, a široběžnými záchvějemi třesou.

Přídech nosový, hrtanový, a pátrový jsou pouhé vady hlasu.

Hlas prsní má plnější zvuk, a zní jakoby z hlubokosti prsní dutiny vycházel; hlas hrdelný (též falset řečený) jest útlý a zjemnělý, a zdá se jakoby se nahoře v hrdle tvořil.

Oddělení třetí.

Registry lidského hlasu.

Kdo celé pořadí tónů, jimiž hlas lidský vládne, skoumá a srovnává, shledá zajisté, ač dá-li dobrý pozor, že se alespoň dva druhy hlasu rozdílného znění patrně rozeznati dají, jimž umění dalo jmena hlasových registrů. Register drží v sobě pořadí tónů původem, charakterem a zněním sobě rovných, a však od tónů druhého registru zřetelně se lišících. Jakož svrchu řečeno bylo, jmenuje se první register hlas prsní, druhý hlas hrdelný čili falset. Hlas hrdelný obsahuje vyšší a nejvyšší tóny, hlas prsní ale tóny hlubší a nejhlubší.

Vyměření meze každého registru bývá někdy nad míru obtížné, i povede se to jen bystrému a dokonale vycvičenému sluchu.

Čím hlas je z přirození svého působilejší, tím méně jeví se přechod z jednoho registru do druhého, ano dokonalost hlasu může býti tak výtečná, že se na něm rozdílných registrů ani neznamena.

Domnění, že by sobě tóny ty rovny byly, zakládá se na omylu, jenž v několika málo letech sám od sebe zmizí. Stoletá nezvratná zkušenost všech velkých mistrů umění zpěveckého potvrzuje, že se zpěvák jen tenkrát při hlase zachová, když mistr meze obou registrů dobře zná, a při vyučování svědomitě jich šetří, naopak ale nevšímáním si toho že hlas úplně zmařen bývá.

Hlas hrdelný počíná ve vysokém sopráně od dvakrát čárkovaného c neb f; v mezzosopráně od d; v altu od h; ve vysokém tenoru od g; v hlubokém tenoru a barytonu od e nebo f; v hlubokém basu obyčejně od d. Věc ta nedá se ale s úplnou jistotou určit; neboť každý téměř hlas bývá již od přírody, i co se rozdělení registrů týče, jinaký a dle zvláštního rázu působivý. Někteří učitelové zpěvu libují si v rozdělení registrů podle tetrachordů (to jest pořadí čtyř tónů po sobě jdoucích, k. p.: c, d, e, f, pak g, a, h, c), majíce za to, že po každém tetrachordu nová změna registru hlasového místo má. Z příčin svrchu uvedených nehodí se ani toto dělení všem přerozmanitým hlasům.

U ženského hlasu, ze jmena u sopráně, dosahuje prsní register obyčejně až k f; mezi prsním a hrdelným hlasem leží zvláštní register, nazvaný *střední hlas*. U vysokého sopráně bývá objem jeho dosti velký, od f totiž až do e neb do f, v mezzosopráně a v altu jest mnohem obmezenější. V mezzosopráně jde obyčejně od g aneb od a až do d. V altu, jehož prsní hlas se až do a neb do h táhne, počal by střední hlas od h; že ale

objem altového hlasu třetímu registru málo kdy místa popřává, připisují mnozí učitelé altu jen dva registry, prsní totiž a hrdelný hlas.

Bas a baryton držívají se obyčejně jen v oboru prsního hlasu; užíváním fistule mohou ale objem hlasu znamenitě rozšířiti, a zvláště nejvyšší tóny s takovou měkkostí přednáseti, jakou jim prsní hlas v té výši jen zřídka kdy vdechnouti může.

V tenoru nacházíme opět nový, ostatním hlasům neznámý register. Mnozí tenoristé zpívají hlasem prsním až do *f* nebo do *fis*, a užívají při všech vyšších tónech, co jich zbývá, pouhé fistule. U některých tenoristů má se věc jinak; kde jich prsní hlas přestává, počíná zvláštní register, jemuž bychom mohli dáti jmeno *smíšený hlas*. Není to zvuk čistého prsního hlasu, aniž zní tak tence a mdle jako mužská fistule, nýbrž oba registry v jeden splynulé označují charakter hlasu tohoto.

Mnohým tenoristům schází register smíšeného hlasu i nedosáhnou jeho sebe větší pilností; a ledakterýs samouk jest již z přirození k tomu způsoben. Hlasem tím obdařený tenorista může časem svým lehounce a dosti silně hes neb h ano také c vyzpívati, a to zvukem fistuli tak nepodobným, že se o jednom neb druhém tenoristovi, a to dosti často, vypravuje, že jeho prsní hlas až do *h* neb do *c* dosahuje. — Spojením smíšeného hlasu s fistulí může některý tenorista až do *e*, do *f* anebo i do *g* vyzpívati.

Mnohý zpěvák, těší-li se dobrému zdraví a pěknému hlasu, přeskočí někdy začátečné tóny druhého registru, o nichž ví že jsou vždy o něco slabší než jich předchůdcové, a zpívá jeden neb dva do druhého registru náležité tóny týmž zvukem a týmž dechem, jako by ještě k prvnímu příslušely.

Aby se ale žák při cvičení registrů této vady vystříhati mohl, má jemu učitel hned s počátku napomenutí dáti, aby se při zpěvu nepřemáhal a dechem neplýtvál, a kdyby se některý tón snadně a plně ozvati nechtěl, aby beze všeho násilí jen tak jej vydal, jak se právě naskytuje. Trpělivé a trvanlivé cvičení přemůže pomalu tyto vzdorné a nepodajné tóny, a dá jim takovou sílu a plnozvučnost, že se nejkrásnějším ostatního hlasu rovnati mohou.

Na rozhraní nového registru bývá zpěvák obyčejně k silnějšímu dýchání nucen; chlapci potrhují rádi obočím, jiní zase po celé tváři zčervenají. Podobné symptomy zjevují se nezřídka též u dospělých. Kromě toho stává se častokráte, že se jeden a týž tón na některé samohlásce lehce a silně ozve, na jiné se to ale žáku podařiti nechce, zvláště když se register smění. Má-li nedostatek odstraněn býti, radíme zpěváku, aby takové tóny s počátku jen slabě vydával, a hlas ponenáhlu srovnával.

Oddělení čtvrté.

O t v o ř e n í t ó n u.

Kdo chce pěkné tóny tvořiti, musí se klidně chovati a tělo zpřímiti; nejsa nikde podepřen má státi na obou nohou a hlavu zhůru držeti.

Ústa otevrou se asi tak daleko, aby se dva nepříliš silné prsty mezi hořejší a dolejší čelisti vložiti mohly, jakož se při vyslovení hlásky A děje. Rety táhnou se na obě strany jako k úsměchu, aby neměly podobu podlouhlého O. Řada hořejších zubů bývá při zpěvu odpolu viditelná, dolejší zuby zůstanou skryté; hořejší ret se tedy něco málo zdvihne, dolejší drží se zároveň s krajem dolejších zubů, aniž by je celé přikryl, čím by se hlas přes míru ztemnil. Jazyk přilne lehounce k zadní ploše dolejších zubů, a zůstane na plocho a bez hnutí v ústech ležeti, aby znějící proud vzduchu svobodně procházeti mohl.

Dobře bude, naučíme-li se mnoho vzduchu najednou do sebe táhnouti a pomalu jej vypouštět. Dýchání má se tak odbývati, aby se ani neslyšelo ani nevědělo že kdo dýchá. Především musí ale zpěvák přísně dbáti, aby bylo při zpívání břicho vsedlé, a prsa se vyklenula, a obě části aby pak jen pohenáhlu, jak vzduchu ubývá, k přirozenému stavu se vracely.

Tvoření pěkného tónu žádá krom postavy těla a spůsoby úst, jakož svrchu popsány byly, aby proud vzduchový ku přednímu kraji pátra nad hořejšími zuby bezprostředně dorážel. Cvičení může počítati od samohlásky A, jízto se slabé H předloží, aby se vidělo, bude-li vzduch z hrtanu tak vycházeti, aby nebyl vyrážen, nýbrž k otvoru ústnému stálým proudem plynul. Cítíme-li zřetelně, že se vanoucí vzduch přední části pátra nad hořejšími zuby třebas jen dost lehounce jako jemným prčkem dotýká, jest to znamení, že pravou cestou kráčíme. Jakékoliv jiné narážení tónového proudu, jemuž se téhož pocitu nedostává, jest závadné, a působí tóny s přídechem nosovým, pátrovým, atd.

Oddělení páté.

O d ý c h á n í.

Mluvíce nedávno o tvoření tónu dali jsme naučení, jak se vůbec dýchatí má. Zbývá nám ještě důležitá otázka, kdy máme dech do sebe táhnouti? Odpověď řídí se následujícími pravidly:

1. Každou myšlénku hudebnou máme jedním dechem vysloviti, a jen tam, kde myšlénka přirozené přestávky připouští, smíme dech v sebe bráti.

Chybný, a však dosti zobecnělý způsob dýchání na začátku aneb u prostřed taktu není dovolen; kde to smyslu neškodí, může se raději před poslední osminou, a také po první osmině neb čtvrti taktové dech vtáhnouti.

2. Též souvislost k sobě patřících slov nemá se rušiti. Dýchání má býti vůbec smyslu přiměřené, nemá podstatné jmeno od přídavného odloučiti, tím méně slabiku od slabiky trhati.

3. Při každé pause má se dech táhnouti. Zpěvák budiž hned záhy k tomu veden, aby, kdykoliv se příhodná doba naskytne, dech do sebe vtáhl; kdyby toho nedbal, mohlo by se státi, že by pak pro nedostatek vzduchu na nepravém místě dech v sebe bráti musel.

4. Mimo to má se dech táhnouti před každou dlouhou notou, před každým během, před fermátou a kadencí.

Oddělení šesté.

Správná výřečnost.

Spojí-li se slovo s hudebným zvukem hlasu lidského, tu teprv vzniká pravý zpěv, a dochází úplné platnosti. První nevyhnutelně žádoucí vlastnost každého zpěváka jest tedy zřetelná výřečnost. Hlas jeho musí se na všech samohláskách, a pak na každé jednotlivé, v celém objemu svém, podle všech stupňů síly a rychlosti vycvičiti. Toto vzdělávání hlasu jest nutně potřebné, protože se tón jen na samohláskách vydrží.

Jazyk náš libuje si ale v souhláskách, a má jich mnoho; přihodí se častěji, že jich několik vedlé sebe stojí. Zpěvec musí tedy hleděti, aby se přes souhlásky, neujmaje zřetelnosti, spěšně a lehounce k samohláskám svezl. K vyslovení souhlásek potřebné hnutí jazyka a pysků musí se rychle státi, aby pak hned zase ústa tak přispůsobil, jak toho potřebí jest, má-li pěkný tón na samohlásce utvořen býti.

Stojí-li za samohláskou na konci slova neb slabiky několik souhlásek, vydrží se celý tón, dokad nota trvá, jen na samohlásce, a potom teprv se následující souhlásky vysloví. Nesprávné vyslovování samohlásek zasluhuje tak dobře pokárání, jako nešetření rozdílu mezi *d* a *t*, aneb mezi *b* a *p*.

Chce-li se žák s prospěchem cvičiti, radíme mu, aby si nejprvé pouhý text nahlas tak přečítal, jak toho potom pravidlo při zpívání žádati bude.

Dvě vedlé sebe stojící jednotejné souhlásky náležejí k následující samohlásce, a vyslovují se jako by tu jen jedna stála. K. p. *Re-su-rrexit* jako *re-su-rexit*.

Co se dvouhlásek týče zní pravidlo: V každé dvouhlásce zpívá se jen první samohláska, k. p. v *au* pouhé *a* bez *u*, a teprv na samém konci tónu vysloví se obě samohlásky najednou, aby druhá nikdy sama o sobě nezněla. V slově *laus* zpívá se nejprv čisté *la*, a ku konci ozve se místo pouhého *u* celá dvouhláska *au* najednou. *Deus* nemá se nikdy *Dejus* čísti. Ozve-li se tón dříve než se ústa otevrou, slyšíme *Noremus* místo *Oremus*.

Oddělení sedmé.

Intonace.

Co prospěje zpěváku sebe krásnější hlas, schází-li mu dobrý hudebný sluch? Sluch jeho musí býti tak způsoben, aby nejlehčí záchvěje tónu bystře znamenal, blahozvučnost legata, pianissima, piana, mfor., forte, cresc. decresc., a polouhlasí (*mezza voce*) rozeznával, a všechny akcenty slova i zpěvu náležitě cítil. Kdo takového sluchu nemá, z toho nebude nikdy dobrý zpěvák.

Spůsobilý zpěvák musí každou výšku tónu správně pochopiti, musí každý interval s jistotou určití, t. j. do tónu trefiti, a musí každou notu podlé její délky, jak časomíra žádá, přednáseti. Kdo to všechno jak sluší a patří vyvesti umí, o tom pravíme, že má dobrou intonaci, že správně intonuje, že do tónu trefiti umí.

K nauce o zpěvu náležejí ze sbírky praktických příkladů cvičení od č. XXVII. až do XXXV. Číslo XXVII, XXVIII, XXIX a XXX patří sopránů, XXXI, XXXII, XXXIII a XXXIV altu; v čísle XXXV jsou dvouhlasová cvičení sopránů s altem. Příklady v č. XXVII a XXXI slouží ku cvičení v dobré intonaci. Notám podložili jsme následující jména tónů: Do *), re, mi, fa, sol, la, si. Toto pojmenování hodí se k věci mnohem lépe než naše obyčejná jména not, kde se toliko dvě samohlásky a — e slyšeti dávají.

Nic méně vidí se nám býti užitečné, jmenovati tóny při počátečném cvičení způsobem domácím, abychom s každým jmenem noty také výšku tónu do paměti sobě vstípili. Je-li zpěvák v té věci poněkud utvrzen, může pak noty s podloženými slabikami odzpěvovati, jichž jsme na tom místě co zvláštního textu bez proměny užili, nedbajíce je-li tón zvýšen nebo snižen.

*) Do užívají Francouzi místo *ut*, majíce za to, že na počátku cvičení samohláska *o* zpěvnější jest nežli *u*.

Příklady v č. XXVIII, a XXXII slouží ku cvičení v zpívání škály, č. XXIX a XXXIII týkají se portamenta, a č. XXX a XXIV učí správnému přednášení s textem.

Aby zpěvák potřebné známosti rozličných klíčů nabyt, užili jsme v sopráně vedlé violinového také sopránového, a v altu vedlé altového též violinového klíče. Chtíce místa uspořiti nepřijali jsme zvláštních cvičení pro bas ani pro tenor. Tenor může se podlé týchž příkladů cvičiti, jako soprán, a bas podlé týchž jako alt, a to bez velké obtížnosti; vždyť pak víme, že se noty sopránové s tenorovými, a altové s basovými jen o jeden stupeň rozcházejí, a že také mužským hlasům znalost violinového klíče užitečná bývá.

Všech svrchu položených příkladů může se nejen při solovém, nýbrž i při sborovém zpěvu užiti.

K průvodu zvolili jsme fortepiáno aneb varhany s číslovaným basem. V čas potřeby, mělo-li by se obou instrumentů nedostávat, zřídili jsme jej na pouhé housle.

Některá dvouhlasová cvičení jsou bez průvodu psána; a však rozumný čtenář uzná, že se zpěváku intervaly pomocí některého instrumentu tak dlouho udávati musejí, dokavad se v čisté intonaci bezpečně nevycvičí.

Oddělení osmé.

O cvičení ve zpěvu.

Hlavní výmínka šťastného pokroku v umění zpěveckém jest důslednost konaných studií. A však nejen schopnost ducha, nýbrž i charakter hlasu jeví takovou rozmanitost, že se v jednotlivých případech k utvoření pěkného tónu zvláštních prostředků užiti musí. To jest příčinou, že o té věci jen obecná připomenutí položití hodláme.

Tvoření tónu čili intonace děje se u správně sehlaseného instrumentu, na němž se tón nejprv čistě ozvati musí, aby sluchem náležitě pochopen býti mohl.

Správnou intonací se hlas nevzdělává, k tomu slouží jen pilné odzpěvování škály, což každému na srdce budiž vloženo.

Je-li žák v intonaci poněkud utvrzen, počne škály zpívati, a to následujícím způsobem:

Přede vším vtáhne do sebe plný dech, a vydá pianissimo žádaný tón. Týž tón musí ponenáhlu rovnoměrně, nikoli postrkem, vždy více a více

mocněti, a když největší síly dosáhnul, opět posloupně až k pianissimu slabnouti. Při tom musí tón bez povýšení a ponížení v původné čistotě stále zachován býti. Přibývání a ubývání tónu musí stejnou délku míti, tak aby fortissimo právě do prostředku padlo.

Cvičení to děje se beze všeho násilí, a týká se hlavně prostředního objemu hlasového, s opominutím nejkrajnějších tónů, což také o intonaci platí. Zkušenost učí nás, že jen bedlivé a prozřetelné studium hlasu výšky a hloubky přidati může. Zpíváním škály dají se registry hlasu nejlépe srovnati.

Každý zpěvák, buď si bas, tenor nebo alt, přecházeje od prsního k hrdelnému hlasu, přesvědčí se, že jest první register mnohem silnější, ale spolu i nepohyblivější, a že register hlasu hrdelného (čili fistule) jest slabší a prázdnější, za to ale v provozování rychlých passází mnohem obratnější. Chce-li tedy zpěvec, aby hlas jeho srovnalosti nabyl, musí poslední tóny hlasu prsního ve škále mírniti, a první tóny hrdelného registru celým hlasem vydávati. Krom toho musí hleděti, aby krajné tóny obou registrů dvojím hlasem, prsním a hrdelným, vyvesti uměl; k tomu cíli má bez nucení objem prsního hlasu při vzestupné škále o jeden celý neb několik poloutónů rozšířiti, a na zpátečné cestě opět hrdelnému hlasu několik stupňů dole přidati. Příliš dlouhé cvičení a velké namáhání bývá žákům na škodu.

O sopránů platí totéž pravidlo, chce-li z prsního hlasu do středního přejíti. Spojení středního a hrdelného hlasu děje se ale naopak. Soprán má silnější fistuli musí ostrost její raději mírniti, a tóny středního hlasu, jedná-li se o srovnání registrů, nucenějším dechem síliti, aniž by složení úst při tom měnil. Jen tou cestou může se urovnání registrů docíliti.

Zpíváním škály dlouží se dech. Dokonale vycvičený hlas vydrží jeden tón celých dvacet sekund, ba ještě déle.

Studium škály vede zpěváka k učení se portamentu (dodržování hlasu). Dvě noty, v jistém intervalu nahoru neb dolů po sobě jdoucí, s podloženými slovy aneb slabikami, přednášejí se tak, že se nota druhá slabiky ještě na první samohlásce ozve.



Společné učení zpěvu jest nad míru užitečné, a sluch se při tom nejlépe vycvičí. Každý hlas má se s největší pilností vzdělávati, nechť se

týče zpěváka sborového neb solového. Při tutti-zpěvu mohou jednotliví žáci po sobě a potom teprv dohromady zpívati. Že si z nich učitel nejschopnějšího k solovému zpěvu vybere a pak zvláště vycvičí, leží na jevě.

Zpěvák má o zachování hlasu svého pečovati. Svědomitý nezpívá v nečas, zvláště když cítí, že není při dobrém zdraví, a když se nemoc hlasových ústrojů samých týče. Ženskému pohlaví radíme, aby se v čas měsíčního květu od zpěvu zdržovalo. Nikdo nemá hned po hurtém běhu, po jízdě neb tanci, a tomu podobných těla cvičeních do zpěvu se pouštět. Nikdo nečin toho krátce před obědem, aneb brzy po něm. Kdo příliš dlouho zpívá neb mluví, ubližuje hlasu svému.

Při zpívání má zpěvec nenuceně státi, dáváje dobrý pozor, aby ani notami, ani rukou, ani čím koli jiným před ústy vycházejícímu dechu nepřekážel.

Zpívání staniž se beze všeho překřikování. Žádný tón nemá se nucením vyrazeti, nýbrž jen stálým cvičením k žádoucí síle dospívati. Také kouření tabáku pokládá se za škodlivé, zvláště hlasům tenorovým.

Proměna, která dělá z pácholeciho sopránů neb altů mužský bas nebo tenor, jmenuje se v umění zpěveckém přecházení hlasu neb jeho mutace. Co se u chlapců děje, stává se též u dívek, s tím však rozdílem, že dívčí hlas v dospívajícím věku jen větší síly a o něco vyšší neb nižší polohy nabývá, hlas pacholecí ale o celou, někdy o půl druhé, ano o dvě oktávy se sníží.

Přechod hlasu jest v úzkém spojení s dorůstáním těla a pohlavní dospělostí. Změna tato jeví se hlasem drsným a chraplavým, který nejen při zpěvu nýbrž i při mluvení často přeskakuje.

Přecházení hlasu netrvá u každého stejně dlouho; u ženských hlasů děje se to mnohem rychleji než u mužských. Některý hlas přejde za dvě neděle, jiný teprv za dvě léta. V tom stavu má se hlasu opatrně šetřiti. Svědomitý učitel nedovolí ani, aby žák na přechodu zpíval, a stane-li se to, bývá to v příhodné době jen pouhé hlasu zkoušení.

Že se ze sopránů vyvine tenor, z altů bas, jest liché domnění, které mnoholetá zkušenost již dávno z kořen vyvrátila. Budoucí změna nedá se nikterak s jistotou předvídati.

Oddělení devaté.

O zpěvu národním.

Zpěv národní jest buď světský aneb církevní. On budí cit nábožný a vede k mravnosti; kde se pilně pěstuje, tam se škole dobře vede. Školní mládež dá se v krásném zpěvu církevním snadněji vycvičiti, než lid dospělý, který v chrámu Páně melodie buď dobře nepochopí, aneb jednotlivé tóny změní. Vždyť pak víme, že se mnohá píseň církevní v sousedním chrámu zcela jinak zpívá, a že varhaník, přijda odjinud, slyšeti musí, kterak mu lid vytýká, že píseň nesprávně na varhanách provázel, protože nevinne a nevědomě domácí libovůli urazil.

Mládež musí se ve škole církevním písním naučiti, a učitel má dbáti, aby se ani jediný tón v melodii nezměnil. Lid obecný bude pak po školní mládeži zpěvům těmto pomalu přivykat, až je uměti bude. Zvláštní výhoda jest, že dítky venkovské, když škole odrostou, dlouho ještě tentýž kostel navštěvují. Učitel může si na nich pro budoucnost dobrý zpěvácký sbor vychovati.

Jakým způsobem by se takové cvičení vésti mělo, o tom se mínění rozchází. Někteří chtějí, aby se notového písma užívalo, jiní vyučují mládež jen po sluchu, předhráváním na houslích, anebo předzpěvováním.

V tom případě jedne každý dle svého rozumu, a jak okolnosti velí.

Kdyby se dítky jen od slyšení učiti měly, mohlo by se takto jednati:

Dítkám dá se text písně buď do ruky, anebo se na tabuli napíše, a jeden po druhém čte slova zřetelně a celým hlasem. Potom zavolá učitel vycvičené na kůru zpěváky, aby podlé houslí jeho první verš zazpívali. Ostatní to po nich tak dlouho opakuji, až každý falešný tón zmizí. Potom se přejde k druhému verši, aneb k druhé postavce, a když ji všichni umějí, spojí se druhý verš s prvním, a oba se opakuji. Tak to jde až ku konci.

Tím způsobem cvičená mládež pochopuje tak snadně, že se melodii osmiřádkové písně za pět minut naučiti může.

Při zpěvu mají dítky státi, a tělo pokojně držeti. Učiteli musí pak na tom záležeti, aby se tón příjemně utvořil, a při zpěvu aby se nekřičelo.

Oddělení desáté.

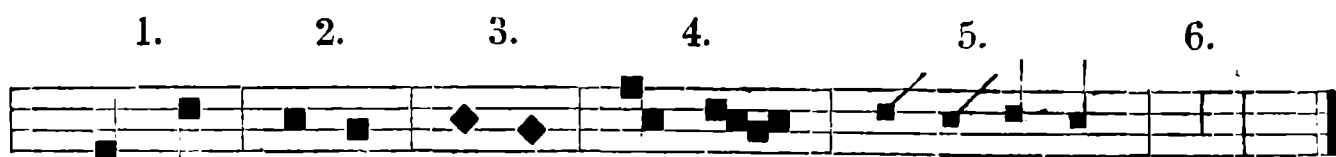
Zpěv sv. Řehoře čili římský zpěv chorální.

Latinské texty předepsané k službám Božím, jakož jsou: svěcení, procesí a j. mají zvláštní melodie, a zpívají se jednoduchými tóny, v zdlouha-

vém tempu, podle základných pravidel Řehoře Velkého. Odtud pošlo jméno: Chorální zpěv sv. Řehoře. Latinsky slove *cantus firmus*, t. j. zpěv daný, stálý, neozdobný, a liší se od zpěvu figurálního čili ozdobného — *cantus figuralis* — tím, že se u druhého noty s určitou délkou vyskytují.

Soustava liniová chorálního zpěvu skládá se ze čtyř, někdy z pěti linií.

Noty mají následující podobu:



1. Noty s čárkou jmenují se *notae longae* (noty dlouhé), a trvají nejdéle.

2. Noty bez čárky slovou *notae breves* (noty krátké) a trvají krátce.

3. Noty špičkou vzhůru obrácené jmenují se *notae semibreves* (noty poloukrátké), a jsou nejkratší.

4. Na dvě nebo na několik spojených not připadá u vyslovování textu jen jedna slabika.

5. Tyto malé noty jmenují se *kustos* (strážce), a usnadňují čtení not, když se řádek nebo klíč mění.

6. Kolmé čáry označují jisté přestávky, kde se může oddechnouti; dvojité čáry jsou znamením závěrku.

Zpěv chorální užívá dvou klíčů, C- a F-klíče.

C-klíč.

F-klíč.



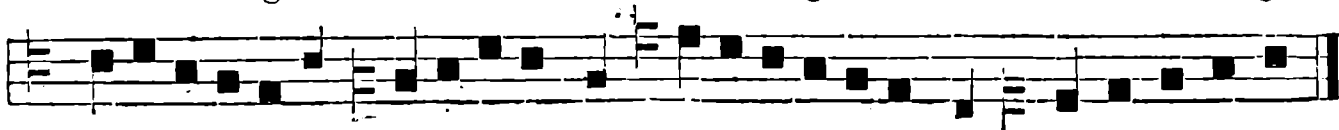
Jeden neb druhý z obou klíčů může na kteroukoliv linii postaven býti, a nota na linii, kde klíč stojí, má pak s ním jedinstejné jméno.

c d h a g

c d f e

c h a g f e

c d e f g



f g e d c

f g a

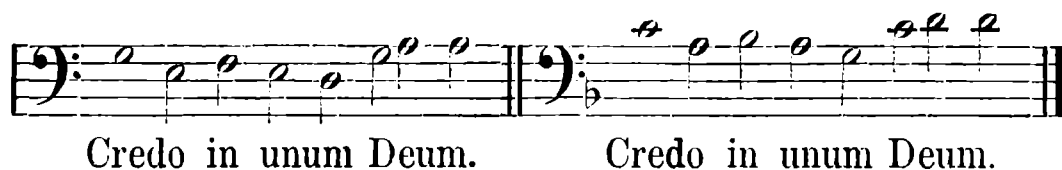
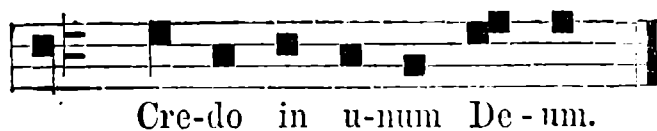
f e c a

f g a c d c

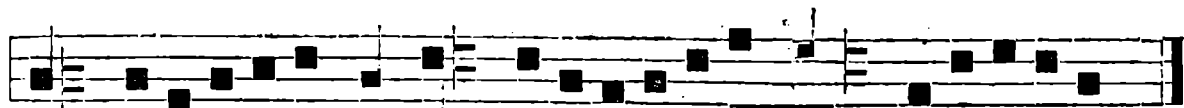


Klíče nestojí nikdy mezi liniemi.

Výška tónů není určitá. Zpěvák může vzít C nebo F podle své libosti, jak právě hlas jeho stačí; tón ale jednou vzatý musí se stále držeti, a rozměr intervalů dle něho náležitě zachovati. K. p.



Někdy se klíč u prostřed řádku mění, jak jsme to svrchu učinili, anebo se na jinou linii klade. V tom případě ukazuje kustos již dříve než se klíč změní, který tón se pak zpívati má. Tomu říkáme transposice (přeloha). K. p.



O soustavě tónů zpěvu chorálního bylo již v druhém oddělení důkladně jednáno. Stručné navedení, které podáváme, naučí nás, jak se melodie chorálné v missálu a jiných chorálních knihách obsažené správně zpívati mají.

Aby se chorál tak přednášel, jak toho posvátnost místa a důstojnost služby Boží žádá, by vznešeného cíle došel, obec křesťanskou povzbudil a k nábožnosti naklonil, stůjtež zde následující pravidla:

1. Postava celého těla i jednotlivých údů budiž slušná i důstojná.
2. Křičení a vřeštění není žádný zpěv, protož se každý takového nepůsobu varovati má.
3. Každý zpěvák má ze zkušenosti objem hlasu svého znáti, aby zpěv podle toho náležitě přednesti mohl. V chorálu má kantor k tomu hleděti, aby zvolený tón zpěvákům nebyl ani příliš vysoký ani příliš hluboký.
4. Zpěv chorální má býti jednoduchý a důstojný, aby se tím od figurálního (ozdobného) zpěvu lišil. Všecky okrasy, jakož předrážky aneb trylky, jsou zbytečné.
5. O slavnostech začíná zpěv vyšším tónem, a vede si slavněji než v obyčejnou neděli aneb všedního dne. Slaví-li se truchlivá památka, *Officium defunctorum* nebo *Requiem*, užívá zpěv hlubších a tišších tónů.

6. Nedovolené jest příliš rychlé zpívání, ježto se lehce v hudlaření zvrhnouti může. Jak dlouho se každá nota držeti má, to se všeobecně platným pravidlem určiti nedá, a řídí se to podle délky jednotlivých slabik. Abychom se poněkud jistou mírou spravovati mohli, pravíme takto: notae breves drží se tak dlouho jako černé noty, notae longae tak dlouho jako černé noty s puntíkem, a notae semibreves jako jednou vázané noty v taktu nepřiliš rychlém.

7. Melodie chorální zpívají se jen mužským hlasem, a nikdo nesmí při tom sekundovati, čili v hořejší neb dolejší oktávě přizpěvovati.

8. Kdo zpívati chce, měl by si melodii dříve přehlédnout a náležitě se připravit.

9. Kantor řídí celý sbor a začíná každý zpěv; podle něho mají se ostatní zpěváci spravovati.

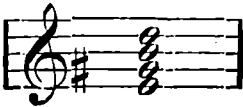


Fehler - Verzeichniss.

Seite 9 auf der 2. Notenzeile von unten soll nach dem  Takte  (Alla-breve), auf der 1. Zeile von unten statt  aber  (Viervierteltakt) stehen.

Seite 41 auf der 3. Zeile von oben statt s t a r k soll es s a n f t heissen.

Seite 64 auf der 9. Zeile von unten muss es heissen: Wollen wir hier bei dem Accorde b die Octave verdoppeln, so müsste die Terz des Accordes a nach F gehen,

Seite 74 auf der letzten Notenreihe soll der vierte Accord  der vor-
letzte  heissen.

Seite 153 statt No. XXVI soll es No. XXIII heissen.

Seite 154 „ No. XXVII „ No. XXIV „

Seite 161 auf der 8. Zeile von unten muss es heissen: Im ersten Falle muss jede Note eine andere Consonanz, im zweiten Falle aber muss der Accord der schweren Zeit eine Consonanz sein:

Seite 199 auf der 2. Zeile von oben soll das erste Wort s i c h heissen.

Seite 215 auf der 5. Zeile von unten statt e b e n muss es o b e n heissen.

Seite 226 ist auf der 5. Zeile von unten das erste Wort j e d e zu lesen.

V nakladatelství **A. Augusty v Praze** vyšly následující školní knihy a jsou také ve všech kněhkupectvích k dostání:

Schule der böhm. Sprache für Deutsche od Jos. Sokola díl I. 40 kr., II. 60 kr. r. č.; kniha tato jest od vys. c. k. st. ministerstva co školní kniha pro německé hlavní školy v Čechách, Moravě a Slezsku doporučena. Co jest ruční kniha Ahnova k vyučování frančtině, to jest nadzminěná kniha od Sokola k vyučování řeči české.

Skladba jazyka českého od V. Zymunda, c. k. prof. na gymnasium star. města Pražského; veškeré dílo v sobě obsahuje 42 archů tištěných aneb 7 sešitů šestiarchových. Cena jednoho sešitu 60 kr., celé dílo 4 zl. 20 kr. r. č.

Děje všeobecné. Sepsané ve prospěch mládeže studující od K. Ningra, c. k. gym. prof. v Písku. I. díl starý věk 80 kr., II. díl středověk 80 kr. r. č.

Počátky měřictví pro nižší gymnasia; sestavil Jan Dřížal, c. k. gymn. prof., I. díl 1 zl. r. č., II. 1 zl. 20 kr. r. č.

Počítárství pro první a druhou třídu realné školy; sepsal Čeněk Jarolimek, technický učitel na realné a průmyslové škole v Pardubicích, cena 60 kr. r. č.

Rukověť slovesnosti. Sepsal c. k. professor K. A. Madiera v Písku; cena 40 kr. r. č.

Křesťansko-katolické učení o víře a zákonech mravů pro gymnasia a školy realné od Jos. Ctibora. I. sešit „Věrouka“ cena 60 kr. — II. sešit Mravouka cena 60 kr. r. č.

Sebrané spisy Boženy Němcové I. díl, sešit 1. 2. 3. — 1 zl. 10 kr. r. č.
II. — sešit 1. 2. 3. — 1 zl. 20 kr. r. č.

Kalendář obrázkový na rok 1863. Hvězdářská část od J. Böhma v Praze; cena 80 kr. r. č.

Labyrint světa a ráj srdce t. j. světlé vymalování, kterak v tom světě a věcech jeho všechněch nic není než matení a motání atd.

Geologie čili nauka o útvarech zemských se zvláštním ohledem na krajiny českoslovanské. Sepsal Jan Krejčí, ředitel vyšší české realky v Písku. Celé dílo bude obsahovati 8 sešitů, cena jednoho 1 zl. r. č., předplatní cena na celé dílo 6 zl. r. č.

Material k slovníku technologickému, sebral Arnošt Vysoký. — Dílo to vychází v sešitech pětiarchových, cena jednotlivého 60 kr. r. č.; dílo celé bude obsahovati as 8 sešitů.