

ZÁKLADY HARMONIE A ZPĚVU

s příslušným navedením
pro
učitele hudby vůbec a národních škol zvláště.

Od
Jos. Leop. Zvonáře.

S úvahami dušeslovnými, krasoumnými a vy-
chovatelskými

od
Redaktora Čas. „Škola a život.“

Bibliotéky učitelské číslo I.

V Praze, 1861.
Náklad spisovatelů.

ZÁKLADY HARMONIE A ZPĚVU

s příslušným navedením

pro

učitele hudby vůbec a národních škol zvláště.

Od

Jos. Leop. Zvonaře.

S úvahami dušeslovnými, krasoumnými a vychovatelskými

od

Redaktora Čas. „Škola a život.“

Bibliotéky učitelské číslo I.



V Praze, 1861.

Náklad spisovatelů.

Veškerému

národnímu učitelstvu

československému

věnuji

spisovatelé.

P ř e d m l u v a.

Posílajíc tuto knihu, první toho způsobu v mateřském jazyku našem do světa, uznáváme za potřebné, abychom se zmínili, který byl účel náš při jejím spisování, a kterými zásadami jsme se řídili. Hlavním účelem naším bylo, abychom podali národním učitelům, jelikož jsou učitelé hudby vůbec a zpěvu zvláště, knihu, ve kteréž by prozatím, než bude jiných pro každý předmět zvláštních knéh, našli vše, čehož uměti potřebují, aby mohli důstojným způsobem službu ředitele kůru, varhaníka, choralisty a učitele zpěvu s vědomím a rozumem, a nikoli pouze mechanicky zastávati. Tím se vysvětluje, proč přicházejí v knize úvahy krasoumné, proč se v ní jedná o harmonii, zpěvu obecném i rituálním, jakož i o řízení figurální hudby. O posledních dvou předmětech nemohli jsme pro obmezenost místa širě mluvit; museli jsme se obmeziti na nejhlavnější věci a jich nejdůležitější stránky.

V části o harmonii nešlo nám o to, abychom postavili nový systém, nébrž abychom podali všecko co obsahuje starší theorie, jakož i abychom učitelstvo naše obeznámili s náhledy nových theoretiků. Myslíme, že kdybychom zvláštní systém podali, zůstala by mezera v naší hudební literatuře, která se nehonosí ještě žádnou theorií dle starších zásad a náhledů: nemohli jsme ale také mlčením pominouti, které jsou vymoženosti nových časů na poli hudební theorie, poněvadž bychom za duchem času zůstali, což by se mohlo vykládati, jakobychom byli protivníci pokroku. Bylo tedy potřebné, abychom dali přehled obého.

Články o stupnicích s pohyblivým půltónem a s postupem do zvětšené sekundy, jakož i o rozvržení příbuznosti tónin na tři stupňů, jsou věci, které se v jiných theoriích, jak dalece spisovateli známo, nenalezají. Tušíme že článek o stupnicích s mnohým odporem se potká, avšak bez přičiny; neboť jím není zrušena normální C-dur stupnice, která ve svém právu zůstala, a jen několik pozoruhodných a zajímavých družek dostala. Stupnice s postupem do zvětšené sekundy jsou přirozené, a mají mnohý analogon ve veliké přírodě, zvláště v rostlinstvu.

Ostatně nemíníme, aby učitel vše, co v díle obsaženo, s žáky sdělil, nébrž aby si mnohé, co se pro žáky méně hodí, pro zvláštní případy a pro nevšední talenty za lubem podržel. Zároveň žádáme, aby každý, kdož knihy této užije, vše dobře promyslel, a mnohé považoval toliko za nit do ruky máu položenou, po kteréž by se klubka dodělal.

[Celá kniha nechť se považuje za sebranou látku, kterou svým časem zpracujeme, až budou naše poměry i umění hudebnímu příznivější, (abychom pak každému předmětu, kterého jsme se jen dotkli, mohli zvláštní knihu věnovati.)]

Co se týče výrazů, užili jsme mnohých dobrých starých, jichž čeští hudebníci již dávno užívají; při nových hleděli jsme k tomu, aby byly prstonárodní. Kdyby nám o lepších pověděl, napřed díkem již zavazujeme se, slibující, že jich příště užijeme.

V Praze dne 1. srpna 1861.

F. J. Ř. J. L. Z.

O b s a h.

Str.

Předmluva.

Úvahy propracné, dušeslovné, krasoumné a vychovatelské.

I. O zvuku a jeho sluchem uznámenání	1
II. V čem se krása hudby a zpěvu vidí	7
III. O důležitosti cvičení v hudbě, zvláště ve zpěvu	10

O harmonii.

Část obecná.

1. Zvuk. Výška a hloubka jeho. Tón. Ráz, síla a slabost jeho	13
2. Melodie. Akord. Harmonie. Interval	14
3. Jedno- a mnohohlasová skladba. Pohybování a vedení hlasů	15
4. Chybné postupy. Příčinnost	16
5. Akordy co sloupy melodií. Konsonance a dissonance. Volné a nevolné tóny. Smíření	18
6. Poloha akordů; těsná, rozdělená a rozptýlená	20
7. Prostory aneb intervaly	—
8. Motivy či podněty, řady tónů a stupnice	23
9. Tetrachord a hlavní škály tvrdých a měkkých stupnic. Kvintový a kvar- tový kruh	28
10. Přibuznost tónin	31
11. Znakové čili charakteristické tóny stupnic, tónin a akordů	33

Část zvláštní.

1. O trojzvuku	35
2. Spojování trojzvuků	39
3. Zacházení s trojzvuky se zvýšenými aneb sniženými tóny	43
4. Harmonická postupování neboli progresí	47
5. Spojování trojzvuků v krátké věty	51
6. Mnohostrannost trojzvuků	54
7. O čtyřzvuku, jeho vzníkání a s ním zacházení	55
8. Vládný neboli dominantní septakord	58
9. Mnohostrannost vládného čtyřzvuku	63
10. O zmenšeném čili enharmonickém septakordu	64
11. Mnohostrannost zmenšeného čtyřzvuku	65
12. Jiná vedení zmenšeného čtyřzvuku	66
13. O malém čtyřzvuku na VII. stupni v dur-škále	68
14. O čtyřzvuku dvojnásob zmenšeném	69

	Str.
15. Čtyřzvuk se zvýšenou tercií na II. stupni v mol-škále	71
16. Vedlejší čtyřzvuky	72
17. Spojování čtyřzvuků	79
18. Pětizvuk	91
19. O tónech, které nesluší k akordům, nejsouce podstatné jejich částky . .	96
20. Prodleva na tónice a vládníci	109
21. O počíslovaném čili jenerálním basu	111

Část praktická.

1. O kadenci neboli závěrku	114
2. O modulaci neboli přecházkách	121
3. Provázení a harmonysování stupnic	136
4. Harmonysování čili srovnávání stupnice v basu ležící	143
5. Provázení populárních melodií jedním hlasem	147
6. Provázení církevních melodií	150

● zpěvu.

1. Ústrojí zpěvové. Ráz, rozvržení, dosah a povaha hlasů	168
2. Držení těla; otvírání úst a dýchání při zpěvu	159
3. Intonací; tónování	160
4. Hláskování čili vokalisování	161
5. Výslovnost a článkování	163
6. Vzdělávání hlasu	165
7. Prsní a hrdelní hlas	166
8. Vlastnosti hlasu	167
9. Donášení hlasu, portamento	168
10. Ozdoby	—
11. Dovedení	169
12. Přednášení	—
13. Závěrečná poznamenání	194
14. Látka k cvičení	197
O rituálním zpěvu	200
O řízení kůru	202
Opravy a vysvětlení.	

Úvahy propравné, dušeslovné, krasoumné a vychovatelské.

I. O zvuku a jeho sluchem uznamenání.

Hudba i zpěv staví se v řadu krásných umění; neboť líbez-
nost zvuku a hlasu náleží mezi předměty krasoumné.

Dříve však nežli o krásě hudby a zpěvu promluvíme, podí-
váme se na to tělesné ústrojí, kterýmž hudebné zvuky a zpěvné
hlasy chápáme či uznamenáváme; jest to naše *ucho*, zevní i vnitřní
složení jeho. V uších našich odráží se zvuky a hlasy přírody, a
čím zdravější sluchové čidlo naše, tím schopnějšími býváme k
chápání tónů a zvuků, jakož i způsobilejšími se stáváme k správné-
mu jich seřadování v mysl naší.

Sluch jest jeden z patera smyslův a cení se vysoko nad
jiné tři, totiž: hmat, chuť, čich, ano ne jeden z přírodezpytců a vy-
chovatelů staví jej nad poslední t. zrak; což ovšem spíše dle ži-
votních poměrů a jmění jednotlivců, jichž se *týká*, dá se ustano-
viti. My bychom oběma rovné právo k životní důležitosti přískli
a každému člověku přáli, aby ani na sluchu ani na zraku ujmy
netrpěl: hluchoněmý nechce zaměnit hluchoněmotu za slepotu, a
nevidomý raději slepým zůstane, než aby prohledna ohluchnul
a oněměl. Jako zrak tak i sluch má své vnady. a příjemnosti;
protož kdo těch ze slyšení pošlých okusil neznaje oněch zrako-
vých, nedá sluchu na zrak; neboť se sluchem spojena jest řeč, a
ta co výkvět jeho duchovní činnosti jest mu nade všecko, jí on
žije, sobě určitě svědom jest, a proto sbe výše cení a váží, nežli
kdyby vidomým a při tom hluchoněmým byl.

Každý náš smysl má své *čidlo* aneb čivy (čily) či nervy, ji-
miž na věcech cosi *zvláštního* uznamenáváme, a sice: *hmatem* jejich
podobu aneb způsobu, velikost a vzdálenost; *okusem* chuť; *čichem*

zápach; *zrakem* barvu a z části jako doplňkem prvního též podobu, velikost a vzdálenost. Hmat scznamuje nás s povrchem předmětův, chuť, pokud ve vodě rozpustitelné jsou, s jejich lůčebnou povahou; čich nejttlejší části vzduchové vyšetřuje; zrak pestrost, barvitost jejich stíhá a hmatu měřiti je pomáhá. A jako hmatem, chutí, čichem, zrakem jistě *vlastností* na věcech pozorujeme: podobně *sluchem* o jejich *zvuku* neb *hlasu* se dozvídáme, t. jaký zvuk aneb hlas ze sebe vydávají, zvíme. — A táže-li se kdo, jak se to asi stává, odpovídáme takto:

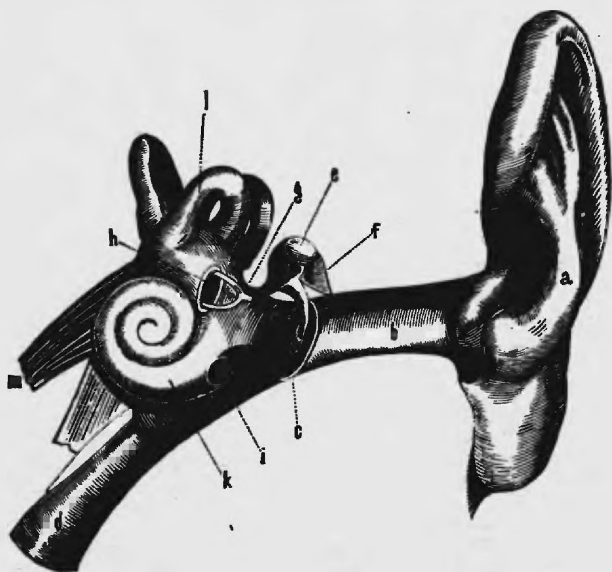
Jsou totiž všechny hmotné věci tak spořádány, že sebou buď jemně buď hrubě dají otrásati; neb jsou více méně pružné neboli elastické. Že tomu tak, můžeme se při každé věci přesvědčiti, při té nejtvrďší aneb nejhustší na př. při železe, oceli, jakož i při té nejměkčí aneb nejřidší, ku př. vodě, páře a jiných látkách. Ovšem že mezi pružností jednoho tělesa a mezi pružností druhého veliký rozdíl bývá. Tak jest na př. ocel velmi pružná, obzvláště tence vytažená, ješto se jako struna dlouho otrásá neboli chvěje, kdežto zase hlína nepatrnou, na první pohled žádnou pružnost na sobě neokazuje. Mezi všemi hmotami jest *vzduch nejpružnější*, takže kdykoliv byl stlačen a epět uvolněn, hned se roztahuje; kteroužto vlastností slouží nám při slyšení, stává se prostředníkem či *ústředím* mezi uchem naším a slyšitelným předmětem.

Vzduch jest všude, všechny věci obkličuje a proniká; proto kterékolivěk těleso se otrásá, otrásá spolu vzduchem, a naopak otresené povětří otrásá částicemi těles. Otrásání toto neboli pohybování se vždy dle otrásání tělesa i naopak řídí. Otresený aneb pohnutý vzduch přichází na způsob pohnuté, vlnící se vody do ucha a po mnohých cestách a stupních sděliv pohnutí své se vším sluchovým ústrojím dotýká se sluchového nervu, a ten v mozků o pohnutí či otresení tom duži zvěstuje, kteráž při tom uznamená *zvuk* aneb *hlas* té jistě věci.

Abychom tedy nějaký zvuk slyšeli, jest k tomu třeba: 1) *nějaké pružné věci*, ta aby 2) se *otřásala* a své otrásání 3) se *vzduchem sdělila*; ten pak aby sám jsa taktéž otrásán 4) do *zdravého ucha* se dostal a tam 5) *vším příslušným ústrojím* taktéž pohnul, aby 6) toto dotklo se *sluchového nervu*, kterýž konečně 7) otrásání to (ve vzduchu věci způsobené) do *mozku sprovedí* a 8) *duše naše* ze všeho toho, jsouc na to pozorlivá, zvuk na nějaké věci *uznamená*, totiž: *my slyšíme zvuk nějaké věci*.

Jak viděti, jest velmi mnoho k tomu zapotřebí, abychom nějaký zvuk slyšeli. A což teprv, když se do ucha podíváme? Tu

se teprv podíváme těm všelijakým ústrojím a nástrojům, těm průchodům a můstkům, těm kůžkám a kůstkám, po kterých se každé otřesení k nervu, k čidlu sluchovému musí dostat, má-li duše o tom zvědět. — Podívejme se tedy, jak k tomu celé naše ucho, jedno i druhé *zevnitř i vnitř* spořádáno jest! Výkres zde podaný nám ty hlavní jeho části ukazuje.



Zevnitř vidíme *boltec a*, co obyčejně ucho jmenujeme, t. chrustavku koží potaženou na způsob mušle neb lastury prohloubenou. Jest boltec *k* jímání aneb chápání vlnek vzduchových uzpůsoben a může se také pohybovati, ač u lidí málo kdy toho vidět. Jímajíť se zevním uchem ve vzduchu otřesením učiněné vlnky, aby v dostatečné míře dále do *ušní roury* aneb *zvukovodu* přišly. Tato roura *b*, jsouc chloupky a tak zvaným *ušním mazem* chráněna, vine se závitkem do vnitř a uzavírá se trojnásobnou kůžkou, šikmo na způsob bubínku napnutou, t. *blanu bubínkovou c*. Tou se vnějšek ucha od vnitřku odděluje.

Za ní jest *dutina bubínková*, ze kteréž vychází *trubice* zvaná *Eustachova d* do úst jdoucí; pak jsou v ní troje kůstky: *kladívko e*, *kovadlinka f* a *třmen g* od své podoby tak pojmenované. —

Trubicí tou přichází též zevní vzduch do bubínkové dutiny; protož nahluchlí aneb velikou pozorností ujatí při poslouchání ústa otvírají a bez pochyby také za tou příčinou, když mluvíme aneb zpíváme, sami sebe lépe slyšíme, a proto také přibluchlí polohlasitě mluvívají. Na bubínkové bláně leží kladívko svými malými svaly pohyblivé; to pak se dotýká kovadlinky a ta spojena jest se třmenem, kterýž svou spodní částí oblé okenko h zahrazuje a takto spolu s blánkou kulatého otvoru i do šnekové roury vedoucího dutinu bubínkovou od třetího oddělení uzavírá. — Za oním okenkem počíná třetí vlastně *vnitřní* oddělení, totiž *bludiště*. Tož má v sobě *slůň*, ježto dělí závitěk čili rouru šnekovou k více na zad ležící od tří polokruhových rour 1, které více k předu položeny jsou. Závitěk a roury jsou duté, končice se otvory svými v slůň bludiště, do něhož *sluchový nerv* m z mozku přichází. Celé bludiště jest do vnitř skalné části spánkové kosti jako vryté a naplněné *vodou* řečenou *sluchovou*, v nížto nerv takorůzka plove a chráněn jest před přílišným dojímáním.

Sluchové ústrojí jest velmi rozmanitě a uměle složeno, a ač při něm všecko vyzkoumáno není, předce za jisté se má, že naše slyšení tím se stává, že otrásáním hmotných věcí ve vzduchu vlnky se dělají, ty že zevním uchem se zachycují, do ušní roury, ve zvukovodu se shánějí, na bubínkovou blánu nalehají a ji otrásají. Tato pak své otrášení po kladívku, kovadlince a třmenu do bludiště sprovází, kdežto nerv dotknut bývá, a duši o každém dojmutí zvěstuje. Duše uznamenavši to dojmutí, sobě je představuje, slovem: my něco slyšíme.

Pro lepší jasnost okažme si to v jistém příkladě. Pustím-li kámen na stůl, bouchne to; slyším bouchnutí. To jest hned slyšeti, sotva že kámen dopadnul. Stalo se takto: Kámen pádem svým otrásl stolem, stůl otrásl vzduchem, jenž okolo něho jest; vzduch pak máje mnoho a stále pružnosti pohyboval se rychle dál a dále, podobně jako když vodou se hne, vlnitě na všechny strany, až přišel také k mému uchu. To ho jak možná mnoho mušlí nabralo a do ušní roury přivedlo, kdež pak dotknul se bubínkové blány, kteráž své otrášení dále s kladívkem, to pak s kovadlinkou a ta zas s třmenem sdělila až do oblého okenka, odkud potom do bludiště přešlo, k nervu došlo a ten posléze o tom duši oznámil. Duše si zvuk ten, t. *bouchnutí to* představila, a já vím o tom, že kamenem na stůl bouchnuto.

Jak všecko to v hlavě, v uších i v mozku se děje, jmenovitě při všech těch rozmanitých zvucích, nedá se v tom oka-

mžení, když se děje, viděti, a proto také nelze vypsati; aniž ti nejostrovtipnější zkoumatelé těla lidského nemohou s jistotou o tom všem pověděti. My se tím zde pověděným spokojíme. — Jisto jest, že bez nervu sluchového nelze slyšeti. Uši se mohou uřezati, bubínek se všemi kůstkami porušiti, a sluch ač slabý předce možný. U některých zvířat, na př. u raků nerv jen v bublince tekutinou naplněné rozložen jest, a zevní ucho, boltec jen u zvířat ssavých viděti; ptáci malou dutinkou, děrkou v hlavě na každé straně jednou mají uši naznačeny.

Něco si však předce musíme zvláště co hudebníci vysvětliti — to třesení nějaké pružné věci, *jak asi vypadá*, k čemu se *podobá* a *co na něm založeno?* — Vypadá otrásání to tak jako když se vodou hne, podobá se k jejím vlnám a ustanovuje rozdílnost zvuku. Každý se o tom všem i na vlastní oči může přesvědčiti.

Natáhni na př. žíní neb strunu *a* — *b* na prkenko, podlož ji něčím, kobyolkou jako na houslích v místě *c* píď od *a* vzdáleném *a* *c* — *b*; cvrkneš-li na ní aneb táhneš-li smyčcem po ní, zatřese, zachvěje se *celá*, ale tak, že *vlnky dělá*, a sice tak veliké, jak je *a* od *c* vzdáleno, t. na píď dlouhé; tedy *a* *c* *d* *e* *b* od *a* do *c*, od *c* do *d*, od *d* do *e*, od *e* do *b*, tak že se na té žíní neb struně čtyry *sobě rovné* vlnky *ac*, *cd*, *de*, *eb* udělají, v podobě obrazu 2. *a c d e b*



Praví se, že žíně aneb struna ta se *chvěje*, *tetelí* či *kyvotá*, t. že se vlnovitě pohybuje jako každé jiné pružné zvláště tenké těleso podobně podložené. Místa *a*, *c*, *d*, *e*, *b* se tedy nehýbají, jsou jako upevněna, žíně aneb struna v nich jako na *uzly* dána. O tom se jednoduše tak přesvědčíme, když malé papírky po celé žíní neb struně zavěsíme a po ní smyčcem jedeme; uvidíme, že všechny papírky spadnou až na ty, co jsou v místech *a*, *c*, *d*, *e*, *b*, ty zůstanou seděti; z čehož soudíme, že tam žádného hnutí nebylo. Podobně ukazuje se to na sklenné tabuli, když ji pískem posypáme a na okraji smyčcem táhneme. Uvidíme, že se písek na jistá místa sežene a tam pokojně usedne, aneb jak se také říká, v *klidu* zůstane. Místa tato nazývají se *uzly kyvu* či *uzly záchvěje*, dle jichžto množství rozdílnost zvuků a tónů se měří. Čím *menší* vlnky aneb čím *více* na př. na jisté struně klidných míst či uzlů záchvěje, tím *vyšší* tón z ní vyluzený; jakož i naopak čím *větší* vlnky aneb čím *méně* jich na pružném tělese nějakém, tím *hlubší* z něho vyvedený tón. Na pravidelných těch vlnitých pohybech založena, dle jich množství vyměřena a sesta-

vena jest celá *hudební škála* či *abeceda*. V příznivném, vzájemně se podporujícím vlnění se vzduchu po vlnkách jednotlivých i v řady skupených vidí se hmotný základ tak zvaných *konsonancí* a *harmonii*, opáčné pak chování se vlnek vzduchových působí *dissonanci* a *disharmonii*.

Že jemnost a hrubost vlnek, tudíž i zvuků od samých předmětů, jaké ty jsou dle podstaty a způsoby své, závisí, také pravdivé jest; neboť jemněji zní struna stříbrná nežli střešní, a jasně zaznívá zvonek tenký, kdežto tlustý zvon temně hučí; jinak zase slyšeti se dává polnice, jinak lesní roh, a podobně jiné hudební nástroje dle rozdílné látky a rozličného svého uzpůsobení rozdílné a rozmanité tóny ze sebe vydávají. Neboť jak se ta neb ona látka, budiž ona dřevo aneb kov, k hudebnímu nástroji přizpůsobená vlnitě pohybuje či chvěje, tak i vzduch jí pohnutý se otrásá či chvěje a sluchu našemu rozmanitost zvuků a tónů přivádí.

Že musí vzduchové vlnky *jistou měrou* povstávati a uší se taktéž dotýkati, každý z toho pozná, že při malém, nepatrném dotknutí se na př. kamene stolu, ničehož se neslyší; aneb když nám někdo před ušima z kusu vystřelí, více bolesti v uších cítíme a raději si je zaepáme. Nerv i celé ústrojí sluchové snese jen dojmy jisté míry, ano i při mluvení aneb zpěvu musí též jistých přestávek býti, aby všecko jako v lese šumění listů a chřestění větví v jedno nesplyvalo; k čemuž i řeč dělic se na slova i slabiky, jakož i samo mluvné ústrojí míru dává. Nemůžeme celou řeč na jednou pověděti, ani rozmanité mluvení najednou poslouchati, tudíž ani celou hudební skladbu jedním rázem, aneb zpěv jedním dechem přednesti.

A jakž veliká jest rozmanitost zvuků a hlasů v přírodě! I toho si ještě na konec dušeslovné úvahy této povšímněme. Slyšímeť při bezživotných věcech, že ku př. kov zvoní, vítr fíčí; potok ječí, les šumí, hrom burácí; a živé bytosti neméně ano rozmanitěji vyluzují ze sebe zvuky a hlasy, každá dle své způsobilosti a schopnosti, jak ústrojí jejich, buď uší, buď chřtán, buď ústa k tomu jsou sformovány. Had sičí, žába kuňká, sova houká, slavík pěje, *člověk mluví* — a ten může ty nejrozmanitější zvuky, ty nejjemnější tóny sluchem svým rozeznávati a mluvou, jmenovitě zpěvem z hrdla svého vyluzovati. A to všecko dovede, protože duše jeho umí mluvným ústrojím vládnouti, umí ve své mysli hlasy, zvuky, tóny jeden s druhým srovnávati, k sobě rovnati a v jednotu spojovati; ano umí si k vyluzení a napodobení všech těch rozmanitých zvuků a tónů nástroje zhotoviti.

Takový jest přirozený základ hudby a zpěvu, z nichž umělost lidská vypěstovala dvě stránky krásného umění.

II. V čem se krása hudby a zpěvu vidí.

Hudba i zpěv náležejí mezi předměty krásoumné; neboť líbeznost zvuků a hlasů chválíme a nelíbeznost jejich haníme.

Pravímeť, že skřivánek krásně zpívá a struny líry líbezně zaznívají, jakož i naopak mluvíme, že ten neb onen člověk má hlas nepříjemný, ten neb onen hudební nástroj že nelibé zvuky ze sebe vydává. Že tedy zvuky a hlasy buď příjemně aneb nepříjemně sluchu i mysli naší se dotýkají a v příjemných že si libujeme a v nepříjemných se nekocháme, tyto že haníme, ony pak že chválíme: proto *hudba i zpěv* staví se v řadu *krásných umění*, kterážto city leposti a krásy, lahody a příjemnosti bývají sprovázeny.

City krásy zjevují se vůbec buď *pochvalou*, buď *hanou* věcí neb jich obrazů či představ v mysli, kdež se sbíhají. Zvímeť o nich, když se nám něco buď líbí aneb nelíbí, že buď ono krásné aneb šeredné, buď pěkné aneb ohyzdné, buď hezké aneb ošklivé. Jako s potěšením patříme na pěkné ve všech částech souměrné stavení, s podobnou rozkoší slyšíme souhlasný sbor buď hudebníků buď pěvců, a nesouměrnost na budově zrakem uznamenaná podobnou nelibostí v mysli působí, jako neladnost uznamenaná sluchem na skladbě hudební.

Příčina takové libosti a nelibosti vidí se býti v *jistých poměrech*, uznamenanýchto vlastností věcí buď viditelných buď slyšitelných, představ neboli obrazů jejich, které a jak se v mysli sbíhají, v ní se rozmítají, k sobě druží, a se vzory či obecnými tvary se sjednávají; k čemuž ovšem věci samy podnětu i tvaru či formy podávají.

Představy neb obrazy věcí staví se mezi sebou a ku vzoru svému buď v poměr *rovnosti*, buď *podobnosti*, buď *opáčnosti*. V rovnosti představ, t. v úplném jich souhlasení se vzorným předmětem, anť se v mysli beze všeho odporu a vymisování v jedno, v souhlasný celek sběhnou, okazuje se *harmonie* představ (v hudbě tónů, tonin), z nichžto jako ozvěna jich souhlasu cit dokonale krásy vychází.

V tomto citu má duše největší zalíbení a není člověka smyslu zdravého, kterýžby v dokonale kráse si neliboval; neboť obecné přísloví praví: „co krásné, to každému milé;“ kdežto *opak toho*, totiž šeredné každému se oškliví a cit šerednosti, jenž

z přímého odporu krásy, t. z úplného *nesouhlasení* (dissonance, disharmonie) představ s předmětem vzorem pochází, v největším opovržení jest. Souhlas představ aneb obrazů věcí smyslem i myslí pojatých působí v ní libost a spor jejich nelibost; a ani to ani ono není nahodilé, nýbrž na jistých zákonech v jistých poměrech založeno. V hudbě značí se poměry tyto na př. v stupnici dle souměrnosti jednotlivých tónů, ježto v jednostejných a podobných intervalech po sobě následují, jakož i dle souměrnosti jistých motivů, které se pravidelně ač ne jednotvárně opakují a v celek skládají.

Tak lepost i ladnost, pěknost i libeznost mají svou *zvláštní míru*, jistý způsob souhlasení či harmonie, svou takorčaka světlost, jakož i naopak škaredost a neladnost, ohyzdnost a nelíbeznost mají své stíny po stupních seepření se představ (v hudbě představ sluchových či zvukových, totiž tónů); a jsme-li si všeho toho souhlasení a seepření představ aneb obrazů věcí svědomi, máme v prvním případě cit o kráse aneb cit krásy, t. příjemný, v druhém pak cit nepříjemný, odporný, cit neřemnosti, neladnosti, ošklivosti. Proto také odvracíme se od věcí nesličných a neladných, a poutání býváme krásou předmětův sličných a ladných. Krása dojísta, jak jiné přísloví praví, „očí pastva a duši vazba.“ Tak uznáváme v myslí při souzvukujících tónech cit libosti, kdežto při nesouzvukových nelibost cítíme a sluch od nich odvracíme.

Že co krásné, svou lepostí a ladností mysl po sobě táhne, šeredné ale ji od sebe odvrací; proto nesou-li s sebou předměty představy z části sice souhlasné ale z části sobě odporné, nastává v myslí přemítání, boj, v němž *poměr podobnosti* na jevo se staví, a obyčejně z části libost s z části nelibost působí.

Kde se poměr podobnosti v rozmanitosti ukazuje, tam pro mnohé a shodné věci a jich představ poměry *zajímavost* se naskytuje, a kde jedna představa s druhou v jisté řadě a míře se pojí, jedno skupení představ s druhým souhlasně se jednotí, by i kontrastující, tam zajímavost v *intressantnost* přechází, kterážto se zvláštní vlnou spojena bývá. Zajímavý jest na př. zpěv nějaký, a intressantní jest osoba zpěv přednášející i přednášení samo; zajímavá jest na př. píseň: „*Horo, horo, vysoká jsi*“ a intressantní zase fuga do *f-moll* od *J. Segrá*, kterouž složil, když Prusové obléhali Prahu. Kdo při svých hudebních skladbách chce býti zajímavým aneb intressantním, ten musí šetřiti shody v rozmanitosti, kterážto pak ozvěny nalézati musí v myslí posluchačův. Vyvádění efektův pouhou tak zvanou hudebnickou bravurou nesnáší se s intressantností uměleckou.

Intressantnost vidí se vždy a všude v souhlasení mnohotvárných předmětův neboli představ jejich, řídí se zákonem podobnosti a opácnosti. Podobát se muchobarevnému obrazu, majicimu rozmanité světlo i náležité stíny, ježto svou mnohotvárností a rozmanitostí baví smysl, zraku i mysli příjemně se dotýkají. Týmž pravidlem řídí se i ta duševná činnost, kteráž se vůbec vyjadřuje slovy: „rozmanitost baví“ (*variatio delectat*), a týmž působem vedeno bývá dítko nejen na pestrá, rozmanitým květem posetá luka, nébrž i do zeleného háje, kde ptáček zpěváček své melodie pjeje, a na blízku zpěvné plešky si notují. Všecko co tu i tam vidí a slyší, v krásný lad v duši skládá, nový svět v mysli si vytváří a v působech krásy jeho se kochá; vidí, slyší v mysli své více, nežli očima a ušima přísně uznamenalo, nový duchovní život, *zvýšená činnost* v duši jeho se obráží. Obrazy nových věcí se mu *na mysli urodily, nové věci v mysli zplodily*. A právě tato stránka mysli lidské musí pozornost každého umělce; tudíž i hudebního skladatele na sebe obrátiti.

V mysli naší stávají se dle zákona podobnosti mnohé a rozličné změny a tolikéž rozmanité nové tvary či způsoby představ, a v těch zakládají se nové poměry krásocitné. Tato činnost mysli jest naše *fantasie* či *obrazotvornost*, ježto nás nejen k rozmanitým a novým známostem a vědomostem přivodí, nébrž za živý a hojný zdroj nových citů krásy vůbec se považuje. Mysl lidská jest *tvorná* či *tvůrčí*, v ní se nové věci malují, pěkné výmysly činí, a ty nejpůvodnější hudební skladby skládají. A kdožby sám na sobě neznamenal, že každé umění tvornou myslí jest podmíněno? že každý umělec, chce-li co krásného vytvořiti, musí míti mysl tvůrčí, jako ji měli na př. Mozart, Beethoven a j.? a že kdo umí pěkné věci vymýšleti, buď přírodu aneb jiné vzory napodobiti a vše v náležitý poměr podobnosti uvesti, ten že umělcem jest? I hudební talent v bohaté a sličné fantasii se zakládá. Odtud pochází, že jako v mysli slovo a celá mluva se rodí, taktéž umění v ní se tvoří a *soud krasoumný, vkus* sám dle toho se řídí, které představy, myšlenky a jak na mysli kolotaly, se rozkládaly a k sobě se sdružily, jaké *obecné tvary* či formy z nich a v nich se vytvořily a ustálily, dle nichž pak věci samy a jich napodobení se měří a buď se líbí nebo nelíbí.

Za tou příčinou znamenáme při rozličných lidech *rozličný též vkus*, rozdílný soud krasocitný neboli estetický, dle toho, jaké názory a jiné ostatní duševné dojmy na ně působily.

Krasoumný úsudek jednoho každého řídí se dle *vzdělání* jeho,

a kdo vzdělaný vůbec a v hudbě obzvláště umělý, ten o tom neb onom uměleckém díle hudebním bezpečně bude souditi.

Každý věk, každý stav má svůj vkus, ano každý národ jeví zvláštní svou krásou: buď národními zpěvy aneb zábavami, buď národním krojem aneb jinými uměleckými výtvary, jakož: hudbou, malbou, stavitelstvím a j. Jako při jednotlivci, taktéž při celém národě vytvoří se zvláštní vkus, který ředá se snadno zkažití a mocným odporem spírá se proti vtírání se cizích zvyků a mravů, cizích jemu nenáležitých způsobů. Tak se vyvinul ku př. v písniích duchovních staročeských zvláštní vkus a způsob nápěvů a rhythmů.

Hle, písni národní nedají se jediné zahynutím národa samého vyhladiti! Cizí vkus, cizí móda může ovšem i estetický cit živého národa porušiti, čehož známky i hudebné skladby všech věků a národů na sobě ukazují. Kde rozkošnictví a smyslnost panuje, tam i hudba i zpěv jimi nadchne, jako na př. ve velké části skladeb nových skladatelů italských a francouských, a samy v sobě porušení berou, a vyšším snahám, šlechetnějším citům *duchovní krásy* se protivují. —

A tu spatřujeme při hudbě a zpěvu novou stránku, totiž mravnou a vychovatelskou, o níž zde slovo činiti, náležité jest.

III. O důležitosti cvičení v hudbě zvláště ve zpěvu.

Nejvyšší krása jest ctnost, souhlas či harmonie veškerá myšlení, citění a chtění lidského se vzorem smyslu a vůle božské.

Hledíce k vrchu krasoumné dokonalosti nemůžeme viděti úlohu krásných umění buď v seslabování citů mravných aneb v nahražování jich city neslušnými, lidské důstojnosti nenáležitými: protož ani umění hudebné nemá ctnosti škoditi, anobrž šetříc nejvíce ladnosti a souhlasnosti tónů, má spolu navoditi k ladnosti mravů, obrazem býti souhlasnosti myšlení a snažení, citění a chtění umělcova. Vnitřní spořádanost člověka jest také harmonie, a staří Řekové najmě Pytagorejci jmenovali jen toho v pravdě vzdělaného, který vzdělán byl harmonicky t. hudebnicky; pročť také u nich „učiti se hudbě“ tolik znamenalo jako „vzdělávati se.“ Že i národ náš hudebný a zpěvný jest, velice svědčí o schopnosti jeho ku vzdělanosti obecné. Jisto jest, že slovancké dítko i zpěvnost dědí po svých rodičích.

Daří-li se tedy zpěvné cvičení ve školách německých, tím lépe dařiti se musí v našich slovanckých.

Alc k čemu má hudba jmenovitě zpěv člověku vůbec a *mládeži* zvláště *sloužiti*? — K tomu budiž *obecná i zvláštní* odpověď tato :

A) Hudbou i zpěvem má se buditi a šlechtiti cit krásy čili *krasocit* neboli vkus, a že krasoumného citu nemá se při žádném člověku zanedbávati, toho žádá základní pravidlo vychovatelské, kteréž zní : „vzdělávej mnohostranný smysl a mravnou povahu člověka“!

A zdaliž *sluch* a s tímž smyslem úzce spojená *mluva* nemají svého zastoupení v hudbě a zpěvu? Zdaliž se nepocvičí *mysl* i *mysl* učňova tolika a tak rozmanitými tóny a hlasy? Zdaliž neušlechti se *srdce, povaha* jeho?

Hudba i zpěv vyluzují, vynášejí z hloubi mysli city krásy mocí tónů a slov, jsou *výjevy* citu — a ten patří k *podstatě duševné*, k duchovnímu bytu lidskému : protož vším právem hlásí se hudba, najmě *zpěv* za *náležitý předmět učebný* též do škol obecných, a přislubuje mimo tento obecný prospěch jiné ještě podrobné, a sice :

B. a) Že *zpěv* spojuje *tón se slovem* a cvičí sluch a mluv cvičence, vede jej též k *slušnému citu* pronášení, tudíž i

b) k *správnému, přirozenému a příjemnému čtení* jej navodí.

c) Zpěv, maje co činiti se slovy, jest z části *mluvné cvičení*, a proto nejen *paměť a rozum* vzdělává, nýbrž poskytujíc *básnickým slovem* svým mysli učňově mnoho obrazů, *obrazotvornost* jeho k činnosti budí a obohacuje.

d) Zpěvem docílí se též *pozornost, pořádnost a určitost* v jednání žákově, k čemuž jediné slovo, pokynutí i pohlednutí postačí. Zamyšlivý i roztržitý jím léčen bývá.

e) Mysl učňova uznamenavši krásu na tónech, na nápěvích a na básnické řeči, uznamená *snadněji lepest jiných předmětů* : neboť v mysli vše krasoumné se jednotí, jedno druhé podporuje; každý ucít krásy libou ozvěnu po sobě v mysli nechává, a k jiným libým citům ji schopnou, tudíž i k *mravným a zbožným* citům způsobnou činí.

f) Zpěv maje moc mysl rozjařiti a citem hnouti, jako mocnou páskou *pojí k sobě veškerou záctvo*, a proto při něm ducha pospolitého, vzájemného pěstuje. Sborné zpěvy veškeren sbor *zajímají*, a zvláštní kouzlo v sobě chovají.

Dobrý duch školský nejlépe písněmi může se vzbuzovati, udržovati a zvyšovati.

Ze všeho toho vysvítá, že hudební cvičení, jmenovitě *zpěv názorně i mravně, formálně i materiálně* vzdělává, a za těmito příčinami vidí se býti netoliko důležitým nébrž i potřebným předmětem vyučovacím ve školách obecných. Jestliž zpěv velmi příjemným a *nejlacinějším* prostředkem vzdělávacím.

V národních školách ozývejtež se i nápěvy národní: veselé i smutné, světské i nábožné!

O HARMONII.

Část obecná.

1. Zvuk. Výška a hloubka jeho. Tón. Ráz, síla a slabost jeho.

Jak v první propravné úvaze ukázáno, jsou vzduch a každé jiné pružné těleso schopné a způsobilé ke chvění.

Seznali jsme, že chvěje-li se to neb ono pružné těleso a s ním vzduch, povstane *zvuk*, a ten že trvá tak dlouho, dokud se chvěje vzduch aneb pružné těleso. Podobně jsme se přesvědčili, že mezi chvěním tělesa pružného znamenáme jakési malé přestávky, přeryvy, řečené *uzly záchvěje*, a tyto čím zřetelnější a pravidelnější jsou, že tím dokonalejší zvuk slyšíme. Též víme, že od množství přeryvů těch závisí *výška* a *hloubka* zvuku: čím více totiž v jistém čase, na př. v jedné sekundě či vteřině se jich objeví, tím vyšší zvuk se znamená; jakož i naopak čím méně jich týmž časem se uznamená, tím nižší zvuk se objeví.

Tot budiž krátké připomenutí všeho toho, co napřed obšírně vysvětleno. Dále pak přihleďme k pravému základu a hudebnímu předmětu, t. k *tónu*.

Zvuky majíce jistý počet přeryvů, nazývají se *tóny*; pročež zvuk k tónu asi tak se má, jako hrubá látka k dobře uzpůsobené; neboť zvuk jest přirozená podstata, kteréž lidský duch pomocí svého sluchového ústrojí způsobu tónu přičiní. Mluvit se o rázu a síle tónu.

Ráz tónu podmíněn jest jednak látkou, z kteréž hudební nástroj vyroben, jednak také formou hudebního nástroje, jakož i způsobem, jakým se tóny z něho vyluzují. Tak vydává nástroj dřevěný ze sebe jiného rázu tón než nástroj kovový, a nástroje, z nichž se vyluzují tóny smyčcem, vydávají tón jiného rázu, nežli ty, z nichž se tón dechem vyvodí.

Síla a *slabost* tónu řídí se stupněm síly, kterým se vzduch ke chvění přivádí. Tak povstane při prudkém a náhlém udeření

neb dechnutí *silný* a *hrubý* tón; mírným však a šetrným uhozením neb dechnutím vyvede se *slabý* a *jemný* tón.

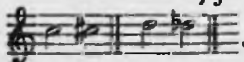
Všech tónů, jichž se v hudbě vůbec užívá, jest, neohlíže-li se na to, že může míti každý dle okolností dvě i tři jmena, *bez mála sto*; nejsou však všechny v každém hudebním nástroji obsaženy; některý má jich více, jiný méně: jeden má jen ty *vyšší*, druhý zase jen ty *nižší*. Jediné piano a varhany obsahují skoro všechny tyto tóny.

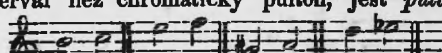
Celá řada tónů, kterou má jistý hudební nástroj, jmenuje se *objem*, *diapason* téhož nástroje.

2. Melodie. Akord. Harmonie. Interval.

Tón sám o sobě nemá významu; toho teprv nabývá ve spojení s jinými tóny, kteréžto děje se dvojím způsobem, a sice: *nástupmo* či *nastupováním*, když se kráčí jaksi prostorně od jednoho tónu k druhému; a *současmo* či *současněním* tónů, totiž udá-li se jich více na jednou. Nástupným spojováním tónů povstává *pěv*, *zpěv* či *melodie*; *současným* pak *souzvuk* neboli *akord*. Spojí-li se více melodií a ty shodují-li se vespolek, povstane *harmonie* aneb *libozvuk*.

Porovnáme-li dva buď *nástupmo* aneb *současmo* po sobě jdoucí tóny, shledáme, že jsou více méně od sebe odlehlé, vzdálené. Tato odlehlost či vzdálenost dvou tónů od sebe nazývá se *interval* či *prostor*, a sice v prvním případě *melodický*, v druhém pak *harmonický*. Nejmenší melodický i harmonický interval, jehož se v praktické hudbě užívá, jest *chromatický půltón*, ku př.

1.  Půltón ten se pozná dle toho, že jest jeden neb druhý z obou těch tónů pouhé *zvýšení* nebo *snížení* předešlého, a že oba dva v notové soustavě *jedno a totéž* místo mají.

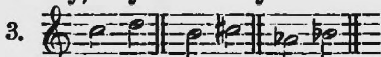
O něco větší interval než chromatický půltón, jest *půltón diatonický*; ku př. 2. 

Při tom mají oba tóny *nestejná* místa v notovém systému, leží ale tak blízko podlé sebe, že jiný zvuk nemá mezi nimi místa.

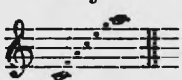
Poznamenání. *Chromatický* půltón nazývá se také *malým*, *diatonický* pak *velkým* půltónem. *Chromatický* znamená tolik co *barevný*. Název ten pochází odtud, že dříve, než se zavedly křížky a bé pro změnování tónů, psávaly se změněné tóny červenou barvou. *Diatonický* znamená tolik co *dvoutónný*. Jmeno to sluší vlastně jen celému tónu, neboť se ze dvou menších tónů skládá. Užívá se ho ale o velkém půltónu proto, že leží v diatonické stupnici a

béře zde na sebe jaksi podobu celého tónu. Jinak se nazývá tento půltón také *mi fa*.

Jsou-li dva tóny ob jeden chromatický a ob jeden diatonický půltón od sebe vzdáleny, nazývá se takový interval *celým tónem*; ku př.



Největší interval jest trináctý tón od prvního; ku př.



Ten však v hudbě praktické pozbývá své samostatnosti, protože on a šestý tón jeden a týž tón jest, a s oběma rovnostojně se zachází.

O jiných intervalech později.

3. Jedno- a mnohohlasová skladba. Pohybování a vedení hlasů.

Hudební skladba může býti buď o jednom aneb o více hlasích. Je-li toliko o jednom hlase, aneb pro jeden nástroj, nazývá se *jednohlasovou*, je-li ale o více hlasích, a má-li každý hlas svou vlastní vyvinutou a samostatnou melodii, jako ku př. ve fugách a jiných kontrapunktických skladbách, sluje *mnohohlasovou*. Národní a jiné písně, jakož i jiné skladby ve způsobech písní, sluší k jednohlasým skladbám vůbec, protože zde převládá jen jeden hlavní hlas či zpěv. O ceně jedno- neb vícehlasné skladby budiž podotknuto, že jest první pochopitelnější a snadnější k porozumění i pro méně hudebně vzdělaného; druhá ale že jest zajímavější pro umělce a těžší k pochopení pro neznalce. Přednost přirknouti se nedá ani jedné ani druhé; neb obě slouží rovnou měrou a dobře k tomu, aby skladatel žádoucího účinku jimi dosáhnul.

Spojování více melodií současně děje se dle jistých zákonů. Zákonům těm učí jednak přirozené nadání, jednak nabytá zkušenost a na té založená nauka o harmonii. Co se týká *vynalézání melodií*, jest odkázán učeň hudební skladby nejvíce sám na sebe, poněvadž se nedá učití melodii přímým způsobem. *Zákonům harmonie* ale může se přiučiti každý.

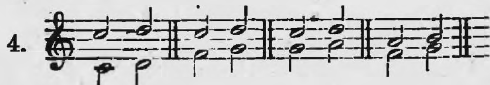
Způsob, jakým dva neb více hlasů zároveň spolu dále se ubírají, nazývá se *pohyb*, a jest buď *rovný* neb *rovnosměrný*, buď *protivný* neb *protisměrný*. Postupují- neb sestupují-li současně všechny hlasy v pronášení svých melodií, říká se, že pokračují *rovným* pohybem. Kráčí-li hlasy od sebe neb *proti* sobě, praví se, že jdou *protivným* sobě *pohybem*. Nepohybují-li se všechny hlasy zároveň, nýbrž udržuje-li některý hlas některý tón po několika dobách taktu, sluje *pohybování* to *částečným*. Pohybuje-li se ale každý hlas jiným směrem, slove pohybování takové *smíšené*.

Rovného i protivného pohybu užívá se zhusta, jsou ale účinku rozličného. Při protivném pohybu možná dáti hlasům větší rozmanitosti, samostatnosti a živosti, ačkoliv i více rozervanosti. V rovném pohybu panuje zas více jednoduchost, soustředěnost a někdy i větší síla a vydátost.

Při vícehlasové skladbě záleží všecko na dobrém *vedení hlasů*; což tenkrátě bývá, když má každý hlas plynou, nenucenou a samostatnou melodii. Třeba však učni mnohého cvičení, aby k tomu dospěl, by uměl vésti každý hlas přirozeně a plyně. Čím více ale učení dostává v moc svou dobré vedení hlasů, tím více se blíží k dokonalosti, neboť podlé vedení hlasů poznává se mistr.

4. Chybné postupy. Příčnost.

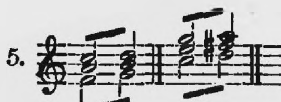
Starší theoretikové zakazovali svým učňům postupování dvou hlasů v jistých intervalech. Tak nesměly ku př. vésti dva hlasy v rovném pohybu v *oktávách*, dvou *velkých kvintách*, dvou *malých kvartách* a dvou *velkých tercích*; ku př. ^



Co se týče zákazu dvou *oktáv* ve čtyřhlasé skladbě, tu panuje u starých i u nových theoretiků jedno a též smýšlení: že totiž dvě oktávy v rovném pohybu samostatnost hlasů ruší. Jinak jest ale se zákazem dvou velkých kvint; zde se mínění různí. Dvě velké kvinty v rovném postupu se zapovídají od starých naprosto, noví jich ale připouštějí. Jmenovitě se jich ujímá Weizmann. S dvěma velkými kvintami má se věc věru podivně. Zakazováno jich bylo dost, a předce jich bylo naděláno i v klassických dílech hojnost. V nejnovějších časech navrhnul Weizmann, aby se zrušil zákaz dvou kvint bez výminky a aby se dalo učitelu na vůli opravit učňovi kvinty, kde by je byl nejapně položil. Uvážíme-li, že dvě velké kvinty někdy žádného zlého dojmu nečiní, jindy však opak toho působí, nejlépe jest, ani jich naprosto nezapovídati, ani úmyslně jich vyhledávati. Dá-li se jim vyhnouti, nechť se stane, což nikdy velkých těžkostí dělati nebude; nedá-li se jim vyhnouti, aneb povstal-li by vyhýbáním se jim nucený a nepřirozený zpěv, budiž jim místa popráno.

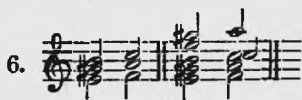
Téměř vždy nelibě ozývají se dvě velké kvinty, udají-li se mezi dvěma více od sebe odlehlými hlasy; dále, když se udají při postupu do celého tónu a když náleží dvěma akordům, které

nemají mezi sebou spojení; ku př.



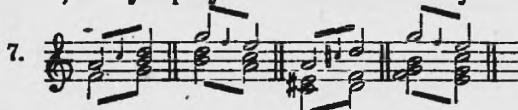
Zlý účinek velkých kvint ale mizí postupem do pŕltónu, zvláště při mnohohlasné skladbě, kde jsou jinými hlasy kryty; ku př.

Ostatně jest pravda, že se k zákazu dvou velkých kvint hledělo a až posud hledí nadpřiliš. Z většho dílu se zavrhovaly a zavrhují od mnohých



ne snad proto, žeby zle působily, nébrž jediné proto, že jsou to kvinty. Začátečníkům v hudební skladbě se ovšem opravují, ale jen proto, že nemají ještě dosti vytříbeného vkusu, aby rozhodli, které kvinty cvičený sluch uráží, a které ho neuráží. Ale v dílech mistrných po kvintách pásti a nad nimi se horšiti, jest věc malichernou. V umění není nic naprosto zapovězeného; všecko může míti své místo; přijde jen na to, kde a jak čeho užito bylo. Nemotorné se chování učňů a nedouků v záhadných případech nemůže staviti volnost, kteréž mistrům třeba, aby umělecká díla vytvořili.

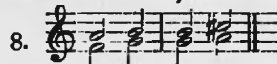
Vedlé těchto oktáv a kvint, které se nazývají zjevné, jsou ještě zapovězeny skryté kvinty a oktávy. Ty se objevují na takových místech, kde se kráčí od intervalu, jenž není kvinta neb oktáva, rovným pohybem k intervalu kvinty neb oktávy; ku př.



Takových případů jest velmi mnoho. Kdyby se chtělo ale

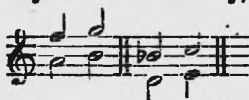
všem vyhuouti, nemohlby se skoro ani jeden volný harmonický krok učiniti, a pro samé ohledy nepřišlo by se při skládání k žádoucí volnosti. Že jsou mnohé skryté kvinty a oktávy šeredného účinku, ano horšho než zjevné, pravda jest. Vinou toho ale jest více nejapné a nemotorné vedení hlasů, nežli co jiného. Zlý účinek skrytých kvint a oktáv mizí, kde jsou hlasy plynně a přirozeně vedené.

Postup ve dvou velkých terciích, kráčí-li oba hlasy rovným pohybem o tón výše, vyjímá se trochu tvrdě a násilně, což zavdalo příčinu k jich zapovědi; ku př.



Z tétož příčiny jsou zapovězeny dvě malé sexty, kráčí-li

hlasy o celý tón dále; ku př.



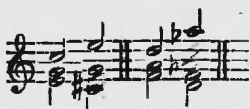
Velkých tercií a malých sext, při nichž hlasy jen o půl tónu postupují, netýká se ta záповěď. Jak byl u starých postup dvou hlasů ve dvou velkých terciích v nenávisti, o tom svědčí název, jímž jej podařili. Zvalit jej *časem v hudbě* (*diabolus in musica*).

Avšak nad to nade všechno nalezá se v mistrovských skladbách starých i nových dosti příkladů, kde kráčí dva hlasy ve velkých terciích, které sluchu nikterak neuráží.

K chybným postupům počítá se také *příčnost*. Ta se naskytuje mezi dvěma hlasy opět za příčinou nejapného a nepřirozeného vedení hlasů a sice tenkrát, když přichází zvýšení neb snížení tónu v jednom z obou hlasů, a zvýšení neb snížení to když se položí do jiného hlasu než do toho, ve kterém ležel *pratón*;

ku př.

10.



V příkladě tomto činí *c* ve vrchním a *cis* ve spodním hlase, jakož i *a* v prostředním a *as* ve vrchním hlase *příčnost*. Příčnost *časem* zle působí; jsou ale také příčnosti, které nejsou nikoli nápadné, ano spíše cosi poetického do sebe mají. I zde jest skladatel odkázán na vlastní cit a soud. Dobré vedení hlasů a vyšší účel, než právě šetření pravidel mluvnice hudební, omlouvá jako jiné záhadné případy i příčnost.

5. Akordy co sloupy melodií. Konsonance a dissonance. Volné a nevolné tóny. Smíření.

Rozumí se samo sebou, že se musí melodie ve vícehlasné skladbě k sobě dobře hoditi, t. že musí souhlasiti. Souhlasí a hodí se k sobě, když se setkávají v takových souzvucích neb v takových poměrech tónů, kde všechny tóny k sobě sluší a jeden druhý nevylučuje. Souzvuky takové se nazývají *akordy*. Ty jsou takofka pilíře, o něž se opírá klenba melodií, a považují se co základ stavby hudební. Skladba pro více samostatných hlasů podobá se vinným keřům. Akordy jsou pně; melodie révy na všechny strany se vinoucí. Jako tyto se proplétají rozmanitým způsobem, tu nad jiné vystupující, tam se zase ztrácejíce: tak též se proplétají melodie ve vícehlasné skladbě. Vícehlasná skladba poskytuje pravý obraz života.

Z toho ze všeho vyplývá, že nelze jinak, než pěstovati melodii a akordy *současně*.

Nemůže býti řeči o více melodických, aby nebylo spolu řeči o akordech, jakož i na opak nemůže býti řeči o akordech, aby ne-

tanula na mysli také již melodie; neboť každý krok, jenž se učiní od tónu k tónu aneb od akordu k akordu, činí by i sebe jednodušší zpěv.

Sejdou-li se všechny hlasy na jistém místě v takovém poměru tónů, že spolu všechny tóny souhlasí a sebe nevylučují, sluje takový akord *konsonující* neboli *souzvukující*, souzvukný. Srazí-li se ale hlasy v jistém bodu a souhlasí-li spolu jen několik tónů, povstane akord *dissonující* neboli *nesouzvukující*, nesouzvukný. Nastoupením *konsonujícího* akordu se stane vždy mezi hlasy jakési sjednocení, nastoupením *dissonujícího* ale *rozdvojení*, kteréž zase touží po sjednocení. Stálým se *rozdvojováním* a *sjednocováním* vzejde hudbě teprve pravý život. Otázka, zdali jsou dissonující akordy v hudbě oprávněné, jest „přemožené stanoviště“. O oprávnění dissonancí nebude nikdo pochybovati, kdo se v přírodě poohlédnul, kdežto panuje stálý zápas mezi živly, stálého se rozlučování a slučování.

Tón, který se v akordu objevil, jež ale ostatní souhlasící tóny co cizince vylučují, jest k dalšímu se ubírání nucen; musí se obyčejně vykázanou sobě cestou bráti, což jej proto činí *obmezeným*, *nevolným*; někdy mu ostatní oprávněné tóny uvolňují a raději samy se uhnou. Avšak tato povolnost tónů dotýkajíc se některého nevolného, nenachází tolik shovívavosti u přísných sudiců; žádajíť na něm, aby se vždy jen bral cestou předepsanou. V říši tónů panuje volnost. Každý tón sám o sobě jest volný; pozbývá-li volnosti, bývá to jen na okamžik. Žádati ale, aby se ubíral jistý nevolný tón vždy a všudy takofka dle průvodního listu, jenž mu byl dán za onoho času, když se volnosti nešetřilo, jest volného umění nedůstojné.

Konsonujících akordů jest v poměru k dissonujícím málo. Již to vymáhá častějšího užívání dissonujících akordů, a vede ke skládání hudby, která jest našemu pozemskému bydlu, sporem a trpkosti naplněnému, docela přiměřená. Protož nebudiž žádná zášti proti dissonujícím akordům.

Poněvadž nastoupením dissonujícího akordu nastane jakési rozdvojení, a rozdvojení to vzbudí touhu po sjednocení, následuje obyčejně za dissonujícím akordem některý *konsonující*. Postup od dissonujícího akordu ke konsonujícímu nazývá se *smířením*. Následuje však vždycky za dissonujícím hned nějaký konsonující; prodlévá se často *smířením* po delší čas.

Rozvržení akordů v konsonující a dissonující týká se jejich charakteru. Z ohledu původu jejich rozvrhují se ještě v *původní*

Dle toho, o kolik tónů druhý tón od prvního jest vzdálený, určuje se velikost intervalu. Není-li mezi dvěma tóny žádné vzdálenosti, jako na př. mezi *c-c*, není zde skutečně také žádného intervalu; ale ten poměr přijímá se za *a* a sluje *prima*. Leží-li mezi dvěma tóny jeden chromatický, jako ku př. mezi *c d*, jmenuje se interval ten *veliká sekunda*. Obnáší-li vzdálenost *dva* celé tóny, jako *c e*, nazývá se prostor ten *velikou tercií*. Další intervaly jsou: *čistá kvarta*, vzdálenosti *dvou* celých tónů a *jednoho* diatonického půltónu: *c f*; *čistá kvinta*: *c g*, vzdálenosti *tří* celých tónů a *jednoho* velkého půltónu; *veliká sexta*: *c a*, vzdáli *čtyr* celých a *jednoho* velkého půltónu; *veliká septima*: *c b*, jejíž vzdálenost obnáší *pět* celých tónů a *jeden* velký půltón; *oktáva*: *c c'*, vzdáli *šesti* celých tónů; *veliká nona*: *c d'*, jejíž vzdálenost měří se na *sedm* celých tónů.

Každý tento interval přichází ještě v několika jiných způsobech, které buď zvýšením nebo snížením povstávají. Vůbec stane se *velký* interval jednoduchým zvýšením *zvětšeným* a jednoduchým snížením *malým*; dvojnásobným snížením pak *zmenšeným*. Tak povstanou: *zmenšená* a *zvětšená prima*; *malá* a *zvětšená sekunda*; *zmenšená*, *malá* a *zvětšená tercií*; *zmenšená*, *větší* a *zvětšená kvarta*; *zmenšená*, *menší* a *zvětšená kvinta*; *zmenšená*, *malá* a *zvětšená sexta*; *zmenšená* a *malá septima*; *zmenšená* a *zvětšená oktáva*; *malá* a *zvětšená nona*. Vyjmouc zmenšenou a zvětšenou primu, zmenšenou a zvětšenou oktávu, zvětšenou tercií, zmenšenou sextu a zvětšenou nonu, naskytují se všechny vyčtené intervaly co podstatné částky akordů. Tyto vyjmuté objevují se pouze co melodické tóny.

Intervaly, které leží v mezích oktávy, dají se *převraceti*, t. buď spodní ze dvou interval činících tónů dá se položit o oktávu výše, aneb hoření o oktávu níže. Převrácením změní se sice interval co do velikosti, nikoliv ale co do vlastnosti své, neboť byl-li ku př. před převrácením konsonující, zůstane konsonujícím i po převrácení; byl-li ale prvé dissonující, zůstane tímž i potom. Co se způsobů intervalů týká, stane se po převrácení z *velkého malý*, z *malého velký*, z *menšího větší*, ze *zmenšeného zvětšený*, a ze *zvětšeného zmenšený* interval. Následující tabulka vykazuje všechny intervaly a zároveň i způsob, jímž se obyčejně vedou:

14.

<i>čistá, zmenšená, zvětšená</i>			<i>velká, malá, zvětšená</i>		
prima.			sekunda.		

velká, malá, zmenšená, zvětšená
tercie.

čistá, větší, zvětšená, zmenšená
kvarta.

čistá, zvětšená, menší, zmenšená
kvinta.

velká, malá, zmenšená, ~~velká~~ zvětšená
sexta.

velká, malá, zmenšená
septima.

čistá, zvětšená, zmenšená
oktáva.

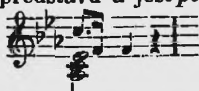
velká, malá, zvětšená
nóna.

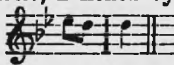
Poznamenání. V pojmenování kvinty a kvarty nejsou hudební theoretikové jednotného smýšlení; nazývají někteří kvintu: *velkou*, někteří: *čistou*. Kterí se přidržují výrazu „*velká*“ kvinta, nazývají její převrat „*malou*“ kvartu; ostatní způsoby kvinty pak jmenují: *zvětšenou* a *malou* kvintu, způsoby kvarty ale *zmenšenou* a *velkou* kvartu. Ti, kteří přijali výraz „*čistá*“ kvinta, nazývají pak i její převrat *čistou* kvartu, ostatní způsoby pak *zmenšenou* a *zvětšenou* kvintu a kvartu. Zde jest vyčteno čtvero způsobů kvinty a kvarty a jsou pojmenovány kvinty: *čistá*, *menší*, *zmenšená* a *zvětšená*, kvarty ale: *čistá*, *větší*, *zvětšená* a *zmenšená*. *Menší* sluje zde ta, kterouž nazývají němečtí theoretikové *malou*; *zmenšená* ale ta, která povstává zvýšením spodního tónu při *menší* kvintě jako ku př. *d* — *as*: *dis as*. Tato *zmenšená* kvinta přichází v septakordu na II zvýšeném stupni v dur škále; v C—dur na př. *dis fis as c*, a co převrat v druhé přeloze téhož akordu: *as c dis fis*. Přijmutím těchto výrazů odpomůže se nedůslednosti, jež povstala při pojmenování trojzvuku s *malou* tercií a *malou* kvintou, který, ačkoli neobsahuje nižádného zmenšeného intervalu, sluje předce *zmen-*

šeným. Poněvadž ale se nazývá akord podlé vynikajícího v něm tónu, povstal takto mezi věcí a jejím jmenem spor, kterýž se odstraní, přijme-li se výraz „menší“ kvinta pro interval, a pro akord, který tuto kvintu obsahuje, „menší“ trojzvuk. Výraz „zmenšený“ trojzvuk ponechejž se podobným akordům, jako jsou na př. *dis fis as*, aneb *dis f as*.

8. Motivy či podněty, řady tónů a stupnice.

Motiv jest spojení dvou neb několika tónů; podobát se slovu v řeči, a jako toto přináší i on s sebou jistou představu a jest *podnětem* dalšího představy té šíření; ku př:



jest motiv, z něhož vyvedl Beethoven jednu ze svých sonát pro piano;  jest skromný motiv, na němž založil Mozart svou 9. symfonii. Každý motiv podněcuje tvornou mysl hudebnickou, protož i *podnětem* hudebním sluje.

Každý ze svrchu uvedených intervalů může býti podnětem jisté hudební myšlénky, s kterouž i ráz svůj sděluje. Vezme-li se na př. některý malý interval za podnět, přičiní se celé myšlénce cosi nesmělého, skromného, klidného, plouživého; je-li ale volen některý větší, nabude celá myšlénka cosi jarého, vykročilého, jistého, sebevědomého a úsilného. Rozumí se ovšem samo sebou, že nebývá při té neb oné myšlénce užíváno jednoho jen motivu, nýbrž že se podněty pro rozmanitost střídají; což se i dosti rychle stává. Ale čím důsledněji nějaký motiv proveden bývá, tím větší jednoty hudební skladba nabývá.

Nejjednodušší motivy jsou:

- a) postup od jistého tónu k nejbližšímu *chromatickému* půltónu;
- b) k nejbližšímu *velkému* půltónu;
- c) k nejbližšímu *celému* tónu, a
- d) k zvýšenému *celému* tónu, t. j. do *zvětšené* sekundy.

Všecky tyto jednoduché podněty slouží nejprvé k skládání *řad tónů a stupnic*.

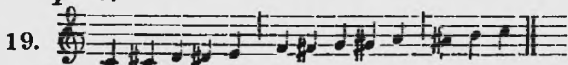
Řadou tónů vyrozumívá se vůbec stupňové od tónu k tónu pokračování. Řady tónů jsou buď *chromatické*, buď *diatonické*. *Chromatická* řada tónů jest tenkrát, když přichází v ní *chromatické* a *velké* půltóny, aneb když v ní vládne motiv chromatického a *velkého* půltónu; ku př. 15.



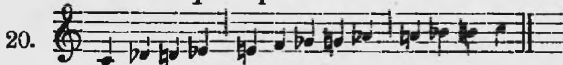
Diatonická i chromatická stupnice rozvrhuje se na dva způsoby, a sice v *tvrdou* a *měkkou* čili *dur* a *mol* stupnici.

Rozdíl mezi diatonickou *tvrdou* a diatonickou *měkkou* stupnicí záleží v tom: že připadají půltóny v měkké stupnici na jiné stupně než v tvrdé; v této leží totiž od III k IV a od VII k VIII, v oné pak od II k III, a od V k VI stupni. Poloha těchto půltónů přináší s sebou to, že má tvrdá stupnice *velkou* tercii a *velkou* sextu; měkká pak *malou* tercii a *malou* sextu.

Mezi chromatickou *tvrdou* a chromatickou *měkkou* stupnicí jest tentýž rozdíl, a mimo ten ještě jiný: že totiž vystupuje první do *zvýšených*, druhá pak do *snížených* tónů. Tak jde chromatická *tvrdá* stupnice:

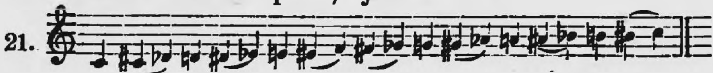


chromatická *měkká* stupnice pak:



Poznamenání. Jak dalece mi povědomo, nečiní se v žádné hudební theorii zmínka o chromatické *dur* a *mol* stupnici. Podotýká se při tom předmětu pouze to, že postupuje chromatická stupnice ve zvýšených a sestupuje v snížených tónech. Poněvadž se takto možnost chromatické *mol*-stupnice theoreticky nepřipouští, kteráž prakticky předce možná jest, ano se i vykonává: proto nerozmyslel jsem se rozvrhnouti chromatickou stupnici v *tvrdou* a *měkkou*, a přijmouti pro první co charakteristické tóny *velkou* tercii a *velkou* sextu, pro druhou pak *malou* tercii a *malou* sextu. Že nejsou obě jedno a totéž, vysvítá předně z toho, že se v první nalezá jen jedna tercie a sice *velká*; v druhé pak že přicházejí dvě tercie, a sice první *malá* a druhá *velká*. Poněvadž ale se zde ozývá *malá* tercie před *velkou*, jest takto pocit *moltnu* vzbuzen, a sluch přijímá následující *velkou* tercii jen co zvýšení předešlé. Že jsou obě rozdílné, vysvítá za druhé i z toho, že žádá každá jiné harmonisování.

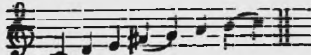
Mimo diatonické a chromatické stupnice jest ještě stupnice *chromaticko-enharmonická*. Ta jest jakési spojení chromatické tvrdé a chromatické měkké stupnice; vyhlíží takto:




Noty obloučkem spojené znamenají tóny, které, ačkoli jest mezi nimi rozdíl o tak zvané hudební komma, bře praktická hudba za


jedny a týž. Známost této stupnice jest pro porozumění mnohým harmonickým obrátům důležitá, poněvadž se dají vysvětliti mnohé záhadné případy „novo-německé školy“ jen cestou chromaticko-enharmonickou.

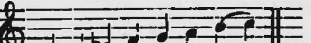
Jak svrchu již podotknuto, leží v diatonické *tvrdé* stupnici půltóny od III k IV a od VII k VIII, v diatonické *měkce* pak od II k III a od V k VI stupni. Půltóny ty se mohou ale přenést také na jiné stupně. Tak se může položit první půltón od IV k V

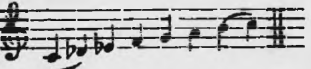
stupni; ku př. 22. 

aneb od V k VI: 23. 

aneb posléze

od VI k VII: 24. 

Touž měrou může se položit první půltón již od II k III stupni, ku př. 25. 

aneb od I k II: 26. 

Tyto řady tónů budeme nazývati: stupnice diatonické s pohyblivým prvním půltónem.

Hudební theorie až po tu dobu poučují nás o jednom toliko způsobu diatonické tvrdé stupnice, jenž jest ten s půltónem od III k IV a od VII k VIII stupni. Že ale v této věci praktická hudba theorii daleko předstihla, a stupnice s půltóny na jiných než vykázaných místech dosti zhusta užívá: nerozmýšlel jsem se hájiti tyto stupnice, jejichž oprávněnost na biledni jest. Jakže často nalazáme ku př. v některé hudební myšlence z C-dur tóny *fis*, *jis*, *ais*, aneb *des*, *as*, tóny to, kterých obyčejná diatonická stupnice neobsahuje! A jak se podobné tóny obyčejně vysvětlují? Právě se, že jsou *nahodilé*, *melodické*, aneb, že jsou z jiné *tóniny vypůjčené*. Dle mého zdání není takto nic vysvětleno. Theorie nezná náhody; ta pátrá po příčinách, proč ta neb ona náhoda může míti místo; pátrá, odkud to přichází, že ten neb onen případný způsob dobře se vyjímá; slovem: theorie hledí odůvodniti, co se v *praktice namanulo*. Schvaluje-li theorie jisté případy, které se v *praktice* skutečně jen *nahodily*, a nehledí-li je odůvodniti: neplní povinnosti své. — Připustí-li se tedy diatonická stupnice s *pohyblivým*

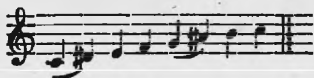
prvním půltónem, pak se lehce vysvětlí ty tóny, které v tónině se naskytují, ačkoli v obyčejné stupnici její nepřicházejí, a nebude třeba přijímati je za *nahodilé* aneb *vypůjčené*.

Než i z krasovědeckého stanoviska dají se tyto stupnice odůvodniti. Zkoumejme obyčejnou diatonickou dur-stupnici. Začíná celým tónem, a opakuje ten postup ještě jednou. Těmito dvěma kroky se vzbudila představa *síly, mužnosti, ráznosti* a jakéhosi *vědomí*. Představa ta ale zaniká hned příštím krokem k půltónu, po kterémž na novo začne zmáhání se, kteréž zase ochabuje nastoupeným půltónem druhým. Není zde obrazu zmáhání se a ochabování, a tudíž i nestálosti? Jak dobře ale dá se vyjádřiti stálost a zmužilost stupnicí, ve které se přeloží půltón na pozdější stupeň! A jak trefně dá se vyjádřiti nesmělé, ostýchavé vystoupení, které v dalším pokračování mizí a v smělost přejde, stupnicí s půltónem od I k II stupni: *c, des, es*, atd.! Rovněž tak mají i ostatní stupnice svůj význam, který dobře pochopen a šťastně použit, s dobrým výsledkem se nemine.


Stupnice se *zvětšenou* sekundou jsou rovněž tak charakteristické jako možné, ovšem ale ještě málo užívané. V Lisztových skladbách se setkáváme s pokusy o jejich uvedení. V mezích oktávy ku př. C—c nalézají se čtyry zvětšené sekundy; jsou to: C *dis*, *es* *fis*, *jes* *a*, *a* *his* = c. Že však, jak viděti z chromaticko-enharmonické stupnice, se berou tóny *dis es*, *fis jes*, *his c* za jedny a tyž, obsahovala by tato stupnice jen pět rozličných stupňů, a byla by chudou i bez rozmanitosti. Aby se tedy stupnice s podnětem zvětšené sekundy učinila rozmanitější, třeba bude, abychom k tomu cíli použili *půltónů* i *celých tónů*, a položili je střídavě mezi postupy do zvětšené sekundy.

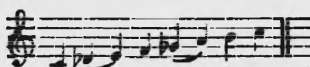
Ryzou stupnici, t. j. takovou, kteráby se skládala jen z jednoho motivu, nemohli jsme bez toho složití ani z chromatických ani z diatonických půltónů ani z celých tónů. Ve všech těchto případech jsme musili střídati chromatické jakož i celé tóny s diatonickými. Poněvadž ale jsou tóny *dis es*, *fis jes*, *his c*, jedny a tyž, proto bude moci obsahovati stupnice s podnětem zvětšené sekundy vůbec jen dva postupy do zvětšené sekundy, které pak docela postačují, aby jí vtiskly ráz motivu z půldruhého tónu. Budou se pak moci položit tyto charakteristické postupy nejprve od I k

II a od V k VI stupni, na př. 27.



aneb od II k III a od VI k VII: 28. 

aneb od III k IV a od VI k VII: 29. 

a posléze od II k III a od V k VI: 30. 

Mezi těmito stupnicemi jsou *první, druhá a čtvrtá dur*, *třetí pak mol.* Nejvíce užívá se *druhé a třetí*, méně *první a nejméně čtvrté.* K odůvodnění těchto stupnic platíž totéž, co prvé praveno při zastávání stupnic diatonických s *pohyblivým půltónem.*

9. Tetrachord a hlavní škály všech tvrdých a měkkých stupnic. Kvintový a kvartový kruh.

Tetrachord jest řada tónů, která běží po *čtyřech* tónech čili po *čtyřech stupních.* V mezích oktávy ku př. C—c nalezá se *páťero* rozličných tetrachordů, a sice: a) tetrachord s půltónem od III k IV: *c d e f*; b) s půltónem od II k III: *d e f j*; c) s půltónem od I k II stupni: *e f j a*; d) bez půltónu: *f j a h*; a e) s půltónem od III k IV stupni: *j a h c*.

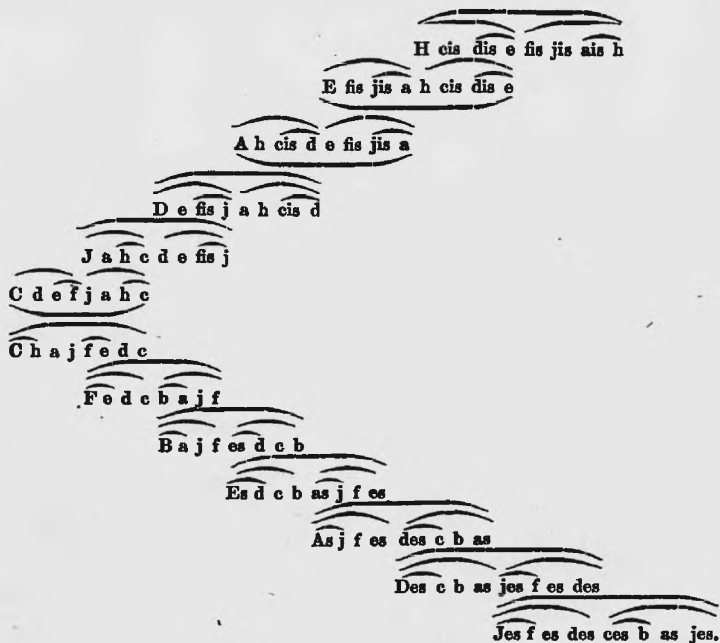
Tvrdá i měkká stupnice skládá se ze dvou takových tetrachordů, a sice *tvrdá z prvního a pátého*: *c d e f j a h c*; *měkká pak z druhého a třetího*: *a h c d e f j a*.

V *tvrdé* stupnici jsou oba tetrachordy, co se útvaru jejich dotýká, *jednotejné*; má totiž jeden i druhý půltón od *předposledního* k *poslednímu* stupni. V *měkké* stupnici jsou ale oba tetrachordy od sebe *rozdílné*; líší se totiž polohou půltónu, kterýžto leží v *prvním* od II k III, a v *druhém* od I k II stupni.

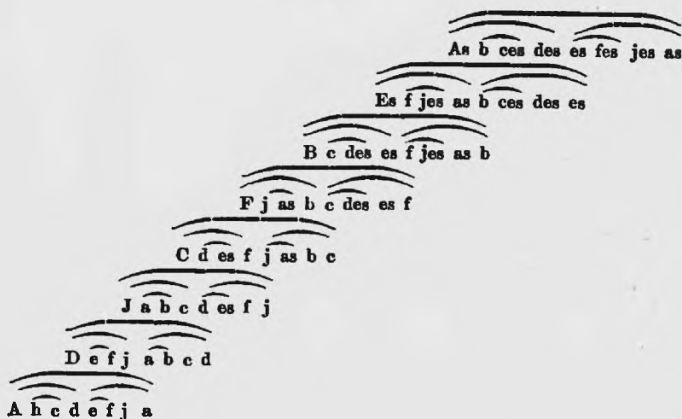
Složí-li se řada tónů z tetrachordu *c d e f* *postupující*, obdrží se hlavní škála, v kteréž obsaženy budou *všeccky tvrdé* stupnice, ježto jsou křížky znamenané; ku př. *c d e f*, *j a h c*, *d e fis j*, *a h cis d*, *e fis jis a*, *h cis dis e*, *fis jis ais h*—C. Složí-li se podo-

bná řada tónů z prvního tetrachordu *sestupno*, nabude se hlavní škály, v nížto budou obsaženy všechny *tvrdé* stupnice, které mají *bé* předznamenaná, ku př. $\overbrace{f\ e\ d\ c}$, $\overbrace{b\ a\ j\ f}$, $\overbrace{es\ d\ c\ b}$, $\overbrace{as\ j\ f\ es}$,
 $\overbrace{des\ c\ b\ as}$, $\overbrace{jes\ f\ es\ des}$ —C.

Souvisí pak z těchto dvou hlavních škál vyvinuté stupnice spolu tak, že jest *druhý* tetrachord jedné stupnice vždy *prvním* v příští stupnici, ku př.



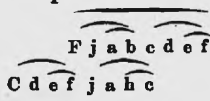
Měkké stupnice taktéž vyrůstají z takové hlavní škály, a souvisí spolu s tetrachordem, jenž má půltón od II k III stupni. Že však nezačíná příští stupnice po ukončeném prvním tetrachordu, jakž bylo v tvrdých stupnicích, nébrž již na posledním jeho tónu, zasahají takto měkké stupnice více do sebe než tvrdé. Odtud se nazývají jejich tetrachordy *spojené*, anýť u tvrdých stupnic byly *nespojené*. Jest pak vystupující škála měkkých stupnic, ježto mají znamení *bé*, tato:



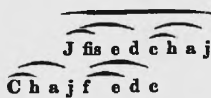
Pro měkké škály s křížky dává začátek *druhý* tetrachord a—mol škály *sestupmo*:



V *dur* stupnicích může také začíti *druhý* tetrachord na posledním tónu prvního; ku př.:



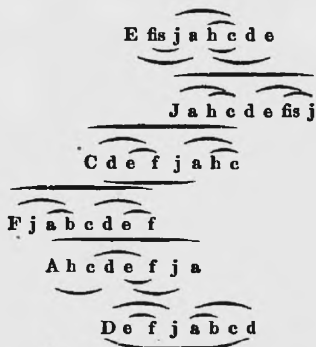
aneb *sestupmo*:



čímž se uvede jiný pořádek mezi stupnice. V prvním případě následují po sobě stupnice v pořádku *kvintovém*, v druhém v

pořádku *kvarťovém*. Poněvadž ale první i druhou cestou octneme se, proědše všechny stupnice jednoho rodu, na tomtéž místě, z kterého jsme vyšli; prošli jsme celý *kruh*, kterýž jest v prvním případě *kvintový* a v druhém *kvarťový*.

Nejen stejnorodé nébrž i různorodé stupnice mají společný tetrachord; tak má ku př. *a-mol* stupnice s *C-dur* stupnicí společný tetrachord *c d e f*; *e-mol* a *C-dur* mají společný tetrachord *j a h c*; *d-mol* a *C-dur* pak: *d e f j*, což ukazuje následující obrazec:



Známost tetrachordů slouží:

- 1) k pochopení příbuznosti tónin a
- 2) k poznání znakových tónů stupnic i tónin.

10. Příbuznost tónin.

Všecky tóniny jsou více méně spolu spříbuzněny. Příbuznost ta spočívá buď na společných tetrachordech aneb jen na společných tónech stupnic. Rozeznávají se tři stupně příbuzenstva, a sice: *přímého*, *nepřímého* a *vzdáleného*.

Na prvním stupni čili zpřímá spříbuzněné jsou tóniny tenkráté, mají-li jejich stupnice jeden společný tetrachord, a liší-li se od sebe jen *tercií* a *sextou*, což se spatřuje při tóninách s *jednotejnou* tónikou; ku př. *C-dur* a *c-mol*. V posledním vzorci článku o tetrachordu bylo viděti, že mají stupnice *J-F-dur*, pak *a-e-* a *d-mol* s *C-dur* stupnicí jeden společný tetrachord; jsou tedy přímo spříbuzněny. Stupnice *C-dur* a *c-mol* mají zase jednotejnou tóniku a liší se od sebe jen *tercií* a *kvintou*: jsou tedy také ve spolek příbuzny.

Stojí pak ty stupnice k *C* co I. stupni, co V, IV, VI, III a II stupeň. Můžeme tedy tóniny s některou jinou příbuzné vůbec znamenati římskými číslicemi. Ty budou ukazovati stupeň, na kterémž se nalézá příbuzná stupnice. Silnou číslicí naznačí se *tvrdá*, slabou pak *měkká* tónina. Následující škála představuje všechny v prvním stupni spříbuzné tóniny s *dur*- i s *mol*-tónikou:

V	VII
: III	V . . V
: I . . I	: III
: VI	: I . . I
: IV	: VI
: II	: IV

Dle toho má každá *tvrdá* i *měkká* stupnice šest v prvním stupni příbuzných tónin.

Nepřímá aneb v *druhém* stupni spříbuzné jsou ty tóniny, které některou *přímou* spříbuznou tóninou teprvé spolu příbuznými se stávají. Ku př. *E-dur* není spříbuzněno *přímou* s *C-dur*; jest ale spříbuzněno *přímou* s *e-mol* a toto zase s *C-dur*; následně jest *E-dur* spříbuzněno *nepřímou* s *C-dur*.

Přehled *nepřímé* spříbuzných tónin dává následující obrazec, v němž jsou jako svrchu *tvrdé* stupnice *tučnou*, *měkké* pak *štíhlou* číslicí značeny. Tóniny příbuznost prostředkující jsou označeny číslem *velkým*, je-li stupnice *tvrdá*; *malým* pak, je-li stupnice *měkká*. Znaménko *b* u číslice znamená škály na snížených, znaménko pak *#* značí škály na zvýšených stupních.

Vzorec *nepřímé* příbuznosti
tvrdých tónin:

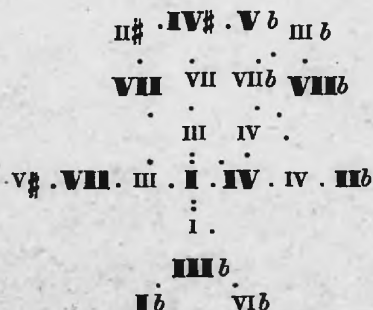
III	II	III b
. III	. II	. I
IV . IV . . I . . V . V		
. III	. I	
VI . IV .		
VI VII, VIII b VI b.		
VII VII b		

Vzorec *nepřímé* příbuznosti
měkkých tónin:

III	III #
. III	. I
III b . . VI . . I . . V . II .	
. VI	. I
VI	VI #
# VI	

V *třetím* stupni *spříbuzné* tóniny jsou ty, které mají dva neb aspoň *jeden* společný tón, aneb kterýchž *příbuznost* prostředkuje jedna *přímo* a jedna *nepřímo* *spříbuzená* tónina; *Des-dur*, *Jes-dur* a *es-mol*, *Fis-dur* a *dis-mol*, *jis-mol*, *Ces-dur* a *as-mol* mají na př. s *C-dur* dílem po dvou, dílem po *jednom* společném tónu.

Tak prostředkuje na př. *příbuznost* mezi *C-* a *Jes-dur* *přímo* *spříbuzená* tónina *f-mol*, a *nepřímo* *spříbuzená* *Des-dur*; následovně jest *Jes-dur* s *C-dur* v *třetím* stupni *spříbuzeno*. Číslíci naznačenou tónin *příbuznost* *třetího* stupně představuje tento obrazec:



Pro *mol-tóniny* *spříbuzné* v *třetím* stupni není třeba zvláštního vzorce, poněvadž sem sluší všechny ty, které nejsou zahrnuty v *prvním* a *druhém* stupni.

Na *příbuznosti* stupnic zakládá se možnost přechodů z jedné tóniny do druhých; pročež poručeným se činí učňovi důkladné o předmětu tom přemýšlování.

II. Znakové čili charakteristické tóny stupnic, tónin a akordů.

Znakové tóny stupnice slují ty, které ji značnou a tudíž rozdílnou činí od stupnic ji nejpříbuznějších.

Jak nahoře ukázáno, byly s jistotou za hlavní vzatou stupnicí nejbližší *spříbuzné*: stupnice založené na *vrchní* a *spodní* kvintě; na *vrchní* a *spodní* tercii a *vrchní* *sekondě*, jakož i stupnice s *jednotejnou* tónikou. Stupnice na těchto tónech založené mají svá zvláštní jména, a sice ta na *vrchní* kvintě sluje *vrchní vládnice* aneb pouze *vládnice*, ona na *spodní* kvintě zase *spodní vládnice*; ta na *vrchní* tercii *střednice*, na *spodní* tercii *souběžnice*, a na *vrchní* *sekondě* *střídavnice*. Stupnice, která se položí za hlavní, slove *tónika*.

Každá tónická stupnice musí se tedy rozeznávati od své

vrchní a spodní vládnice, od své *střednice* a *souběžnice*, od své *střídavnice* jakož i od *stejnojmenné jinorodé* stupnice. Potřebuješ za tou příčinou *pět znakových tónů*, a ty jsou III, IV, VI a VII stupeň, z nichžto IV rozeznává tónickou stupnici od její *vrchní vládnice* a *střednice*; VII od *spodní vládnice* a *střídavnice*; III pak a VI od *stejnojmenné jinorodé* stupnice. Následující sestavení poskytuje přehled znakových tónů všech *šesti příbuzných tónin*:

$\overbrace{E \text{ } \overbrace{f \text{ } \overbrace{is \text{ } j} \text{ } a \text{ } h \text{ } c} \text{ } dis \text{ } e}$	<i>střednice.</i>
$\overbrace{J \text{ } \overbrace{a \text{ } \overbrace{h \text{ } c} \text{ } d \text{ } e} \text{ } f \text{ } is \text{ } j}$	<i>vládnice.</i>
$f \text{ } j \text{ } a \text{ } h \text{ } \overbrace{C \text{ } \overbrace{d \text{ } \overbrace{e \text{ } f} \text{ } j \text{ } a \text{ } h \text{ } c} \text{ } d \text{ } e \text{ } f \text{ } j}$	<i>tónická stupnice.</i>
$\overbrace{C \text{ } \overbrace{d \text{ } \overbrace{e \text{ } f} \text{ } j \text{ } a \text{ } h \text{ } c} \text{ } . \text{ } . \text{ } .$	<i>stejnojmenná jinorodá.</i>
$\overbrace{A \text{ } \overbrace{h \text{ } \overbrace{c \text{ } d \text{ } e} \text{ } f \text{ } jis \text{ } a} \text{ } . \text{ } . \text{ } . \text{ } .$	<i>souběžnice.</i>
$\overbrace{F \text{ } j \text{ } a \text{ } \overbrace{b \text{ } \overbrace{c \text{ } d \text{ } e} \text{ } f} \text{ } . \text{ } . \text{ } . \text{ } . \text{ } . \text{ } .$	<i>spodní vládnice.</i>
$\overbrace{D \text{ } \overbrace{e \text{ } \overbrace{f \text{ } j} \text{ } a \text{ } b \text{ } cis \text{ } d} \text{ } . \text{ } . \text{ } .$	<i>střídavnice.</i>

Dle toho jest v *C-dur* stupnici *f* znakový tón vzhledem k *vládnici* a *střednici*, které mají *fis*; *h* jest znakový tón vzhledem k *spodní vládnici* a *střídavnici*, které mají *b*; *e* a *a* jsou znakové tóny naproti *stejnojmenné jinorodé* stupnici, která má *es* a *as*. Od *souběžnice* se rozeznává tónická škála V stupněm, však ne dosti bezpečně, protože *mol-stupnice* nemá vždy sedmého zvýšeného stupně. Některá za tóniku přijatá stupnice rozeznává se pro *menší počet* společných tónů snadněji od příbuzných stupnic druhého a třetího stupně.

Znakové tóny *mol-stupnic* jsou II, III, VI a VII *zvýšený* stupeň. Rozeznává se totiž II^{ým} stupněm od *spodní vládnice*; III^{ím} a V^{ým} od *stejnojmenné jinorodé*; tak též VI^{ým} od *vládnice*; VII^{ým} *zvýšeným* pak od *souběžnice*, což zřejměji vysvítá z následující soustavy:

$\overbrace{E \text{ } \overbrace{f \text{ } \overbrace{is \text{ } j} \text{ } a \text{ } h \text{ } c} \text{ } dis \text{ } e}$	<i>vládnice.</i>
$\overbrace{C \text{ } \overbrace{d \text{ } \overbrace{e \text{ } f} \text{ } j \text{ } a \text{ } h \text{ } c} \text{ } .$	<i>souběžnice tvrdá.</i>
$d \text{ } e \text{ } f \text{ } jis \text{ } \overbrace{A \text{ } \overbrace{h \text{ } \overbrace{c \text{ } d \text{ } e} \text{ } f \text{ } jis \text{ } a \text{ } h \text{ } c} \text{ } d \text{ } e$	<i>tónika.</i>
$\overbrace{A \text{ } \overbrace{h \text{ } \overbrace{cis \text{ } d \text{ } e} \text{ } fis \text{ } jis \text{ } a} \text{ } . \text{ } . \text{ } .$	<i>stejnojmenná jinorodá.</i>
$\overbrace{D \text{ } \overbrace{e \text{ } \overbrace{f \text{ } j} \text{ } a \text{ } b \text{ } cis \text{ } d} \text{ } . \text{ } . \text{ } . \text{ } . \text{ } . \text{ } .$	<i>spodní vládnice.</i>
$\overbrace{F \text{ } j \text{ } a \text{ } \overbrace{b \text{ } \overbrace{c \text{ } d \text{ } e} \text{ } f} \text{ } . \text{ } . \text{ } . \text{ } . \text{ } .$	<i>střednice.</i>

Tytěž tóny, které značí stupnici, značí také tóninu.

Znakový tón akordu slove ten, dle kterého se akord jmenuje a který v něm nad ostatními tóny vyniká. Tak jest na př. *zvětšená* kvinta znakovým tónem ve zvětšeném trojzvuku; *malá* septima v dominantním a *velká* ve velkém septakordu. Změní-li se znakové tóny stupnice aneb akordů, změní se spolu stupnice neb akord.

Dobře znáti znakové tóny jakož i příbuznosti tónin rovnou měrou potřebné jest k přechodům.

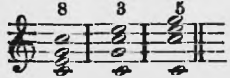
Část zvláštní.

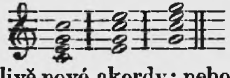
1. O trojzvuku.

Trojzvuk se skládá ze *tří* tónů, a sice z *tónu základního*, *tercie* a *kvinty*. Že jsou ale, jak z přehledu intervalů známo, *tercie* a *kvinty* rozličného způsobu, proto budou i trojzvuky z nich složené, rozličné; jsou pak nejobyčejnější tyto: a) *velký*: skládá se ze *základního tónu*, *velké tercie* a *velké kvinty*: c e g; b) *malý*, složen jsa ze *základního tónu*, *malé tercie* a *velké kvinty*: c es g, a c e; c) *menší*, jehož částky jsou: *základní tón*, *malá tercie* a *menší kvinta*: c es f, h d f; d) *zmenšený*, složen jsa mimo základní tón ze *zmenšené tercie* a *menší kvinty*: c eses f, dis f a; e) *zvětšený*, skládá se z *velké tercie* a *zvětšené kvinty*: c e jis.

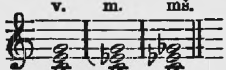
Protože trojzvuk jen ze *tří* rozličných tónů se skládá, dá se ho užití ve skladbě pro čtyry hlasy jen tak, zdvoji-li se některá z jeho částek. O tom, která z jeho částek by se měla zdvojití, rozhoduje jednak zpěv, jednak vlastnost tónu. Ve *velkém* a *malém* trojzvuku se dá zdvojití každá částka. Nestává-li vzhledů k zpěvu neb k zprávnému vedení hlasů, zdvojuje se obyčejně základní tón, v kterémž případě přibude trojzvuku *oktáva*. V *menším* trojzvuku se zdvojuje nejprůměřeněji *tercie*, v *řídých* jen případech základní tón. Ve *zmenšeném* trojzvuku jest jediné *menší kvinta*, kteráž připouští zdvojení; protože základní tón a *zmenšená tercie* druží se k nevolným tónům. Ve *zvětšeném* trojzvuku jest *kvinta* nevolným tónem, a to jí odnímá práva k zdvojení.

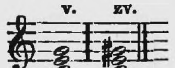
Všecky tóny trojzvuku se dají mnohokrát mezi sebou přemístiti aneb přeložiti, t. j. každá částka trojzvuku se může přidělití buď basu buď tenoru, altu aneb sopránu; ku př.

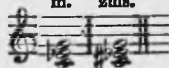
31.  Při takovém přemístění nezmění se poměr jednotlivých částek k základnímu tónu; intervaly zůstanou tedy beze změny. Jinak jest, stane-li se přeložení v base; ku př.

32.  V tomto případě nastane jiný poměr vrchních tónů k basu a vzniknou tím zdánlivě nové akordy; neboť nalozáme při prvním přeložení *ejce tercie* a *sextu*; při druhém pak *j e c j kvartu* a *sextu*; však, ačkoli mají tato přeložení zvláštní jména, (sluje první podlé *sextu sextakord*, druhé podle *kvarty* a *sextu kvartsextakord*), nejsou předce nic jiného než trojzvuk. Zacházení s těmito zdánlivě novými akordy řídí se týmiž pravidly jako při základním akordu.

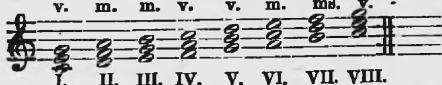
Velký trojzvuk může se za pratrojzvuk považovati, z něhož všechny ostatní buď zvýšením aneb snížením jednotlivých tónů povstávají. Sníží-li se ku př. ve velkém trojzvuku *tercie*, povstane *malý*, sníží-li se *tercie* a *kvinta* zároveň, vznikne *menší* trojzvuk;

ku př. 33.  Zvýšením *velké kvinty* ve velkém trojzvuku povstane *zvět-*

šený trojzvuk; ku př. 34.  Zmenšený trojzvuk se vyvede z malého, zvý-

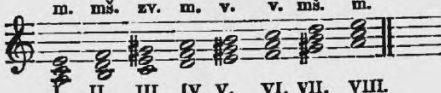
ší-li se jeho basový tón; ku př. 35.  m. zmš.

Na každém stupni *dur* - a *mol* - *škály* dá se postavit trojzvuk. Učiníme-li to v *C-dur*-*škále*, dostaneme následující trojzvuky:

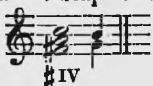
36. 

Jak z tohoto přehledu vysvitá, stojí *velký* trojzvuk na Iím, IVtém a Vtém, *malý* na IIhém, IIItím a VItém, *menší* na VIIímém stupni.

V *mol*-*škále* přichází *velký* trojzvuk na Vtém a VI, *malý* na Iím a IVtém, *zvětšený* na IIItím, *menší* na IIhém a VIIímém stupni; ku př.

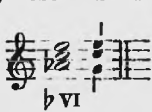
37. 

Mimo tyto trojzvuky má *tvrdá i měkká* stupnice ještě jiné, které se zakládají na škále s *pochyblivým půltónem*. V článku o *stupnici* jsme viděli, že se může položit první půltón mezi IV a V stupeň: *C d e fis j a h c*. Že se tak IV stupeň zvýšil, povstane na něm

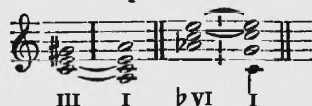
menší trojzvuk; v *C-dur* ku př. 38. 

Jiná *dur* - stupnice měla půltón od V

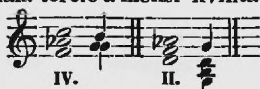
k VI stupni: *C d e f j as h c*. V tom případě byl VI stupeň snížený, nese tudíž s sebou nový *zvětšený* trojzvuk; v *C-dur* ku př.

39.  Tento *zvětšený* trojzvuk jest co do způsobu, jakým povstává, docela rozdílný od toho zvětšeného, který jest na III stupni v *mol-škále*. Při tomto touží po dalším vedení kvinta,

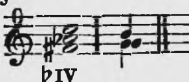
při onom bas; ku př.

40. 

Snížený šestý tón tento se objevuje i co malá tercie a menší kvinta

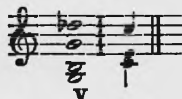
v trojzvucích na IV a II stupni; ku př. 41. 

jakož i dosti často v trojzvuku na IV zvýšeném stupni, kdež pak objevuje se zmenšený trojzvuk i v *dur* - stupnici; ku př.

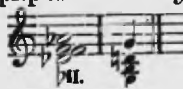
42. 

Dur - stupnice s půltónem od I k II a od V k VI čili se zvětšenou sekondou od II k III a od VI k VII stupni: *C des e f j as h c*, jest původem dvou trojzvuků; předně: *zmenšeného s vel-*

kou tercií, jenž připadá na V stupeň: 43.

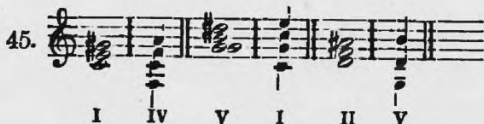


a za druhé *velkého*, jenž připadá na *druhý* snížený stupeň:

44. 

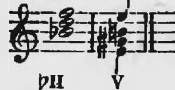
Na tvrdé stupnici s půltóny od VI k VII a od VII k VIII stupni: *C dis e fis jis ais h c*, zakládají se konečně *zvětšené* trojzvuky na I, V a II stupni. Trojzvuk na tomto posledním stupni liší se od obou pře-

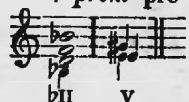
dešlých malou tercií;
ku př.

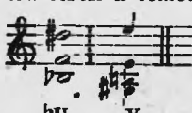


V měkkých stupnicích se zvětšenou sekundou od III k IV a od VI k VII stupni: *A h c dis e f jis a*, vyvodí se zmenšený trojzvuk

na IV zvýšeném stupni: 46.  v těch pak s půl-

trojzvuk na II sníženém stupni: 47.  ten však přichází častěji

loze než v původní způsobě, tedy co sextakord: 48.  v první pře-

Mol-stupnice s půltónem od I k II a od V k VI, pak se zvětšenou sekundou od III k IV stupni: *A b c dis e f jis a*, bývá původem trojzvuku se zvětšenou tercií a velkou kvintou na II sníženém stupni; ku př. 49. 

Všecky tyto trojzvuky dají se doložití příklady ze skladeb starších i novějších mistrů. Theorie hudební ale jim vykazovala až posud jen podřízeného místa. Že však jsou dobře opodstatněné a plné významu, zaslubují vši pozornosti skladatelův a theoretikův.

Co se týče významnosti každého svrchu vytčených trojzvuků, dá se o velkém tvrditi: že na cit posluchače tak působí, že jej docela spokojí. Jest sám sobě vším, nebaží po žádném jiném akordu, jest s sebou sjednocen; zní jasně, určitě i jaksí vykročile, a mohlby zníti věčně. Tyto vlastnosti má však jen co tónický trojzvuk; přichází-li na vrchní neb spodní vládnici, pozbývá jich a touží po jiném, obyčejně po tónickém trojzvuku. Promění-li se velký trojzvuk ve zvětšený, promění se první jeho vlastnosti; jeho vykročilost prejde v napnutost, jeho klid a pokojnost zaniknou. Je-li význam velkého trojzvuku nebeský poklid, jest význam zvětšeného zemská toužebnost. Ze při takových vlastnostech nemůže býti tónikou t. j. středem míru a klidu a že nedá se jím tudíž končiti, samo s sebou vysvítá.

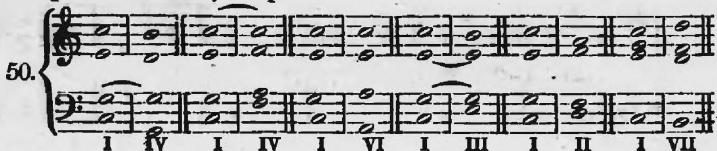
Jiného významu jest malý trojzvuk; dýše jakousi skromností, měkčostí, neurčitostí a jako v mlhách zahaleností; má cosi zženštělého do sebe. Nesměruje právě k žádnému jinému trojzvuku, ale kloní se rád k velkému. Zdá se býti cizincem toužícím po vlasti. V menším trojzvuku dosahují tyto vlastnosti vyššího stupně. Jakožto malý mohl býti tónikou, ale jako menší nikoliv. V časech předešlých hudební skladatelé nekončili malým trojzvukem; vypouštěli raději jeho tercii aneb položili místo něho určitý velký trojzvuk. Zmenšený trojzvuk na IV. zvýšeném stupni v mol-škále má něco cizího do sebe, a jest co sextakord zevšeňdnělý. Nemá tolik určitosti jako předešlé trojzvuky. Přítulnost jakási a zakrsalost jsou jeho hlavním znakem.

Jinak poněkud než pratrojzvuky dojmají jejich přelohy. První přeloha, sextakord, nemá již tolik určitosti, plnosti a vydatnosti jako původní trojzvuk. Druhá přeloha, kvarťsextakord, jest ještě méně určitá a plná. Ani první ani druhou přelohou velkého neb malého trojzvuku nedá se dobře ukončiti.

Jako přelohy mají i polohy trojzvuku svůj vlastní více méně určitý význam. Trojzvuk v kvintové poloze vyznačuje jakési dlení mezi oblohou a zemí a jakousi neprobuzenost z prvotního stavu; v tercové poloze jeví touhu, probuzenost, neukončenost a jakési nazírání do prostoru všehomíra; v oktávové poloze vyznačuje ukončenost a okrouhlost. Poněvadž má tedy každý interval trojzvuku, leží-li ve vrchním hlase, jiný význam; rozumí se samo od sebe, že význam ten sesílí se, zdvojí-li se dotýčný interval.

2. Spojování trojzvuků.

Spojování trojzvuků zakládá se na jich příbuznosti. Příbuznost jejich závisí pak od tónů, ježto mají dva trojzvuky společné, aneb že dva trojzvuky náleží aneb mohou náležeti jedné a též tónině. S každým tónickým trojzvukem, budiž on velký nebo malý, spojeny jsou trojzvuky na obou vládnících, na souběžnících a na střednících, pak na střídavnících a na VII stupni. S oběma vládnice-ma má po jednom, se souběžnících a střednících po dvou společných tó-nech; s trojzvuky na střídavnících a na VII stupni nemá ale žádného společného tónu; ku př.



Při spojování trojzvuků hledí se k tomu, aby se dostal společný tón jednomu a témuž hlasu. Uvaruje se tak chybných postupů, jakož jsou oktávy a kvinty, též se docílí tak jednoduchý a nenucený zpěv. Kdyby ale měl povstati šetřením toho pravidla zpěv jednotvárný, muselo by se od něho upustiti.

V posledních dvou odstavkách předešlého příkladu jsou trojzvuky na *d* a na *h* pro správné vedení hlasů bez oktávy a byl první trojzvuk ve všech případech v *oktávové* poloze; v *tercové* poloze by vyhlížela spojení ta takto:

51.

a v *kvintové* zase takto:

52.

Následující příklad představuje trojzvuky, které se dají spojit s tónickým mol-trojzvukem:

53.

I V I IV I III I VI I II I VII

První i druhý z těchto trojzvuků může být také v některé přeloze; ku př.

A. a) *druhý v první přeloze*:

54.

I V I IV I VI I III I II I VII

b) druhý v druhé přeloze:

55.

I V I IV I III I II I VII

B. a) první v první přeloze:

56.

I V I IV I VI I III I II I VII

b) první v druhé přeloze:

57.

I V I IV I VI I VII

a t. d.

C. a) oba trojzvuky v první přeloze:

58.

I V I IV I VI I III I II I VII

b) první trojzvuk v první, druhý v druhé přeloze:

59.

I V I VI I VII

a t. d.

c) první v druhé, druhý v první přeloze:

60.

I V I IV I III I H

a t. d.

Případů, kdeby stály oba trojzvuky v druhé přeloze, jest po řídce. Staří theoretikové neschvalovali vůbec *dvou druhých přeloh* po sobě; poněvadž prý činí bas slabým. Obyčejné případy takovýchto postupů, které i v starých skladbách se nalezají, jsou tyto:

61.

I V I IV II I I VII

Užitím přeloh nabude zpěv jednotlivých hlasů více plynosti a ohebnosti, a docílí se vůbec více volnosti při vedení hlasů a tudíž i rozmanitosti.

Rovněž tak jako se daly spojit s tónickým trojzvukem všechny ostatní trojzvuky téže tóniny, mohou se na opak spojit tyto s oním, t. j. může se postoupiti z kteréhokoliv stupně k tónickému trojzvuku.

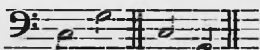
Jako tónický trojzvuč mají i trojzvuky na ostatních stupních škály své příbuzné, s nimiž také souvisí *jedním* neb *dvěma* tóny. Trojzvuč na II stupni na př. souvisí *dvěma* tóny s trojzvuky na VII a na IV, *jedním* tónem s trojzvuky na V a na VI stupni; s trojzvuky na I a na III stupni nemá nižádného spojujícího tónu, ale dá se předce jimi spojit, protože náleží oba jedné a též tónině. Pro snazší přehled uvedl se zde všechny trojzvuky, které jsou spříbuzněny s trojzvuky na III, IV, V, VI a VII stupni, čísla znamená, a sice znamená velké číslo uprostřed stupeň, z kterého se vychází; menší čísla pod a nad ním znamenají trojzvuky, ježto mají s ním *dva* tóny společné; čísla po stranách ukazují trojzvuky s *jedním* společným tónem, a čísla nejspodnější pak udávají trojzvuky *bez* společného tónu:

V		VI		VII		I		II	
VI	III	VH	I	IV	VII	I	V	II	II
	I			II			VI	III	II
II	IV	III	V	IV	VI	V	VII	VI	I

Z příkladů až posud o spojování trojzvuků položených dají se vážiti následující praktická pravidla:

1) Spojení dvou trojzvuků jest možné a přirozené, jsou-li základní tóny jejich k sobě v poměrech těchto:

- a) *vrchní kvinty* neb *spodní kvarty*:



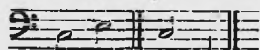
- b) spodní kvinty neb vrchní kvarty:**



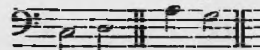
- c) *spodní* tercie neb *vrchní* sexty:



- d) *vrchní tercie* neb *spodní sexty*:



- e) vrchní a spodní sekundy:



2) Při basu postupujícím do *vrchní* a sestupujícím do *spodní* tercie neb sexty mají trojzvuky vždy *dva* společné tóny; při basu postupujícím do *vrchní* a sestupujícím do *spodní* kvinty neb kvarty mají *jeden* společný tón. Kráčí-li ale bas do *vrchní* neb *spodní* sekundy, nemají trojzvuky *nížádného* společného tónu.

3) Při basu postupujícím do vrchní neb sestupujícím do spodní sekundy dají se spojití trojzvuky jen v protivném pohybu, t. kráčí-li hlasy opačným směrem basu.

4) Mnohé spojení trojzvuků ulehčí se, užije-li se jednoho neb druhého v přeloze.

5) Poloha trojzvuků může spojení buď ulehčiti aueb ztížiti.

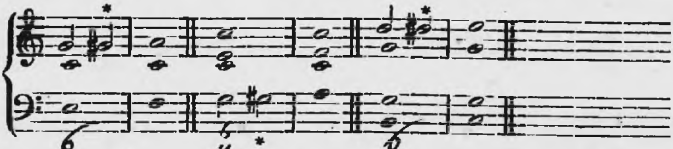
3. Zacházení s trojzvuky se zvýšenými aneb sníženými tóny.

Trojzvuků, které zvýšené neb snížené intervaly v sobě obsahují, neužívá se tak zhusta, jako těch, o kterých se právě mluvilo. Způsob, jakým s nimi se zachází a nakládá, vyhledává vůbec mnohem více opatrnosti a obezřelosti, jakož i vybroušnějšího vkusu. Mohou nastoupiti buď volně *bez přípravy* aneb *s přípravou*. *S přípravou* nastupují, předešle-li se jim trojzvuk, z kterého se mohou přirozeně vyvinouti; *bez přípravy* pak nastupují, nepoloží-li se před ně takový trojzvuk.

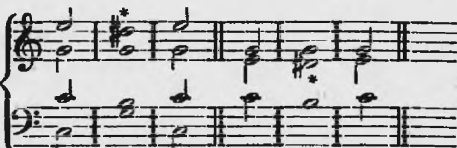
Ve svrchu položeném výčtu těchto trojzvuků shledali jsme, že může míti místo *zvětšený* trojzvuk také na I, ~~IV~~ ^{IV} a ^V stupni dur-škály. Stupně ty ale nesou na sobě původně veliké trojzvuky. Poněvadž ale z velikého trojzvuku vyvede se lehce zvětšený, když se totiž zvýší v onom kvinta, může se vzíti onen veliký co příprava tohoto zvětšeného, jehož zvětšená kvinta pak směřuje k nejbližšímu vyššímu tónu; ostatní tóny vedou se dle dobrého zdání; ku př.

62. 

aneb v přelohách:

63. 

Zvětšený trojzvuk na vládnici nastoupil by volně bez přípravy takto:

64. 

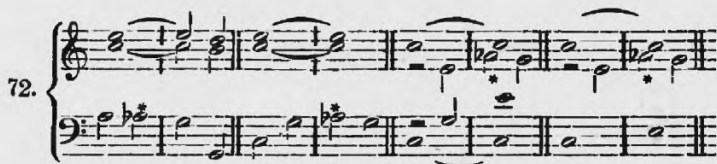
Menší trojzvuk na IV. zvýšeném stupni vyplyne z velkého na IV prvotním stupni, zvýší-li se bas; ku př.

65. 

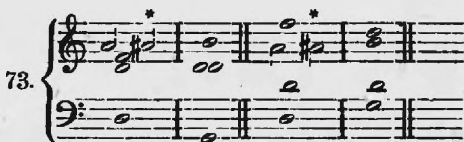
nastupuje ale často volně zvláště v *první* přeloze; ku př.

66. 

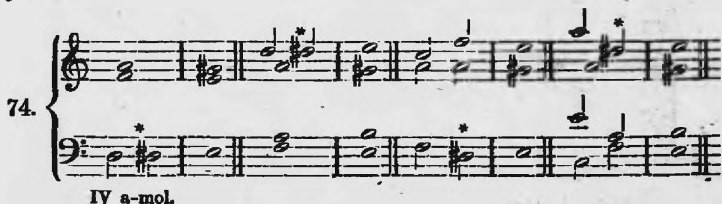
Malý trojzvuk na IV a *menší* na II stupni vyplývají taktéž z prvotních trojzvuků na týchž stupních, a sice první z *velkého*



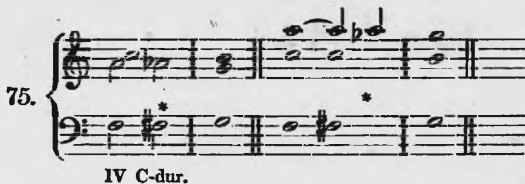
Zvětšený trojzvuk s malou tercií vyvine se na II stupni dur-škály, zvýší-li se v malém trojzvuku tohoto stupně kvinta; směřuje přede vším k dominantnímu trojzvuku, ku př.



Zmenšený trojzvuk na IV zvýšeném stupni v mol-škále vyvádí se z malého trojzvuku téhož prvotního stupně; směřuje k trojzvuku na vládnici. Nejvíce užívá se ho v první přelozce, a jest v té způsobě znám co zvětšený sextakord. Obyčejné s ním zacházení jest toto:

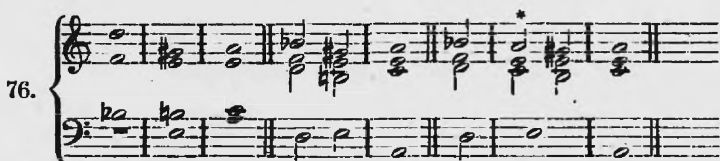


Zmenšený trojzvuk na IV zvýšeném stupni v dur-škále podobá se ve všem předešlému a povstane, zvýší-li se ve velkém trojzvuku tohoto stupně základní tón a sníží-li se zároveň tercie; na př.



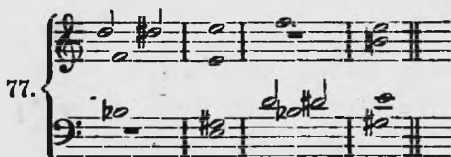
Velký trojzvuk na II sníženém stupni v mol-škále přichází

volně i s *přípravou* a zastupuje často menší II původnímu stupni vlastní trojzvuk. Přichází ale v první přeloze častěji než v původní způsobě a vede se obyčejně k trojzvuku na vládnicí; často také vkládá se mezi oba dva tyto akordy tónický trojzvuk v druhé přeloze; na př.



Příčinnost, která se zde mezi tóny *b* a *h* udává, trpí se.

Trojzvuk s *velkou kvintou* a *zvětšenou tercií* povstává na II sníženém stupni *mol-škály*, a směřuje buď k původní způsobě dominantního trojzvuku aneb k první jeho přeloze; na př.



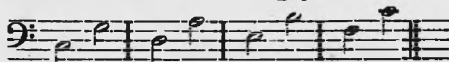
Užívání těchto umělých trojzvuků obmezuje se skoro jen na *zdlouhavý* aneb aspoň *mírný* časoměr. V *čerstvém* časoměru minuly by se lehce svým účinkem, ano mohly by i *zle* působiti. Vůbec má časoměr velikou důležitost při spojování méně obyčejných akordů; neboť naše mysl vždy jistého času potřebuje, nežli nějaké spojení akordů pochopí a zvláště některé méně obyčejné si vysvětlí. Ujde-li jí spojení takové dříve, nežli ho může v sebe uložití, zdá se jí, jakoby v něm buď něčeho neuznamenala, aneb dočista neshodu pozorovala, a proto jej buď lhostejností pomíjí aneb nad ním i nelibost pocituje.

4. Harmonická postupování neboli progresí.

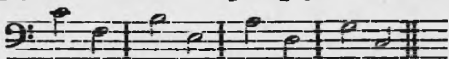
Každý melodický motiv ze dvou, tří aneb více tónů může se opakovati několikráte na rozličných stupních a to buď *postupmo* neb *sestupmo*. Motiv velké kvinty *c j* na př. může se přenéstí na nejbližší *vyšší* stupně *d, e, f*, aneb na nejbližší *nižší* *h, a, j*. Opakuje-li se některý motiv takovým způsobem, povstane tak zvané *harmonické postupování* neboli *harmonická progresí*. Rozvrhují se na

postupující a sestupující a určují se dle postupů, jakými jde bas; jméno své pak mají po intervalech, jimiž bas ten probíhá. Nejobyčejnější *harmonická postupování* jsou tato:

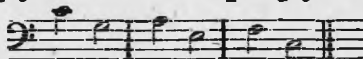
a) v *postupujících kvintách* a v *sestupujících kvartách*:



b) v *sestupujících kvintách* a v *postupujících kvartách*;



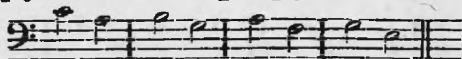
c) v *sestupujících kvartách* a v *postupujících sekundách*:



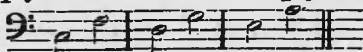
d) v *sestupujících terciích*:



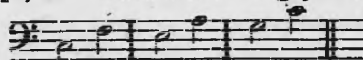
e) v *sestupujících terciích* a v *postupujících sekundách*:



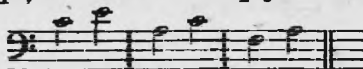
f) v *postupujících kvartách* a v *sestupujících terciích*:



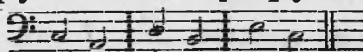
g) v *postupujících kvartách* a v *sestupujících sekundách*:



h) v *postupujících terciích* a *sestupujících kvintách*:



i) v *sestupujících terciích* a v *postupujících kvartách*:

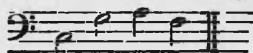


Podněty všech těchto postupování skládají se ze dvou tónů; mohou ale býti také ze tří i více tónů složeny. Podnět ze *tří* tónů by vyhlížel na př. takto:



a t. d.;

ze čtyř pak:



Basy všech zde položených postupování dají se sprovázeti čili harmonisovati s trojzvuky, a možná k nim naléztí rozmanitých melodií. Při jich harmonisování ale hledí se rádo k tomu, aby si zůstal každý hlas důsledným, t. aby se neodchýlil od způsobu, jakýmž zpívati začal. Zachová-li se toto, pak provede každý hlas zároveň s basovou také ještě zvláštní melodickou progresí. Dilem na důkaz, jak rozmanitě dá se sprovázeti bas harmonických progresí, dilem co vzor těm, kteří by se chtěli pokusiti o harmonisování ostatních basů, klade se zde bas první progresi čtvrtým způsobem sprovedený, ku př.

78.

a.

b.

c.

d.

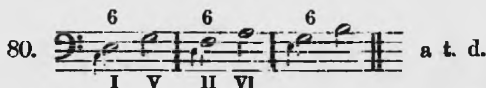
Poznámání 1. Mezi druhým a třetím taktem se vynechalo opakování motivu na stupni *e* z té příčiny, že by po něm následoval menší trojzvuk na *h*, který nerad se spojuje s *F*-trojzvukem, jenž by po něm následoval; jinak by se vaďa ta dala také

odstraniti, když by se hned od menšího ~~tonického~~ na tónický pokročilo, ku př.

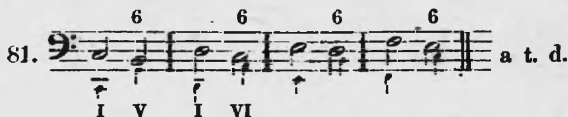


2. Takt znamenáný * jest přidán pro závěrek.

Harmonické progresí nezmění se, užije-li se prvotních akordů v přelohách, poněvadž se určují podle základního čili fundamentálního basu. Kdyby se položil na př. v progresí v postupujících kvintách a sestupujících kvartách první akord do první přelohy, okázal by se bas tento:



ten však nečiní! by jak by na první pohled mohlo se zdáti, progresí v postupujících terciích a sestupujících sekundách; nébrž byl by, jen změnou původního basu. Převrácením druhého akordu povstal by zase jiný bas, který by postupoval o sekundu do hloubky a o tercii do výšky; ten by ale také nové progresí nečinil; viděla by se v něm též jen změna základního basu; na př.



Takové změny připouští bas každé harmonické progresí; proč, chceme-li určití způsob některé progresí, musíme nejprve pátrati, jsou-li akordy v původní způsobě aneb v přeloze. Jsou-li v původní způsobě, poví bas, která progresí to jest; jsou-li ale v přeloze, musí se vynalézti nejprve fundamentální tóny, jimiž se pak progresí dá určití.

Harmonická postupování měla druhdy velkou rolu ve skladbách vůbec, i ve skladbách pro varhany zvláště. Mnohá před! a pro tento nástroj nezálcežela často v ničem jiném, než v několika

postupujících a sestupujících progresích, které byly často jen ledajaks spojeny. Ačkoli byly jaksi výhradním majetkem obyčejných varhaníků, neštíteli se jich také ani mistři; užívali jich ovšem vkusněji. Nynější skladatelé a varhaníci vkusu vytríbeného se jich vystříhají. Začátečníkovi v skladbě prospějí poněkud, poněvadž mu poskytují cosi podstatného, oč se může opírat. Před nemírným jich užíváním musí se ovšem chrániti tím více, čím chudší jest jeho fantasie, neboť se vtírají v tom případě nejvíce. Staří varhaníci opakovali mnohý motiv harmonické progresí šestkrát i sedmkrát. To bylo ovšem mnoho a činilo umění varhanické velmi laciným a pouze mechanickým. Jednou a nejvíce dvakrát některý motiv opakovati, dovoluje začátečníku i nynější pokročilý duch a vytríbenější vkus, zvláště ale, položí-li každé opakování přijatého motivu do jiné tóniny, t. přechází-li, provádějíc harmonickou progresí, do jiných tónin. Harmonickými progresími docíljuje se často *stupňovná* t. sesilování výrazu.

5. Spojování trojzvuků v krátké věty.

Chceme-li složití nějakou větu z trojzvuků, musíme přede vším těchto tří věcí dbali býti, totiž: 1) *dobrého a jádrného basu*; 2) *plynného a co možná rozmanitého zpěvu při každém hlase*; 3) *správného vedení hlasů*; a 4) *dobrého zaokrouhlení a ukončení*.


Dobrého a jádrného basu docílí se na základě zmíněné již příbuznosti trojzvuků, kde se objevují postupy do *kvinty*, *kvarty*, *tercie*, *sexty* vzhůru neb dolů, spojování trojzvuků nejpriznivějšími; postupy do vrchní neb spodní *sekundy* objevily se také co možné; že však při větší příbuznosti předce něco *cizího a nápadného* jeví, nedá se jich tak zhusta užívat jako oněch. Na učni pak žádají více opatrnosti, poněvadž zavdávají příčiny k nesprávnému vedení hlasů.

Plynného zpěvu v každém hlase docílí se, dá-li se hlasu kráčet v prostorech, které se dají lehce zpívat; *rozmanitého* pak, střídají-li se tóny přiměřeně. Prodlévání při jednom a téměř tónu jakož i časté vrácení se k právě opuštěnému, byloby proti rozmanitosti a činilo by zpěv *jednotvarným*.

Správné vedení hlasů bude tenkrát, nebudou li kráčet dva hlasy v oktávách, kvintách, aneb když nebudou k sobě v poměru příčném.

Co se týká *zaokrouhlení a ukončení* věty, o tom budiž toliko podotknuto: že se musí dbáti o to, aby vůbec větou *něco* se vyslo-

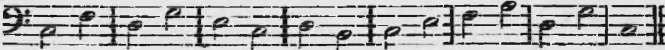
vilo, aby spojování trojzvuků nebylo na zdařbůh; jakož i k tomu třeba přihlížeti, aby se neotálelo se závěrkem, jak mile byl hlavní smysl vysloven. *Ukončení* myšlenky hudební jest vrácení se k tónice. Není ale jednostejné, od kterého akordu se vstoupí na tóniku. Má-li závěrek uspokojiti, musí předcházeti tónickému trojzvuku trojzvuk buď na vrchní aneb spodní vládnici, a tónický trojzvuk sám musí připadnouti na *pádnu* t. na *první* dobu taktu; na př.

82. 

V I IV I IV I

Zatím jen tolik o závěrku; nyní ku samému skládání vět.

Pravili jsme svrchu, že, chceme-li nějakou větu z trojzvuků složiti, musíme míti nejprve dobrý bas a ten že možná složiti na základě příbuznosti trojzvuků. Vezmeme tedy k tomu cíli známé postupy do *kvinty*, *kvarty*, *tercie* a pokračujme takto:

83. 

Tyto tóny jsou následující stupně z C - dur škály:

I, IV, II, V, III, I, II, VII, I, III, IV, VI, II, V, I.

Každý z těchto stupňů má dostati ten trojzvuk, který mu přísluší v C - dur škále. I, IV a V stupeň dostane tedy velký, II, III a VI stupeň *malý*, a VII stupeň *menší*. Trojzvuky ty ale nemohou se ke každému stupni jen tak zhola napsati; nébrž musí se dbáti o to, aby následující jaksí vyplynul z předcházejícího. Čeho dále při tom šetřiti třeba, bylo praveno dříve. Při skládání samém nejlépe jest, když se všechny čtyry hlasy zároveň na mysl berou. Že však to na začátku těžké, postačí zatím, skládá-li se jeden hlas po druhém, v kterémžto případě začne se vrchním hlasem pro sluch nejvýraznějším, nejkřiklavějším a po base nejdříve žitějším.

Nyní jde o to, kterým tónem může soprán začíti? — Každým, který sluší k tónickému trojzvuku. Zde může začíti ku př. tónem *c*. Začneme-li tímto, můžeme jej také podržeti co kvintu pro následující *F* trojzvuk; odtud postoupíme dále k *d*, kteréž zase podržíme pro příští trojzvuk, a hñeme se k *e*, jež ponecháme pro

následující Ctrojzvuk a vystoupíme v příštím akordu až na *f*. Tón ten necháme co vrchol melodie a nevystoupíme nad něj, protože připadne právě do prostřed věty, kde se nejvyšší síla nejraději soustřeďuje. Odtud se budeme blížit k tónice a sestoupíme od *f* k *d*, tercii to následujícího menšího trojzvuku, a dále k *c*, *h*, *a*, *c*. Před závěrkem vystoupíme ještě jednou o tón výše k *d*, a sestoupíme k *h*, které nás povede k oktávě tónického trojzvuku. V notách bude vyhlížeti zpěv sopránů následovně:

84.

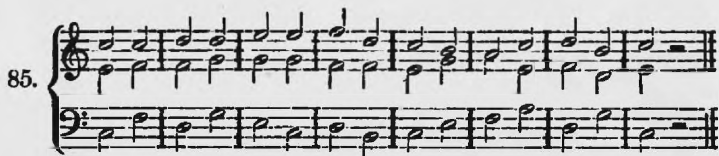
8 5 8 5 8 3 3 3 8 5 3 3 8 3 8

Poznamenání. Arabské číslice nad vrchním hlasem značí intervaly.

Prozkoumáme-li tento zpěv sopránů, shledáme, že jest plynný a při své jednoduchosti též rozmanitý. Dále shledáme, že vystupuje od prvního až k čtvrtému tónu a odtud že se chýlí zase k tónice. Znamenáme při něm tudíž jakési *vlnění* t. *zdvihání* a *klesání*, kterého nesmí nedostávati se žádná melodie, má-li *živou* a *krásnou* býti.

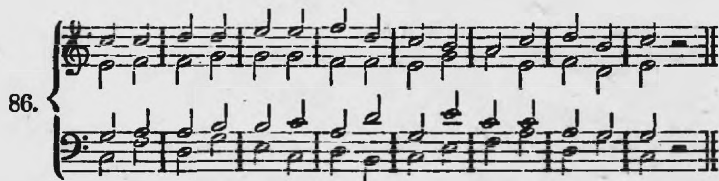
Po sopránů přijde řada na *alt*. I ten může začítí kterým-koli tónem C-trojzvuku; že však dostal oktávu již soprán, můžeme voliti jen mezi tercií a kvintou. Zvolíme-li *tercii*, a ponecháme-li kvintu tenoru, docílíme tím skoro stejnou vzdálenost mezi jednotlivými hlasy, a každému hlasu dostane se větší prostory k pohybování se a větší volnosti k vyvíjení svého zpěvu. Ostatně budeme při skládání altu ta pravidla míti na zřeteli, kterými jsme se při skládání sopránů řídili.

Začneme-li tedy zpěv altu tónem *e*, postoupíme k *f*, kteráž podržíme i v následujícím akordu a pokročíme dále k *j*. To zůstane i pro příští dva trojzvuky. Dále nemůže melodie vystupovati, neboť by alt s basem v kvintách *c j*, *d a* krácel; protož musí zpět k *f*, a od toho k *e*; odtud vystoupí zase k *j* a k *a*, klesne na *e*, vystoupí ještě jednou k *f* a uchýlí se od toho k *d*, po němž může následovati *e* nebo *c* co závěreční tón. Naznačený zpěv altu v noty uveden, bude takto vypadati:



I zde znamenáme *zdvíhání a klesání* t. *vlnění* zpěvu rovněž tak, jako plynňost a při jednoduchosti i rozmanitost.

Podobným způsobem, jakým se vedl soprán a alt, povede se i tenor. Ten začne tónem *j* a bude kráčet k *a*, na němž se pozdrží, a pak k *h*, které bude taktéž opakovati, a dále k *c*. Odtud nemůže výše postoupiti, neboť by krácel s basem v oktávách; půjde tedy na zpět k *a*; od toho se povznese k *d* (opomenuv bližšího tónu *h*, kteréž co zdvojený vodič z C-škály dobře by se nevyjímalo), a klesne k *j*. Po tom vzmůže se ještě jednou, vezme *e*, které bude vrcholním tónem melodie, pokročí zpět k *c*, *a*, *j* a přestane tónem *j*, kvintou v tónickém trojzvuku. Věta bude se nyní ve čtyrech hlasech takto ukazovati:



Příklad ten postačuje, aby se ukázalo, jak se před se jde při harmonisování jistého basu s trojzvuku.

6. Mnohostrannost trojzvuků.

Žádný trojzvuk není obmezen pouze na jednu tóninu. Každý náleží několika tóninám, v nichž přichází buď na jiných stupních aneb v jiné způsobě. Trojzvuk *c e j* na př. není pouze v C-dur nébrž i v *J-* a *F-dur*, v *e-* a *f-mol*. Aneb trojzvuk *c e jis*, který náleží do *a-mol*, jest pod způsobou *c e as* aneb *his e jis* také v *f-* a *cis-mol*. Věc ta, že náleží trojzvuk do více neb do mnohých tónin, nazývá se jeho *mnohostranností*, kterážto dvojí jest: *obyčejná* a *enharmonická*.

Obyčejná mnohostrannost vidí se v tom, když trojzvuk se všemi svými tóny v jiné tónině beze vší změny se nachází, jako ku př. C-dur trojzvuk v *F* aneb *J*. *Enharmonická* mnohostrannost spatřuje se tam, kde se nachází trojzvuk v tónině dle zvuku, ni-

koli ale dle písma, v kterémžto případě musí se některý tón, aby se mnohostrannost objevila, jinak pojmenovati. *C e jis* na př. patří nejprvé do *a-mol*; převede-li se ale jeho *jis* v *as*, povstane souzvuk *c e as*, jenž úplně tak zní jako *c e jis*, který ale nenáleží více do *a* nébrž do *f-mol*, poněvadž se nenachází v *a-mol* žádné *as*.

Každý *velký* trojzvuk může vůbec býti považován co trojzvuk Iho, II, III, IV, V, VI a VII stupně. *C-dur* trojzvuk na př. může býti Iím stupněm v *C-dur*; IIým v *h-mol* (viz *mol-škálu* s II sníženým stupněm); IIIím v *a-mol*; IVtým v *J-dur*; Vtým v *F-dur* a *f-mol*; VIým v *e-mol*; VIIým v *d-mol*.

Malý trojzvuk zase může zajímati Ií, IIý, IIIí, IVtý, Vtý a VItý stupeň; *a-mol* na př. může býti: Iím stupněm v *a-mol*; IIým v *J-dur*; IIIím v *F-dur*; IVtým v *e-mol*; Vtým v *d-mol*, a VItým v *C-dur*.

Menší trojzvuk dá se považovati co II, IV zvýšený a VII stupeň; *h d f* ku př. může býti IIým stupněm v *a-mol*; IVtým zvýšeným v *F-dur*; VIIým v *C-dur* i v *e-mol*.

Zvětšený trojzvuk má enharmonickou mnohostrannost s dvěma jinými zvětšenými trojzvuky. *C e jis* ku př. se může vzít co *c e as*, kteréžto pak jest zvětšený trojzvuk v *první* přeloze z *f-mol*; aneb vzaté co *his e jis* dá zvětšený trojzvuk v *druhé* přeloze z *cis-mol*.

Zmenšený trojzvuk jest též enharmonicky mnohostranný; nikoliv ale s jiným trojzvukem nébrž s neúplným čtyřzvukem; *dis f a* ku př. zní jako *es f a*.

Trojzvuky se zvýšenými a sníženými tóny jsou také enharmonicky vícestranné, poněvadž obsahují tóny, které se dají za jiné vyměnit. Žeby ale daleko vedlo, kdybychom o každém zvláště jeduati chtěli, pomíjíme jich, což tím spíše učiniti můžeme, anof lehko jest nalézti akord, s nímž mnohostranné jsou, jakož i snadno jest dopátrati se, do kterých tónin náležeti mohou a kterého pokračování žádají.

Důkladné známosti obyčejné i enharmonické mnohostrannosti jest velmi potřeba tomu, kdo chce správným a zajímavým způsobem z tónin do tónin přecházeti čili modulovati. Ta jest pravou Ariadinou nití, která nedá zablouditi v labyrintu harmonie, a ze všech klikatých chodeb *bezpečně* na světlo vyvádí.

7. O čtyřzvuku, jeho vznikání a s ním zacházení.

Čtyřzvuk znika vůbec z trojzvuku, přidá-li se k tomuto buď shora neb zdola jeden o tercii vzdálený tón. Z *C-trojzvuku*

dají se ku př. vyvésti přivtělením tónů *b* a *h* shora, neb *a* a *aïs* zdola následující čtyřzvuky:



Týmž čtvrtým tónem dostal se do akordu jakýsi cizí živel, který původní sjednocenost tónů akordu ruší, a jakési rozdvojení mezi ně přivádí. V příkladě 87 nesnáší se pod *a* tóny *b* a *h* s tónem *c*; pod *b* pak nesnáší se *a* a *aïs* s tónem *j*.

Dle *Hauptmanna* jest každý čtyřzvuk složen ze dvou trojzvuků, a dissonuje tudíž proto, že se v něm nalézají dva základní tóny. Ve čtyřzvuku *a c e j* ku př. jsou obsaženy trojzvuky *a c e* a *c e j*.

Čtyřzvuk skládá se tedy ze čtyř tónů a jeho jednotlivé částky jsou: základní tón, *tercie*, *kvinta* a *septima*. Tento poslední interval jest v akordu nejdůležitějším tónem a tudíž se dle něho nazývá akord ten také *septimovým akordem*.

Čtyřzvuk sluší do třídy dissonujících akordů a jeho septima žádostivá jest zvláštního s sebou zacházení. První podmínka, kterou klade *přísná škola* při uvádění čtyřzvuku, jest ta: *aby tón, jenž má nastoupiti co septima, uvedl se již v předešlém akordu. Tož slove příprava*. Druhá podmínka pak jest ta: *aby se vedla septima o půl stupně aneb o stupeň níže*. To pak nazývá se *smíření*. *Nová škola* však volnější jest vzhledem k způsobu s tímto intervalem zacházení; připouštíť nejen *volný jeho nástup*, nýbrž svoluje mimo obyčejné, ještě k dvojímu jinému způsobu vedení, a sice:

a) *septima může zůstat státi a za to bas o půl stupně neb o stupeň postoupiti;*

b) *může postoupiti septima o půl stupně a zároveň bas o stupeň.*

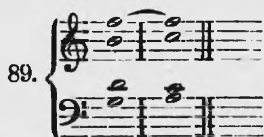
Takto bude trojí způsob, jímž se může septima vésti. Následné příklady okazují všechny tři způsoby se septimou zacházení.

a) Způsob s *přípravou* a *smířením* jak tomu učí stará škola:



Zde se stává tón *f* v druhém akordu septimou, a leží v předešlém co *tercie*, *připravuje* tedy septimu; pokračuje o půl stupně níže k *e*, a to jest její *smíření*.

b) Způsob, kde *septima zůstane státi*, a *bas postoupí o stupeň výše*, jak připouští nová škola:



Zde jest *f* septimou a nepostupuje dolů, nébrž zůstává bez pohnutí, an bas postoupuje.

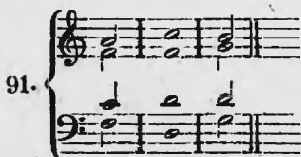
c) Způsob, kde *septima i bas postoupí výše*:



Zde postupuje septima *f* k *fis* a zároveň bas k *a*.

Tímto trojím způsobem dají se vésti všechny druhy čtyřzvuků.

Stará škola nežádá však, aby se vesměs připravovaly všechny septakordy; považuje některé za *volné* a ponechává skladateli na vůli, užiti jich s přípravou neb bez přípravy; jmenovitě jsou to: *dominantní, zmenšený a malý septakord*. Pravidlu, že se mají všechny ostatní septakordy připravovati, kladou ale tu výminku po straně, že se může septima také v jiném hlase připravit, než v kterém nastupuje; ku př.



Zde přichází v druhém akordu septima *c*, jež by měla býti připravena, bez přípravy. Že však leží tón *c*, který by septimu připravil v předcházejícím trojzvuku: vidí se v něm,

byť i v jiném hlase a v jiné oktávě ležel, příprava následující septimy.

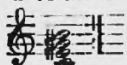
Čtyřzvuky jsou rozmanité za příčinou rozmanitosti intervalů, z nichž se skládají. Obvykle rozvrhují se na čtyři třídy, z nichž každá má několik způsob. První třídu činí *dominantní, druhou zmenšené, třetí malé, čtvrtou vedlejší* čtyřzvuky. Že však obsahuje čtvrtá třída septakordy různé, jest lépe rozvrhovati je ve *veliké, malé, zmenšené a dvojnásob zmenšené*; mohou pak býti složeny

I. veliké a) z veliké tercie, veliké kvinty a takové též septimy:



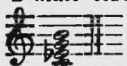
přichází na I a IV stupni v dur a na VI v mol-škále;

b) z *veliké* tercie, *zvětšené* kvinty a *veliké* septimy:



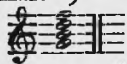
na III stupni v mol-škále;

c) z *malé* tercie, *veliké* kvinty a *takové též* septimy:

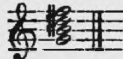
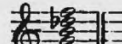


na I stupni v mol-škále; všechny tři sluší dle staršího rozvržení do IVté třídy.

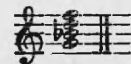
II. **Malé a)** z *veliké* tercie, *takové též* kvinty a z *malé* septimy:



na V stupni dur i mol-škály; sluje *dominantní* čili *vládný*, a činí Iní třídu čtyřzvuků. V něm se změňuje často kvinta a sice zvyšuje i snižuje se; v prvním případě vzniká pak septakord s *velikou* tercií, *zvětšenou* kvintou a

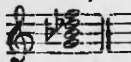
malou septimou:  v druhém: s *velikou* tercií, *menší* kvintou a *malou* septimou: 

b) z *malé* tercie, *veliké* kvinty a *malé* septimy:



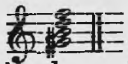
na II, III a VI stupni v dur a na IV v mol-škále;

c) z *malé* tercie, *menší* kvinty a *malé* septimy:



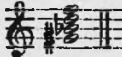
na II stupni v mol a na VII v dur škále; přichází-li na tomto posledním stupni, sluje vůbec jen *malým* a činí IIIí třídu septakordů.

III. **Zmenšené:** z *malé* tercie, *menší* kvinty a *zmenšené* septimy:

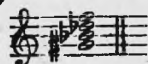


na VII stupni dur i mol-škály; nazývá se také *enharmonickým* a činí IIhou třídu čtyřzvuků.

IV. **Dvojnásob zmenšené:** a) ze *zmenšené* tercie, *menší* kvinty a

zmenšené septimy:  na IV zvýšeném stupni v mol-škále.

b) ze *zmenšené* tercie, *zmenšené* kvinty a *zmenšené* septimy:



na II zvýšeném stupni dur-škály.

8. Vládný neboli dominantní septakord.

Jak bylo již svrchu praveno, sluje *vládným* či *dominantním* septakordem ten čtyřzvuk, který stojí na V stupni dur i mol-stup-

nice. Jest složen z *velké* tercie, *velké* kvinty a *malé* septimy; tercie jeho jest vždy ze škály *sedmý*, kvinta jeho *druhý* a septima *čtvrtý* tón. Obsahuje tedy dva, škálu a tóninu značící tóny; a proto možná na první pohled z každého dominantního septakordu poznati tóninu.

Jako každý čtyřzvuk žádá i dominantní septakord, aby z místa se hnul, t. aby dále postupoval. Postupuje nejobyčejněji k tónickému trojzvuku. Při tomto postupu jde každý jednotlivý tón svým vlastním směrem, a sice septima kráčí o *půl tónu* neb o *celý* tón níže, kvinta o tón *níže*, někdy také o tón neb o *půl tónu* výše a tercie o *půl tónu* výše. Poněvadž tercie v dominantním septakordu jest *sedmý* tón ze škály, jenž se nazývá *vodičem*, že totiž vede k osmému či závěrečnému tónu, jest pravidlem: aby pokračovala tercie dominantního septakordu vždy na *horu*. Pravidlo to má ale mnoho výminek.

Polohy má dominantní septakord *tři*, a sice: polohu *tercie*, *kvinty* a *septimy*; rovněž tak má tři *přelohy*, a sice: *první*, kde leží *tercie*, *druhou*, kde leží *kvinta*, a *třetí*, kde leží *septima* jeho v base. Tyto tři přelohy mají svá vlastní jména, a sice první sluje: *kvintsextakord*, druhá *terckvartakord* a třetí *sekondakord* a s jednotlivými jich tóny zachází se tak jako se s nimi v původním akordu zacházelo. — Všecko o dominantním septakordu pravěné znázorňují následující příklady:

a) *trojí poloha a smíření čtyřzvuku:*

92.

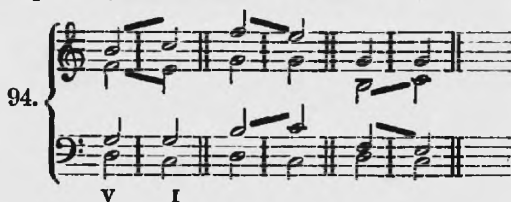
V I

b) *první přeloha čili kvintsextakord a smíření:*

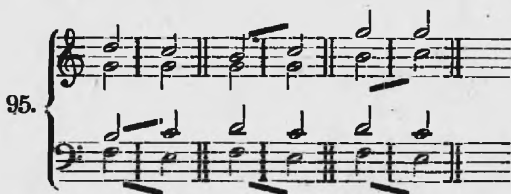
93.

V I

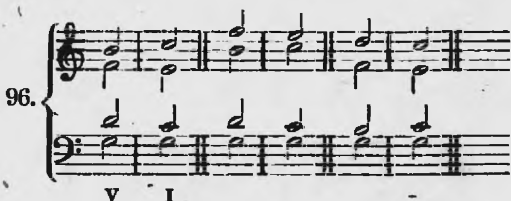
druhá přeloha, terckvartakord a smíření:



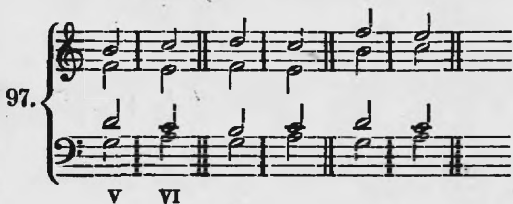
třetí přeloha, sekundakord a smíření:



Čtyřzvuk tento nemusí se ale vésti vždy k tónickému trojzvuku v původní způsobě; může se také vésti do druhé přelohy téhož trojzvuku; ku př.



aneb také k trojzvuku na VI stupni, ku př.



V těchto dvou případech kráčí *septima* i *vodič* obyčejnou cestou, toliko bas chápá se jiného tónu, než ke kterému se obyčejně chýlívá. — V následujících případech pokračuje taktéž sep-

tíma svým způsobem, ale tón, ke kterému kráčí, jest částkou akordu, který náleží jiné tónině:

98.

Ve všech těchto případech jest druhý akord, ke kterémuž vládný čtyřzvuk postupuje, zase jiný čtyřzvuk. Podobné postupy nazývají se *klamná vedení*, protože nenásleduje akord, který sluch očekával, a tudíž tento jaksi zklamán byl.

Svrchu již bylo zmíněno, že připouští nová škola i takové vedení septakordu, kde nekráčí septima dolů, nýbrž státi zůstává, a její *bas* o stupeň neb o půl stupně *vzhůru* postupuje. Způsob takového vedení vidíme v následujícím příkladě:

99.

Příklady, kde postupuje septima i *bas vzhůru*, jsou tyto:

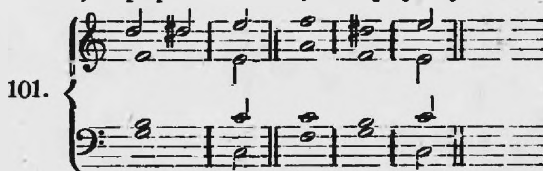
100.

Tato postupování, ježto se i v dílech starých mistrů nalézají, nesmí se považovati za chybná. Starší theoretikové ovšem

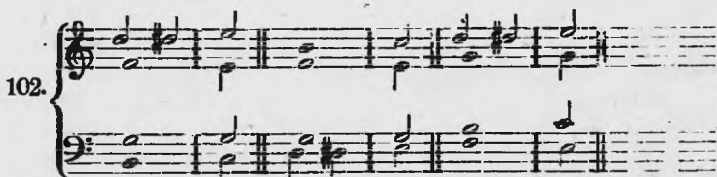
je omlouvali, a považovali za *licenci* či *volnost* hudebnickou; pokročilý duch umění vidí je však zcela *odůvodněné* a nikoli pouze *vymíněčné*.

Dvě obměny vládného čtyřzvuku poznali jsme dříve. Jsou to ty, ve kterých má akord *zvětšenou* aneb *menší* kvintu. Obě mohou nástoupiti *volně* bez přípravy aneb s přípravou, t. .co vyplynulé z prvotního akordu; prvního se užívá takto:

a) s přípravou: b) bez přípravy:

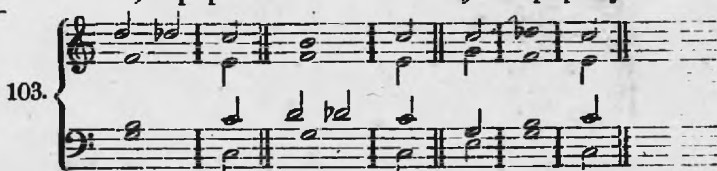


aneb v přelohách:



druhé zase takto:

a) s přípravou: b) bez přípravy:



Zvýšení i *snížení* kvinty v dominantním čtyřzvuku může se státi ve všech hlasech, jakož i ve všech přelohách; jest ale rádně šetřiti raději rozložené než těsné pololy, aby se vystříhalo setkání se dvou hlasů v intervalu zmenšené tercie; zde na př. *dis* *f* a *h* *des*.

Dominantní septakord přichází v skladbách nejnovějších skladatelů také se zvýšenou septimou; jmenovitě se s ním potkáváme v dílech *Rich. Wagnerových*; ku př.



Případ ten se dá vysvětliti jednak tím, že zní *malá* septima dominantního čtyřzvuku jako zvětšená sexta, která žádá postoupiti o půl tónu; jednak i tím, že jest tato septima *čtvrtý*

tón ze škály, který se nenachází úplně tentýž, jako se ho v praktické hudbě užívá, mezi *alikvotními* čili *částecnými* tóny, jež s každým hlubokým tónem současně se vyvinují. V alikvotních tónech, vyvinujících se na př. s tónem C, neozývá se totiž čisté *f*, nýbrž tón, jenž se blíží *fis*: následovně se může vzíti zvýšení malé septimy v dominantním čtyřzvuku za *přirozené* a za jakési nahražování tónu v přírodě se objevujícího, mezi tóny stupnice ale nepřijatého.

Poněvadž směřuje dominantní čtyřzvuk přímo k tónice t. *středu klidu*, užívá se ho k závěrkám.

9. Mnohostrannost vládného čtyřzvuku.

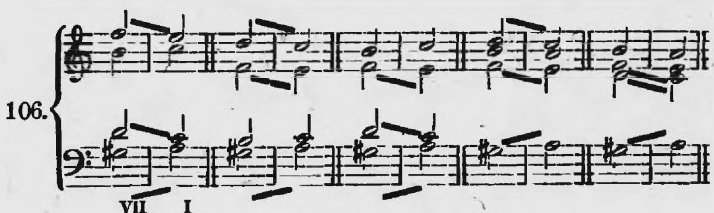
Nehledíme li k tomu, že náleží dominantní septakord dur i mol tónině, nemá tento akord žádné *mnohostrannosti stupňové*. Enharmonicky mnohostranný ale jest; neboť jeho septima i kvinta připouštějí enharmonické změny, a sice jest septima jednostejně znějící se *zvětšenou sextou* a kvinta se *zvětšenou kvartou*. Vládný septakord *j h d f* dá se tudíž přeměnití nejprvé v akord: *j h d eis*, a po druhé v *j h cisis eis*. V prvním: *j h d eis* poznáváme *dvojnásob zmenšený* septakord na IV zvýšeném, v druhém pak: *j h cisis eis*, jiný *dvojnásob zmenšený* na II zvýšeném stupni; akord pak po předsevzaté změně směřuje takto:



Poznamenání. V tomto příkladu přicházejí při postupování od prvního akordu k druhému *dvě velké kvinty j d, fis cis*; mohou se trpěti, poněvadž sluší akordům, které pocitu různých tónin nevzbuzují a tudíž sluchu neuráží. —

10. O zmenšeném čili enharmonickém septakordu.

Sídlo tohoto akordu, který složen jest z malé tercie, z menší kvinty a ze zmenšené septimy, jest VII stupeň v mol-škále. Jednotlivé jeho tóny stojí k sobě v poměru malých tercií. Smíření jeho se děje obyčejně do tónického trojzvuku, a tu kráčí jeho bas o půl tónu výše, kvinta o tón a septima o půl tónu níže. Tercie může kráčet i vzhůru i dolů; šetří se ale toho, že, leží-li pod septimou, vede se vzhůru, je-li ale nad septimou, jde se s ní buď dolů aneb vzhůru; ku př.



Zmenšený septakord má jako každý jiný čtyřzvuk tři polohy a tři přelohy. S jednotlivými tóny přeloh se nakládá právě tak, jako se s nimi nakládá, je-li akord v původní způsobě; tudíž vede se v první přeloze kvinta co septima dolů; ku př.



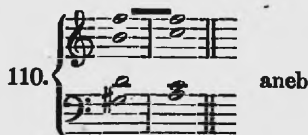
v druhé přeloze vede se tercie co septima dolů, ku př.



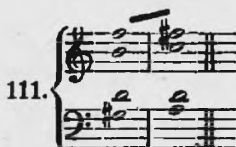
a v třetí přeloze vede se bas co septima dolů; ku př.



Jiné dva způsoby vedení zmenšeného čtyřzvuku jsou, *kde septima bez hnutí zůstává a bas o půl stupně postupuje*; na př:



kde septima i bas o půl tónu postupují; na př.



Zmenšený čtyřzvuk obsahuje rovněž jako dominantní znakové tóny stupnice; určuje tudíž svou tóninu a hodí se k ukončování vět.

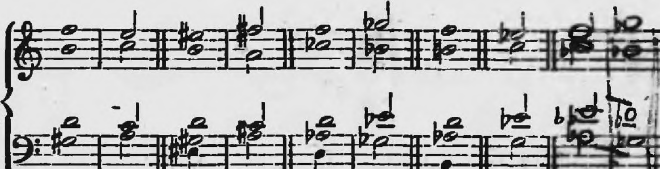
II. Mnohostrannost zmenšeného čtyřzvuku.

Zmenšený čtyřzvuk má mnohostrannost dvojího způsobu: *obvyčejnou a enharmonickou*. Obvyčejná mnohostrannost vidí se tam, kde se ten akord rovná zmenšenému septakordu na VII stupni v dur, na IV zvýšeném v mol a na II zvýšeném v dur škále. Zmenšený čtyřzvuk *jis h d f*, jenž jest původně z *a-mol*, může na př. také považovati se jako z *A-dur*, *d-mol* a *F-dur*. V prvním případě zakládal by se na dur stupnici s půltóny od III k IV, V k VI, VII k VIII stupni; t. *A h cis d e f jis a*; v druhém případě by měl za základ mol-stupnici s půltóny od II k III, IV k V, VII k VIII stupni; t. *D e f jis a h cis d*; v třetím případě pak by vznikl v dur-stupnici, jenž má půltóny od II k III, IV k V, VII k VIII; t. *F jis a h c d e f*; na př.

112. 

VII z a-mol; VII z A-dur; IV zvýš. z d-mol; II zvýš. z F-dur.

Enharmonická mnohostrannost zmenšeného čtyřzvuku spočívá na přejmenování jednotlivých tónů jeho. Svrchu uvedený akord *jis h d f* se může na př. přejmenovati v *jis h d eis, as ces d f, as h d f* a sluší pak *fis, es* a *c-mol* tónině. Přejmenováním některého tónu ve zmenšeném septakordu vznikne jiný zmenšený čtyřzvuk, který pak k jinému základnímu tónu se vztahuje. Že se ale dá přejmenovati každý tón tohoto akordu, protože náleží každý zmenšený čtyřzvuk čtyřem tóninám, a objevuje se v nich buď v *původní způsobě* aneb v *přelozě*; na př.

113. 

Chceme-li na první pohled poznati, do kterých tónin některý zmenšený čtyřzvuk sluší, potřebujeme si jen každý jeho tón mysliti co VII stupeň, t. základní tón; z které pak stupnice tón tímto stupněm se objeví, do této tóniny také akord náleží. V svrchu položeném čtyřzvuku *jis h d f* na př. jest *jis* VII stupeň z *a*, *h* z *c*, *d* z *es*, *f* z *jes*, aneb promění-li se *f* v *eis* z *fis* stupnice; tudíž akord do tónin *a*, *c*, *es*, *jes-fis* náleží, a sice objevuje se jednou co *původní způsob* čtyřzvuku, po druhé co *kvint-sext*, po třetí co *terckvart* a po čtvrté co *sekondakord*.

12. Jiná vedení zmenšeného čtyřzvuku.

Poněvadž v zmenšeném čtyřzvuku každý tón co septima považovati se může, a touto mimo obyčejný způsob ještě dvojím jiným způsobem zacházeti se dá; protož jsou ještě následující postupy od zmenšeného čtyřzvuku k jinému akordu možné:

a) každý tón co septima považován zůstává bez hnutí:

114.

z F- II D- II C#- II A#-dur. II zvýšený stupeň.

b) každý tón co septima jím postupuje o půl tónu:

115.

* J. E. Des. B.

Postupy tohoto druhého způsobu nazývají se *enharmonická posouvnutí* a jsou, užije-li se jich na vhodném místě, uchvacujícího účinku. Obzvláštní příklad takového vhodného užití nalezá se v „*Dies irae*“ Mozartova „*Requiem*“ k slovům „*oro supplex et acclinis, cor contritum quasi cinis. Gere curam mei finis*“, který zde co výňatek jen v akordech se klade:

116.

V hudební literatuře není mnoho podobných a tak velkolepých míst.

13. O malém čtyřzvuku na VII. stupni v dur-škále.

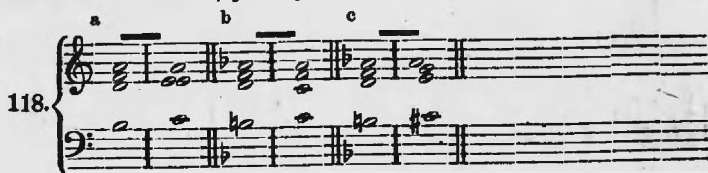
Čtyřzvuk tento složen jest z *malé* tercie, *menší* kvinty a malé septimy; v C-dur ku př. jest *h d f a*. Směřuje k tónice a zahrnuje v sobě taktéž značivé tóny dur stupnice, vzhledem k *vrchní a spodní vládnici*, a mimo to ještě i tón, jenž značí *rod* tónu. Má tu zvláštnost do sebe, že vydává nejlepší libozvuk tenkrát, leží-li jeho septima ve vrchním hlase; leží-li tato v prostředním hlase neb v basu, pozbývá jisté jemu vlastní toužebnosti a jemnosti. Příčina toho jest, že pochází tento akord z ú-nového akordu, a tudíž jeho septima původně nóna jest, která z přirozených příčin nejvyššího masta žádá.

Malý čtyřzvuk na VII stupni nepřipouští lehce, aby po něm následoval malý trojzvuk *bezpośredně*, protože tyto dva akordy spolu žádné příbuznosti nemají; neboť jeden i druhý v posluchači pocit jiného rodu tónu vzbuzuje.

Přelohy má rovněž tři; první a druhá zní tak příjemně jako původní způsob, leží-li při první kvinta a při druhé tercie ve vrchním hlase; třetí přeloha pozbývá poněkud známého libozvuku; pročež se jí často s přípravou užívá. Původní způsob i přelohy malého čtyřzvuku z C-dur škály vidí se v následujícím příkladě:



Případy, kde nepokračuje septima malého čtyřzvuku dolů, nébrž ležeti zůstává, jsou tyto:



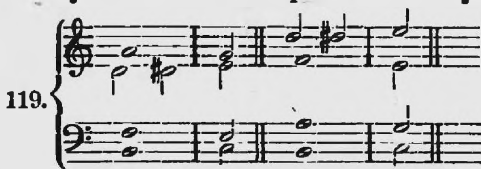
II z a-mol; IV zvýš. z F-dur; VI zvýš. z d-mol.

Zde nastupuje při *a* malý trojzvuk v první, při *b* veliký F-trojzvuk v druhé, a při *c* dominantní čtyřzvuk v první přeloze; v takových případech může považovati se malý čtyřzvuk na VII stupni co *vícestranný* s těmi čtyřzvuky, které přicházejí na II pŮ-

vodním stupni v mol, na IV zvýšeném v dur a na VI zvýšeném v mol-škále.

V mol škále nalezá se na II stupni čtyřzvuk, který se zcela podobá tomu na VII stupni v dur škále; oba mají ale rozličný původ. Prvního pravým základním tónem jest II stupeň, kdežto se druhý na V stupeň vztahuje, a jak se již podotklo, z nónového akordu pochází. Onen objevuje se tudíž co pravý *čtyřzvuk*, tento ale co neúplný *pětizvuk*. V praktickém užívání dá se však jeden za druhý vyměnit a malý čtyřzvuk VIIho stupně může se přijmouti za dvoustranný s tím na II stupni.

V malém čtyřzvuku na VII stupni může se zvýšiti tercie; na př.

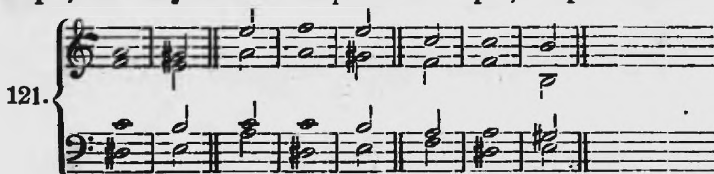


snížení může se septima, v kterémž případě obyčejný zmenšený čtyřzvuk povstává; na př.



14. O čtyřzvuku dvojnásob zmenšeném.

Čtyřzvuk, jenž se skládá ze *zmenšené* tercie, *menší* kvinty a *zmenšené* septimy, sluje *dvojnásob zmenšený*. Vyvinuje se na IV zvýšeném stupni v mol škále a směřuje k velikému trojzvuku na vládni. Nastupuje buď volně bez přípravy aneb s přípravou, v kterémž případě předchází jej buď tónický aneb trojzvuk na VI stupni, buď i čtyřzvuk na IV původním stupni; na př.



Přelohy má tři; první užívalo se jindy nad míru; bývala prostředkem, chtěl-li skladatel nejvyšší stupeň bolu a vášně vyraziti; zvlášť ale si v této přeloze varhaníci libovali. Hlavní vý-

znam tohoto čtyřzvuku jest jakási sklíčenost mysli. Zní právě tak jako vládný čtyřzvuk v třetí přelozě a jest s ním tudíž dvoustranný. Následující příklad předvádí jej ve všech přelohách a ukazuje zároveň jeho dvoustrannost:

122.

Jiný dvojnásob zmenšený septakord vyvine se z malého septakordu na II stupni v dur-škále, zvýši-li se bas a tercie a sníží-li se zároveň čistá kvinta; na př.

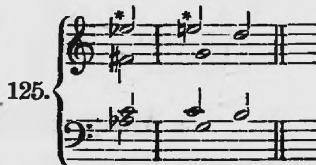
123.

I ten přichází ve všech přelohách a jest podobně mnohostranný s dominantním septakordem, a sice zní jeho původní způsob jako dominantní terckvartakord, první přeloha jako dominantní sekondakord, druhá jako původní způsob dominantního čtyřzvuku, třetí pak jako dominantní kvintsextakord, jak příklad ukazuje:

124.

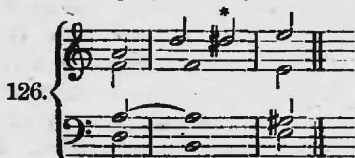


Akordu toho užívali zhusta již *Haydn* i *Mozart*; psávali jej ale tak, že se v něm viděl jen předešlý dvojnásobný septakord na IV zvýšeném stupni, v kterémž případě kráčela septima o půl stupně výše; ku př.



15. Čtyřzvuk se zvýšenou tercií na II. stupni v mol-škále.

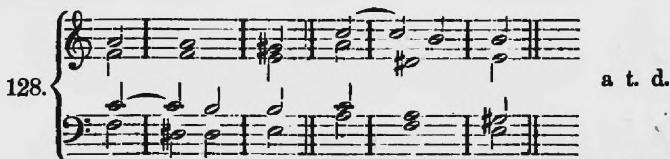
V mol-škále stojí na II. stupni *malý* čtyřzvuk, a dá se zvýšiti jeho tercií, jak již při septimových akordech podotknuto; tím povstává akord významný a od starších skladatelů zhusta kladený; následuje po něm obvyčejně *veliký* dominantní trojzvuk; ku př.



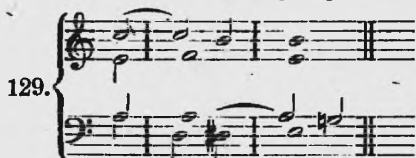
aneb v přelohách:



Akord tento podobá se dominantnímu se *sníženou* kvintou a spojuje se často s dvojnásob zmenšeným čtyřzvukem na IV zvýšeném stupni; ku př.



Malý trojzvuk na vládnici dotýká se nelibě sluchu, následuje-li po tomto čtyřzvuku bezprostředně; protáhne-li se ale tercie téhož trojzvuku, odstraní se onen nelibý dojem; na př.



16. Vedlejší čtyřzvuky.

Jako každý stupeň škály má svůj trojzvuk, podobně může míti také svůj *čtyřzvuk*. O čtyřzvucích na V a VII stupni v dur a mol škále mluvilo se ale již v předešlých článcích, zbývá tedy ještě, aby se o čtyřzvucích na I, II, III, IV a VI stupni pojednalo. Čtyřzvuky, kteréž stojí na těchto stupních, jmenují se společným jmenem *vedlejší*. Starší theorie učí, že se jich musí užívat s *přípravou*, t. j. že tón, který se má státi *septimou*, musí ležeti jako *konsonující tón* již v předešlém akordu. Zákon ten povstal ale, jak se zdá, jen z ouzkostlivosti a přepjaté jemnosti sluchu, poněvadž není příčiny, proč by se jich užívání obmezovati mělo. Každý z nich má svůj vlastní význam, který jen tenkrát zřejmě se objeví, nastoupí-li akord z čista jasna t. bez *přípravy*, kterýžto význam žádným jiným akordem nahraditi se nemůže. Kterým jiným akordem může se lépe vysloviti na př. *skromná* a předce zřejmá touha, jakou jeví čtyřzvuk na II stupni? aneb který akord hodí se lépe k vyjádření mužného, sporu, jež dýše *veliký* čtyřzvuk na IV stupni v dur škále? — Podobné úvahy postačují, aby zjednaly *vedlejší* čtyřzvukům vzhledem k volnému nástupu úplnou rovnoprávnost s ostatními.

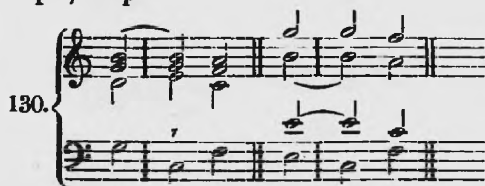
V přítomném díle ukážeme ovšem jen, jak se jich s *přípra-*

vou užívá; činíce tak, nemíníme ale tím říci, že by to byl jediný pravý způsob, jak by se s nimi zacházeti mělo; neboť vyrozumívá se z předešlého, že jsme pro to, aby se jich také volně, bez *přípravy* užívalo.

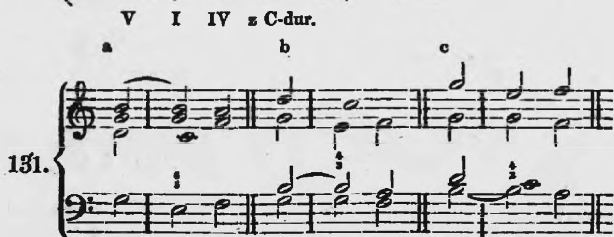
Dotýkajíc se vedení septimy platí totéž, co se o tomtéž intervalu při předešlých čtyřzvucích pravidlo, t. že může se vésti o půl neb o celý tón *níže*, aneb že může *bez hnutí* zůstat, jakož že může i *postupovati*.

Nyní budiž o každém z vedlejších čtyřzvuků zvláště pojednáno.

a) Čtyřzvuk na I stupni v dur škále. Ten skládá se z *veliké* tercie, *čisté* kvinty a *veliké* septimy a sluje také *veliký*. Užívá-li se ho s přípravou, předchází mu obyčejně trojzvuk na V neb III stupni, a připravuje v prvním případě *tercie*, v druhém pak *kvinta* velikou jeho septimu; vedení jeho děje se k trojzvuku na IV stupni; na př.



aneb v přelohách :



b) Čtyřzvuk na IV stupni v dur škále podobá se předešlému; jest též složen z *veliké* tercie, *čisté* kvinty a *veliké* septimy; připraví se trojzvuky na I, III a VI, a vede se k menšímu trojzvuku na VII stupni; ku př.



v přelohách:

133.

c) Čtyřzvuk na II stupni v dur škále skládá se z malé tercie, čisté kvinty a malé septimy. Chce-li se ho užívat s přípravou, volí se k ní trojzvuk na I, IV aneb VI stupni, a vodí se nejvíce k vládnici; na př.

134.

v přelohách:

135.

Poznamenání. *M. Hauptman* jmenuje kvintu takového čtyřzvuku *menší*. Rozeznává t. kvintu k IImu stupni v dur škále od kvinty k Imu stupni v mol-škále; kvinta *d a* na II stupni na př. v C-dur nemá býti tatáž jako *d a* v d-mol trojzvuku. Na základě toho dá se vysvětliti, proč nepůsobí nelibě dvě kvinty, přihodí-li se při postupování od I stupně k II; na př. v C-dur:

136.

V tomto čtyřzvuku snižuje se často kvinta, načež pak podobá se čtyřzvuku na II stupni v mol-škále.

d) Čtyřzvuk na VI stupni v dur škále podobá se předešlému. Částky jeho jsou: *malá tercie, čistá kvinta, malá septima*; připravení dá se trojzvukem na I, III aneb V a vede se obyčejně k trojzvuku na II stupni; ku př.

137.

I VI II III VI II V VI II

v přelohách:

138.

a b c

e) Čtyřzvuk na střednici neboli na III stupni skládá se též z *malé tercie, čisté kvinty a malé septimy*. Přípravným jeho akordem může býti trojzvuk na V, II a VII stupni; vésti může se k trojzvuku na VI stupni; na př.

139.

V III VI VII III VI

aneb v přelohách:

140.

a b c

V mol škále jsou vedlejší čtyřzvuky na týchž stupních jako v dur škále a zachází se jimi týmž způsobem. Mezi nimi vyniká

a) čtyřzvuk na II stupni, který obsahuje v sobě malou tercii, menší kvintu a malou septimu; k přípravě jeho slouží trojzvuky na I, IV a VI stupni, a vede se obyčejně k dominantnímu velikému trojzvuku; na př.

141.

IV II V VI II V I II V

b) Čtyřzvuk na IV stupni má malou tercii, čistou kvintu a malou septimu; připravit může se trojzvukem Iho a VIho stupně a může po něm následovati dominantní velký trojzvuk; na př.

142.

I IV V VI IV V

Vede-li se první jeho přeloha přímo k vytknutému trojzvuku, naskytují se dvě čisté kvinty, které by se trpěti mohly, zvláště nepřicházejí-li v zevnějších hlasech t. v sopráně a basu, ku př.

143.

Chce-li se jim kdo vyhnouti, může protáhnouti tercii a kvintu této přelohy do následujícího trojzvuku, aneb může napřed vzíti neboli předejmuti kvintu trojzvuku; na př.

144.

Jinak ještě možná se kvintám těmto vyhnouti, vede-li se bas k jinému než V stupni, na př. k 7mu stupni melodické škály:



c) Čtyřzvuk na VI stupni má samé *veliké* intervaly. Připravuje se buď tónickým aneb dominantním trojzvukem a může se vésti k II aneb VII stupni; ku př.



d) Čtyřzvuk na III stupni má *velikou* tercii, *zvětšenou* kvintu a *velikou* septimu; připraví se nejlépe dominantním trojzvukem a může se vésti k trojzvuku na VI stupni; ku př.



Vede-li se k tónickému trojzvuku, nabývá významu průtažného akordu, a tudíž nemá vlastního stupně ve škále, nébrž dostává stupeň toho trojzvuku, jehož tóny protahuje; na př.



Čtyřzvuk, kterýž by se na I stupni v mol škále mohl složit, sestával by z *malé* tercie, *čisté* kvinty a *veliké* septimy; nemůže

se ale považovati za samostatný čtyřzvuk, poněvadž se mu nedostává trojzvuku, ke kterému by se vedl. Může se ovšem vésti k tónickému aneb k trojzvuku VIho stupně; avšak v případě tom nemůže se jinak než tak vysvětliti, že jeho kvinta a septima jsou průtahy zdola nahoru; ku př.



Vedlejší čtyřzvuky mohou se lehce proměnit v dominantní; třebať jen v těch s velikou septimou snížíti septimu, v oněch pak s malou tercií tento interval zvýšiti. Poněvadž ale po této změně čtyřzvuk jině tónině náleží, jest patrné, že mohou býti vedlejší čtyřzvuky výborným prostředkem k modulování čili přecházení z tóniny do tónin.

Mnohostrannost při vedlejších čtyřzvučích spatřuje se jen obyčejná, kteráž zakládá se na pouhém vyměnění stupně. Čtyřzvuk na I stupni dur-škály na př. jest mnohostranný s tím na IV stupni v dur a na VI v mol škále; ten na II stupni v dur škále může se také co III a VI stupeň z dur a co IV z mol škály považovati, jak následující přehled ukazuje:

 I v C- } dur IV v J- } VI v e-mol	 II v C- } dur VI v F- } III v B- } IV v a-mol	 III v C- } dur VI v J- } II v D- } IV v h-mol
 IV z C- } dur I z F- } VI z a-mol	 VI z C- } dur II z J- } III z F- } IV z e-mol.	

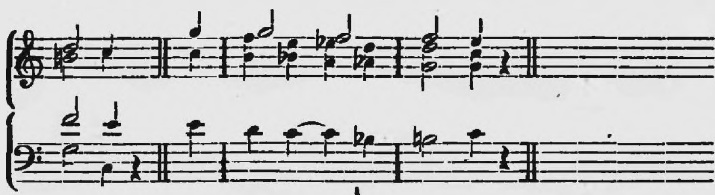
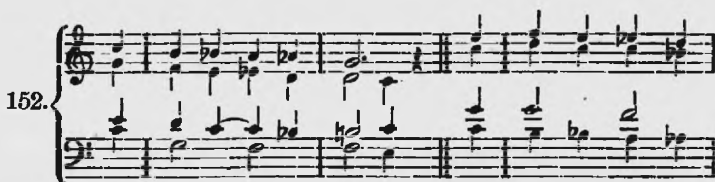
Poznamenání. 1) Pro plynulé vedení hlasů zůstává někdy mnohý vedlejší čtyřzvuk bez kvinty a mívá za to zdvojenou tercií aneb oktávu základního tónu, čímž ale jeho podstata ujmy netrpí. 2) Septima, je-li připravená, váže se v písmu obloučkem s notou, která připravující tón znamená, a též přípravný tón připadá na *lehkou*, septima pak na *těžkou* čili *pádnou* dobu taktu.

Jes a třeba jest, aby se četl dominantní čtyřzvuk des f as ces zároveň jako: cis eis jis h.

K tónině, z které jsme vyšli, vrátili bysme se, kdyby jsme položili po kterémkoliv septakordu zase její dominantní; ku př.

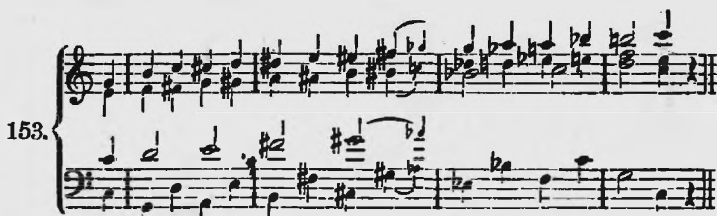


aneb v přelohách provedeno:



β) při postupování basu k vrchní kvintě neb spodní kvartě.

O tomto spojování platí totéž, co o předešlém praveno: neboť i zde se octneme s každým nově nastoupným septakordem v nové tónině; ku př.



C J D A E H Fis Cis Des As Es B F C

V přelohách:

154.

I zde musíme všechny tóniny projíti, než se octneme zase v té, z které jsme vyšli; chtěli-li bychom se dříve k ní vrátiti, musili bychom užiti zase jejího dominantního čtyřzvuku; ku př.

155.

γ) při postupování basu k vrchní tercii.

Toto spojování není naprosto nemožné, jest ale obmezené a požaduje, aby byl každý akord v jiné způsobě, t. v přeloze, poněvadž by se jinak nedocílilo obstojného vedení hlasů. Státí se může buď do *veliké* tercie:

156.

aneb do *malé*:

157.

aneb malou tercií s velikou střídajíc:

158.

C E J H D Fis A Cis Des F As C

Poznámání. Noty na třetím systému znamenají základní tóny akordů; z nich vidí se postupování základního čili fundamentálního basu, na kterýž stále ohlížeti se třeba jest.

δ) při postupování basu k spodní tercií;

při tomto spojování, kteréž může státi se trojím způsobem, t. k *malé* neb *velké* tercií, neb tuto s onou *střídajíc*, také nebudou moci býti akordy v původní způsobě; tudíž i zde bude třeba, aby pro plynné vedení hlasů položil se první aneb druhý akord do některé přelohy; ku př.

a) k *velké* tercií:

159.

C As Fes E C

b) k *malé* tercií:

160.

C A Fis Dis Es C

c) *tercie střídajíc:*

161.

C A F D H J E C

ε) *při postupování basu k vrchní sekundě.*

To spojování čtyřzvuků jest možné a dá se provésti jen tenkrát, když se užije přeloh; na př.

162.

C D E Fis Jis As B C

aneb:

163.

C Des Es F J A H C

η) *při postupování basu k spodní sekundě.*

O tom platí totéž, co o předešlém. Na příklad jen několik postupů:

164.

a t. d.

C B As C H A

Z tohoto a předešlého příkladu vidí se, že jest spojování dominantních septakordů i při postupování basu do *vrchní* a *spodní* sekundy možné. Sluchu přichází ovšem tvrdé a nucené, poněvadž následují po sobě tóniny, které nejsou *přímo* spříbuzněny; nicméně může na pravém místě dobře účinkovati, na př. při líčení *násilných* a *nestálých* hnutí mysli. Jinak dají se tyto postupy ještě tak vysvětliti, že jest mezi prvním a druhým čtyřzvukem vynechán neboli přeskočen *jiný*, který náleží *vrchní* neb *spodní* vládnici od té tóniny, kteréž *první* čtyřzvuk sluší. Takto byl by v příkladě 162 mezi čtyřzvuky z *C* a *D* tóniny vynechán dominantní čtyřzvuk z *J*, v příkladě 164 pak byl by přeskočen mezi tóninami *C* a *B* vládný čtyřzvuk z *F*.

b) Spojování malých septakordů s malými.

Při spojování malých septakordů, t. těch, které stojí na VII stupni dur-škály, jest veliká obmezenost. Jediné možné jich spojování může se státi:

a) při postupování základního basu k *vrchní kvartě* aneb *spodní kvintě*; ku př.

165.

a t. d.

C F B Es

β) k *vrchní kvintě* aneb *spodní kvartě*:

166.  a t. d.

c) Spojování zmenšených čtyřzvuků se zmenšenými.

Zmenšené čtyřzvuky spojují se nejpřirozeněji :

a) *když kráčí fundamentální bas o kvintu dolů aneb o kvartu vzhůru; ku př.*

167. 

β) *při pokračování fundamentálního basu do vrchní sekundy; ku př.*

168. 

V obou těchto případech pohybuje se zmenšená septima k nižšímu tónu; může ale také pohybovati se o půl tónu výše a sice:

γ) při postupujícím základním basu k *spodní kvartě* aneb *vrchní kvintě*; ku př.

169.

C J D A E H Fis Cis Jis As Es B F C

Všecka ostatní možná spojování zmenšených čtyřzvuků zakládají se na těchto postupech, a dají se vysvětliti změnou enharmonickou. Že každým nově nastoupilým takovýmto akordem také nová tónina se dostaví, a že každý ten akord pro správné vedení hlasů v jiné způsobě musí nastoupiti, připomenulo se již dříve.

d) Spojování vedlejších čtyřzvuků.

Které čtyřzvuky sem sluší, svrchu povědím. Spojování jich opírá se o tytéž postupy basu, jako u předešlých. V delších řadách dají se spojovati při basu, který postupuje: α) o *kvintu dolů* a *kvartu nahoru*, což bývá nejobyčejnější; β) o *tercií dolů*, a γ) o *sekundu nahoru*.

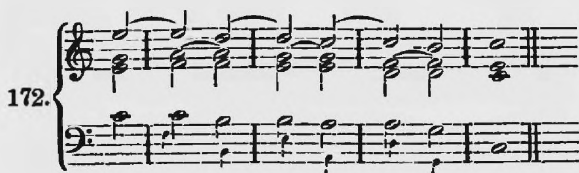
α) *Spojování vedlejších čtyřzvuků při basu postupujícím k spodní kvintě a k vrchní kvartě.*

170.

aneb v přelohách, a sice v *první*:

171.

v druhé:

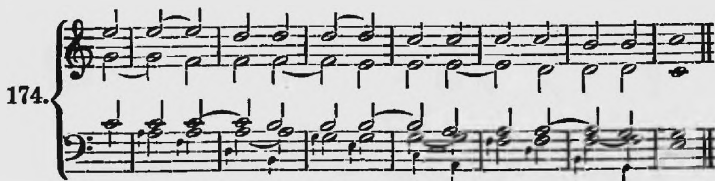


v třetí:



β) při postupování basu k spodní tercii.

Spojení to může se jediné státi, užije-li se přeloh; ku př.



γ) při postupování basu do vrchní sekundy.

To spojování jest též jen možné, užije-li se přeloh; ku př.



Není nás tajno, že tyto dva způsoby mají do sebe cosi nuceného; zmíniti jsme se ale o nich musili, proto že možné jsou, a že se v praktické hudbě dosti často objevují případy, kde totiž následuje *druhý* septakord po prvním na nejbližše *vyšším* stupni. Avšak tento případ dá se i tak vysvětliti, že jest vynechán mezi prvním a druhým čtyřzvukem trojzvuk, jenž jest prvním *smíře-*

ním a druhému *přípravou*. V příkladě 175 by to byl *J-dur* trojzvuk mezi prvním a druhým, *a-mol* trojzvuk pak mezi druhým a třetím čtyřzvukem.

e) Spojování vedlejších čtyřzvuků s čtyřzvuky všech předešlých druhů.

Vedlejší čtyřzvuky dají se s *dominantními*, *malými* a *zmenšenými* lehce spojovati.

a) Čtyřzvuk na II stupni v dur i mol tónině dá se spojit:

α) s dominantním:

176.

II V II V II V II V II V II V II V II V I

β) s malým na VII stupni jen v dur tónině:

177.

II VII II VII II VII II VII II VII II VII II VII a t. d.

γ) se zmenšeným v dur i mol tónině:

178.

II VII II VII II VII II VII II VII II VII II VII

b) Čtyřzvuk na III stupni může spojit se:

α) s dominantním:

179.

III VII III VII III VII III VII III VII III VII III VII

β) s malým na VII stupni:

180.

III VII

γ) se zmenšeným:

181.

III VII

c) Čtyřzvuk na IV stupni v dur i mol tónině dá se spojit:

α) s dominantním:

182.

IV V IV V IV V

β) s malým na VII stupni jen v dur tónině:

183.

IV VII IV VII

γ) s malým na II stupni v dur i mol tónině:

184.

IV II IV II

d) Čtyřzvuk na VI stupni v dur i mol tónině dá spojiti se:
α) s dominantním:

185.

VI V VI V VI V

β) s malým na VII stupni jen v dur tónině:

186.

VI VII VI VII

γ) se zmenšeným v dur i mol tónině:

187.

VI VII VI VII

Ve všech těchto příkladech užíváno vedlejších čtyřzvuků s přípravou čili vázaně; že mohou také volně nastoupiti, praveno již dříve. Jak dobrého účinku může býti nepřipravený nástup čtyřzvuku na II stupni, svědčí následující případ z Mendelssohnovy čtvrté sonáty *) na varhany:

188.

II

*) Sechs Sonaten für die Orgel. Op. 61. Leipzig, Breitkopf et Haertel.

Jiné duchaplné a tudíž pozoru hodné užití rozličných čtyřzvuků nalezá se v téhož mistra první sonátě, totiž:

189.

taktéž ve druhé:

190.

a dále:

VII VI

VI V VII bVI VII V V VII

podobně i v páté:

191.

bIII D VD

Příklady tyto dosti zřejmě mluví, mnoho-li a jakého účinku se užitím čtyřzvuků docíliti dá, necht se jich užívá bez přípravy aneb s přípravou. —

18. Pětizvuk.

Pětizvuk čili nónový akord skládá se z pěti tónů o tercii od sebe vzdálených. Mnozí theoretikové, mezi nimi i Waizmann, neu-

znávají jeho samostatnosti, a považují jej za akord náhodou povstalý, uvádějce za důkaz to, že nepřipouští přeloh. Jiní zase na opak jej za samostatný akord uznávají. Toho mínění jsme i my a sice z těchto příčin:

a) má vlastní význam estetický, který se žádným jiným akordem nedá nahraditi;

b) připouští přelohy tak dobře, jako troj- a čtyřzvuk, ovšem že vlastními pravidly podmíněné, a

c) značnější činí tóninu a rod tónu, než sám dominantní septakord. Toto poslední ale platí jen o pětizvuku na V stupni.

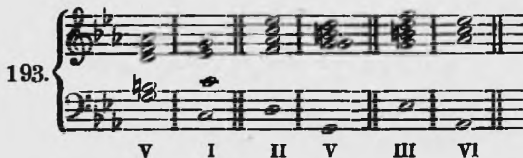
Stálo pětizvuku jest II, III a V stupeň v dur i mol škále. Nejznámější jsou pětizvuky na V stupni v obou stupnicích, ježto jinak slují také vládné. Méně užívané jsou pětizvuky na II a III stupni, t. na střídavnici a střednici.

Pětizvuky obsahují v sobě *tercií, kvintu, septimu a nónu*; tyto dva poslední intervaly jsou dissonující a tedy žádostivi smíření. To se stává vedením k trojzvuku, kteréhož základní tón leží pět tónů níže než základní tón nónového akordu. Užívají se buď s *přípravou* aneb *volně bez přípravy* a znějí nejlépe, leží-li nóna ve vrchním hlase. Vícestrannosti nemají ani obyčejné ani enharmonické. Následující příklad představuje všechny samostatné pětizvuky:

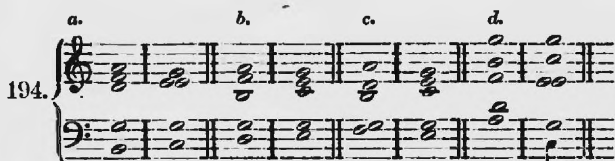
a) v dur škále:



b) v mol škále:



Přelohy má pětizvuk čtyry, jichžto lze dobře užiti, šetří-li se toho, aby se kladly v rozdělené poloze, a aby připadla nóna, vyjmouc poslední přelohu, do vrchního hlasu; ku př.



Těsná poloha pětizvuků a zvláště jejich přeloh jest proti jejich povaze, poněvadž obsahují v sobě nónu, kterážto se musí rozeznávat od sekundy. Kde se přiblíží nóna k svému základnímu tónu tak, že činí s tímto jen sekundu, pozbývá svého estetického i gramatického významu. Skladatelé tohoto rozdílu mnoho nešetří; theorie ale by k němu měla přihlížeti, protože, činí-li tak, odstraňuje mnohé při učních nedorozumění, jež povstává z pomíchání na oko jednostejných, v skutku ale rozličných věcí. Příroda vyvedla vedle jiných intervalů také nónu a nadala ji tak krásným významem, že nelze chápati, proč by se měla vypustiti, aneb s mnohem méně významnou sekundou pomíchati?

Beethoven a jiní skladatelé užili častokráte s dobrým prospěchem nónového akordu v přelohách; klademe zde jedno takové místo z ouvertury ke „Coriolanu“:



Jmenovali jsme také nónové akordy na II a III stupni *samostatné*, a zůstali jsme dlužni důvodem. Ten budiž zde položen. Především odvoláváme se na jemný hudební cit. Kdo jím nadán, nemůže nerozeznávat patrného rozdílu mezi účinkem nónového akordu na II a na VI stupni, ačkoli mají oba akordy stejné intervaly, t. *malou tercií, čistou kvintu, malou septimu a velikou nónu*. Veliká nóna žádá ale, aby měl trojzvuk, jenž po ní následuje, velkou tercií, a tudíž může následovati po dominantním nónovém akordu z dur škály jedině *veliký tónický trojzvuk*. Takového *velikého trojzvuku*

*) Overture de Coriolan par Beethoven. Simrock in Bonn, str. 42.

dochází pětizvuk na *střídavnici* neboli na II stupni v dominantním trojzvuku též tóniny, z které sám jest. Nónový akord na II stupni z *C-dur* ku př. jest *d f a c e*; jeho veliká nóna nalezá vymíněnou velikou tercii v dominantním trojzvuku *j h d*; na př.

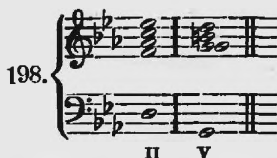


Nikoli tak nónový akord na VI stupni; jeho veliká nóna vymíní si velikou tercii, která se však nenachází v trojzvuku II stupně, ke kterémuž by akord vésti se musil. První, t. pětizvuk na II stupni, má tedy svůj smírující akord; druhému, t. tomu na VI stupni, ale chybí. Pro tu příčinu jest *první* k samostatnosti oprávněn, druhý však může se považovati jen za *průtažný*. Co tímto výrazem se vyrozumívá, později vysvětlí se.

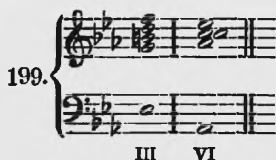
Nónový akord na III stupni v *dur* škále má *malou* nónu. Ta vymíní si, aby trojzvu, který po ní následuje, měl *malou* tercii; trpí ale po sobě i *veliký* trojzvu. Pětizvuk ten nachází svůj smírující akord v trojzvuku na VI stupni. V *C-dur* jest ku př. nónový akord na III stupni *e j h d f a* trojzvu, k němuž směřuje, jest *a c e*; následovně jest tento pětizvuk také samostatný, poněvadž má svůj smírující akord; ku př.



Nónový akord na II stupni v *mol* škále má *malou* nónu a svůj smírující akord ve *velikém* trojzvuku na dominantě; z *c-mol* na př.



Pětizvuk na III stupni má *velikou* nónu a *zvětšenou* kvintu; akord, v kterémž smíření nalezá, jest trojzvuk na VI stupni; ku př.



Co se týká poloh a přeloh těchto nónových akordů, tu platí o nich totéž, co se pravilo o dominantním pětizvuku.

Spojování nónových akordů jest možné při basu, který postupuje k *spodní* kvintě aneb *vrchní* kvartě, nedocílí se ale nikterak, aby byla nóna u každého pětizvuku ve vrchním hlase, jak viděti v tomto příkladě:



Zde přicházejí nónové akordy také na IV, VI a na VII stupni; ty se považují za *vedlejší* či za *napodobení* samostatných.

Budiž zde konečně položen významný příklad užitého nónového akordu na druhém stupni v dur škále z jedné Mendelssohnovy „*písne bez slov*“ pro klavír:

Allegro non troppo.



*) Sechs Lieder ohne Worte op. 53 IV. Heft. Nro. 2.

19. O tónech, které nesluší k akordům, nejsouce podstatné jejich částky.

V souzvuuku hudebních hlasů objevují se často tóny, které nejsou podstatnými částkami jistého akordu, nébrž jen k tomu slouží, aby se přičinilo melodii větší plynlosti, samostatnosti, rozmanitosti. Tóny tyto vidí se v čtyrech hlavních rozdílech. Jsouť: a) *Tóny průtažné*; b) *předhmatné*; c) *předchodné* a d) *průchodné*. — Budiž o každém zvláště promluveno. —

a) O tónech průtažných.

Průtažný tón jmenuje se tón ten, který z jednoho akordu pro druhý se podrží, k tomuto ale co podstatná částka nesluší, nébrž jen některý jeho tón na chvílku *zastává*, čili jeho nastoupení *zdržuje* aneb *protahuje*. Poněvadž takový tón k akordu nesluší, rozumi se samo sebou, že s ním nesouhlasí; protož *průtažný* tón neboli *průtah* jistý způsob *dissonancí* jest.

Průtažné tóny mají jediné místa při *stupném* pokračování hlasů od *vyšších* tónů k *nižším* aneb od *nižších* k *vyšším*, a rozeznávají se tudíž průtahy v *sestupné* a *postupné*.

Sestupných průtahů užívá se častěji než *postupných* a mohou se položit do *vrchních* hlasů i do *basu*.

Každý interval některého akordu může se protáhnouti s jemu nejbliže *vyšším* aneb *nižším* půl- aneb celým tónem. Tak se může protáhnouti ku př. *tercie* vyšší *kvartou* aneb nižší *sekundou*; *sexta* vyšší *septimou* aneb nižší *kvintou* a t. d.

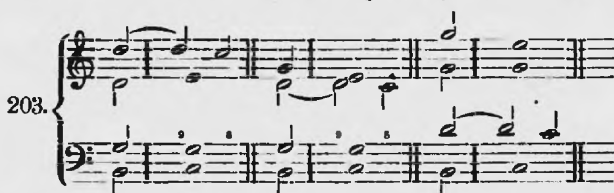
Nástup průtahu připadá vždy na *pádnou*, smíření jeho pak na lehkou dobu taktu, a dbá se rádo na to, aby netrval průtah déle, nežli jeho přípravný tón.

a) Průtahy při trojzvuku.

Při trojzvuku se mohou protahovati všechny tóny, z nichž jest složen, tedy: *bas*, *tercie*, *kvinta*, a je-li s oktávou, i *tato*. — Nejvíce ale protahuje se *tercie* a *oktáva*, a sice *tato* *nónou* a *onna* *kvartou*; ku př.



Zde jest *f* k základnímu tónu C-trojzvuku *kvartou* a protahuje *tercií e*. V následním příkladě protahuje *nóna d* oktávu *c*:



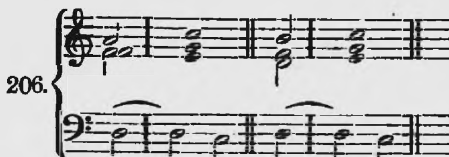
Sextový průtah ke *kvintě*, ačkoli na svém místě dobře se vyjímá, nepřichází tak často, jako předešlé dva průtahy; vidí se v tomto příkladě:



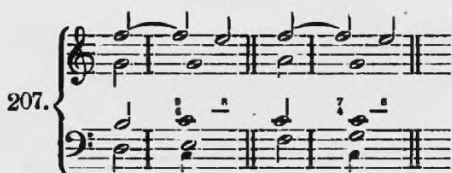
Průtah basu při trojzvuku žádá, aby byl trojzvuk *bez oktávy*; na př.



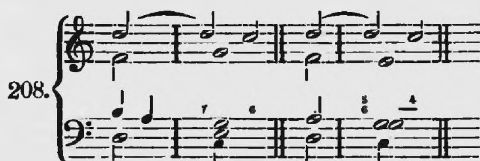
avšak požadavku tomu vždycky zadost nečiní se, neboť jsou časté případy, kde se bas protahuje a některý z vrchních hlasů zároveň s průtažným tónem oktávu základního tónu udává; ku př.



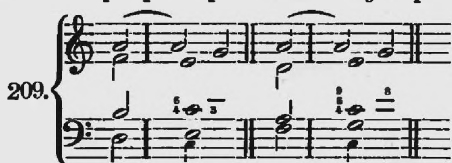
Všecky tyto průtahy při trojzvuku mohou se také přenést na přelohy, a pak dá *kvartový* průtah při první přeloze *nónový* a při druhé *septimový*:



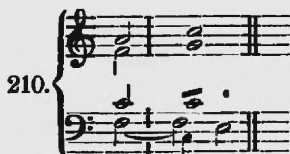
nónový průtah dá při první přeloze *septimový* a při druhé *kvintový*:



kvintový průtah dá při první přeloze *kvartový* a při druhé *nónový*:



Průtah v base při sextakordu stane se, přeneseli se *kvartový* průtah z *vrchního* hlasu do *spodního*:



taktéž při kvartsextakordu, přeloží-li se *sextový* průtah z *vrchního* do *spodního* hlasu:

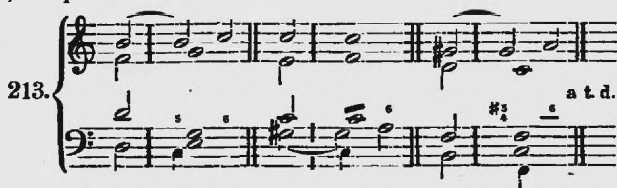


Poznamenání. Malé noty pod průtahem znamenají *základní* tón trojzvuku; porovná-li se k nim průtažný tón, objeví se prvotní průtah.

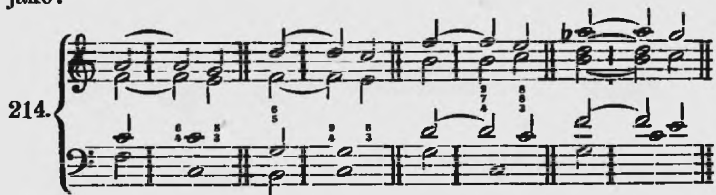
Průtahy *postupné* aneb *zdola vzhůru* vystupující jsou, jak svrchu praveno, *možné i užívané*; k jich přípravě hodí se nejlépe ty tóny, které *přirozené vzhůru* směřují, na př. *zvýšené tóny*. V příkladě tomto jsou k některým intervalům trojzvuku *postupné* průtahy položeny:



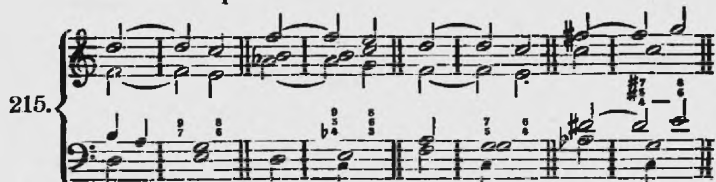
Všecky tyto *postupné* průtahy mohou se přenést také na přelohy; ku př.



Často se protahují zároveň *dva i tři* tóny akordu; protahují-li se *dva* tóny, nazývá se průtah *dvojitý*; protahují-li se *tři* neb snad i *více* tónů, tenkrát vzniká *průtažný akord*. Při trojzvuku ku př. protahuje se zároveň *tercie a kvinta*, aneb *tercie a oktáva*, jako:



Rovněž tak v přelohách:



Jak z těchto všech příkladů viděti, jsou průtahy rozmanité. Že ale příklady tyto postačují, aby se ukázalo, v čem vlastně podstata a ráz průtahu záleží, nepoložíme jiných příkladů, nébrž ponecháme samočinnosti každého, komu na věci záleží, aby sám si vynalezl ještě průtahy, kterých jsme zde pro obmezenost místa položiti nemohli.

β) *Průtahy při čtyřzvuku.*

O průtazích při čtyřzvuku nemáme co nového pověděti, neboť se může při čtyřzvuku *tercie* a *kvinta* protáhnouti rovněž jako při trojzvuku a podmínky, jakýmiž se to státi může, jsou tytéž. K získání přehledu několik příkladů postačí.

Průtahy při *původní způsobě* čtyřzvuku:

216.

při *první* jeho přeloze:

217.

při *druhé*:

218.

při *třetí*:

219.

Příklad dvojatých průtahů při čtyřzvuku:

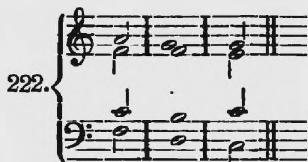


Bystřému oku neušlo v svrchu položených příkladech k průtahům, že užitím průtahů vznikly souzvučky, které se *samostatným* akordům podobají; tak vznikl ku př. *sextakord*, když se při trojzvuku *kvinta sextou* protáhla neb zadržela; *septakord*, když se při *terckvartakordu sexta septimou* a *kvarta kvintou* protáhla, a t. p. — Jak se hnedle rozezná, je-li souzvuček pouze *průtahem* aneb je-li *samostatným* akordem, a záleží na tomto rozeznávání něco hudbě praktické? — Této ovšem na tom *málo* záleží; netážeť se, jak si sluch vzniknutí toho neb onoho akordu vysvětluje, ale *theorie* činí v tom rozdíl. — Zdali některý souzvuček *průtažný* neb *samostatný* jest, rozezná se nejlépe tím, *jak se s souzvučkem a jednotlivými jeho tóny zachází*. Vysvětlíme si to příkladem:



Souzvuček *d f a c*, jenž se zde vidí, musí se považovati je-dnou za *samostatný* a po druhé za *průtažný*; pod *a.* nastupuje s připravenou *septimou* a jde k *dominantnímu trojzvuku*, pod *b.* nastupuje s připravenou *kvintou* a *septimou*, a postupuje k *terckvartakordu*, k němuž *dvoji průtah* činí. V příkladě *a.* jest *kvinta volným* tónem; nastupuje tudíž *bez přípravy* a stoupá *skočmo* nahoru, kdežto v příkladě *b.* *připravena* jest a k tónu *j*, jejž protahuje, *stupmo* se ubírá. — Druhý způsob, jímž se takové případy vysvětlují, jest: akord zbaví se těch tónů, o kterýchž se mní, že jsou *průtažné*; objeví-li se pak akord, který dobře může následovati po předešlém, byly odložené tóny v pravdě toliko *průtažné*. Učiníme-li takto v příkladě *b.* s tóny *a c*, zbude prostý akord

d h f j, který dobře může následovati po *F*-trojzvuku, jenž jej předchází, na př.



a tóny *a* *c* objavujú sa *co prútažné* a nikoli *co* podstatné častky *samostatného* čtyrzvuku.

Že ostatně v mnohých případech ani jeden ani druhý způsob nepostačuje, a že se ještě jiné věci musí bráti na uvážanou, aby se rozhodlo, zdali jest některý akord *samostatný* aneb jen *přítužný*, zkusil každý, kdož se harmonií přísněji zabýval.

Poznámání.

1) Průtažný tón nevede se vždycky v praktické hudbě *hned* k tomu harmonickému tónu, jež protahuje; často odskakuje k jinému *nižšímu* neb *vyššímu* tónu, který jest akordu buď *vlastní* aneb *cizí* a po kterémž teprve harmonický tón následuje; ku př.



Někdy vloží se mezi *průtažený* a *protahovaný harmonický* tón i *více jiných tónů*; na př.

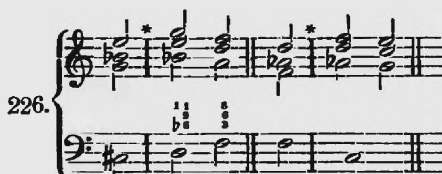


2) Bas *nečeká* vždycky, až se průtah smířil, nébrž mezi tím co průtažný tón k harmonickému postupuje, *dále* kráčí; tím stává se, že průtažný tón do *jíného* intervalu, než který protahuje, *vstoupí*; na př.



Zde v prvním příkladě jest *a* nónovým průtahem, který pravidelně k *j* se vede; že však mezi tím bas k *b* kráčí, nestává se smíření nóny oktávou, nébrž sextou. V druhém příkladě zase jest *j* kvartovým průtahem k tercii *f*, kteréžto také následuje, ale k dále postupujícímu basu nikoli tercii nébrž oktávu činí. Tak též v třetím příkladě tóny *d* a *c* činí k basu jiné intervaly, než které se zde po průtažném tónu očekávají.

3) Průtažné tóny nenastupují vždycky v *tom* hlase, v kterémž byly připraveny; často se nástup jejich do *jíného* hlasu položí; ku př.



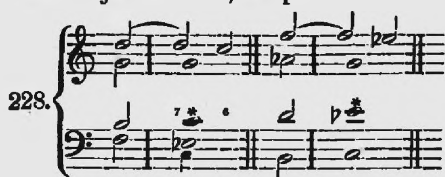
4) Ačkoli se noty přípravného a průtažného tónu obyčejně obloučkem spojují, což *ligaturou* aneb *spojkou* sluje, předce také noty ty *nespojené*, *nevázané* se naskytují; bývá to obyčejně ve vokálních skladbách, kde na průtažnou notu sylaba připadá, aneb obmýšlel-li skladatel, aby se průtažný tón zvláště vyznačil; na př.



V druhém taktu zde jest *c* průtažným tónem k *h*; nota jeho není spojena obloučkem s notou předešlého *c*, poněvadž na něj připadá první slabýka slova *krá-li*.

Někdy oddělí se průtah od své přípravné noty též *pomlčkou*.

5) Dle pravidla nemá nastoupiti tón, který se protahuje, zároveň s průtahem, t. j. nemá se *dvojití*. Než ani toho pravidla se vždy nešetřívá, neboť často tón, který se protahuje, nastupuje zároveň i v jiném hlase; ku př.



Zde se protahuje v prvním příkladě *c* a v druhém *es*; tytéž tóny přicházejí ale zároveň s průtažným tónem také

v tenoru. — Je-li příčinou tohoto dvojení plynlost a samostatnost zpěvu, jest případ ten dostatečně omluven; jinak ale jest nevkusný a ničí dobrý účinek průtahu.

Kde a jak se má průtažných tónů neboli průtahů s *prospěchem* užívati, o tom jedině vytríbený vkus, umělecký krasocit rozhoduje. Klásti se mohou ovšem vždy a všady, kde některý hlas stupmo kráčí; dobře-li se ale všady vyjímají, jest jiná otázka.

Co se týče tónů průtahy připravujících, sluší, aby se podoblo, že není radno připravovati *nónový* průtah *oktávou*, čeká-li bas, až se nóna smířila, poněvadž tím vzniknou *nepřímé oktávy*; ku př.



Nepřímé oktávy nalezají se zde mezi sopránem a basem: *a-a*, *j-j*. Případ ten jest ale správný, nečeká-li bas na smíření nóny, nébrž kráčí-li již dříve k jinému tónu; ku př.



b) O tónech předhmatných.

Tóny *předhmatné* či *předjaté* jsou pravý opak průtažných,

t. j. že se buď *tón*, jenž sluší příštímu akordu, aneb celý *akord*, jehož basový tón teprve následuje, *napřed běře* čili *předjímá*; ku př.



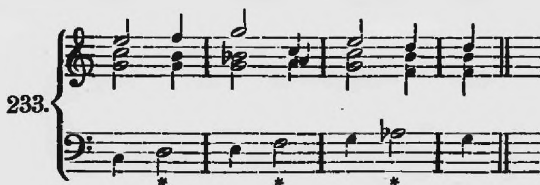
Zde jest v každém taktu *druhý tón* částkou teprve následujícího akordu; jest to tedy *předjatý*, *předjímaný* aneb *předhmatný tón*, kterýž i *předjímku* neboli *předhmatem* může slouti.

V tomto příkladě:



předjímá se akord před basovým tónem, který později přichází.

Následující příklad představuje *předjímky* v base:



c) O tónech předchodných.

Na těžké, pádné době taktu vyskytuje se často tón, který nesluší ani k akordu, v němž se objevuje, ani k předešlému, a zastupuje toliko některý tón k akordu slušící. Takový tón jmenuje se *předchodný*, protože jde *před* harmonickým; že k akordu nesluší a připraven není, více dissonuje než průtažný. Nastupuje buď *stupmo* aneb *skočmo*, čímž se buď *mírní* aneb *zvyšuje* jeho vlastnost dissonující. Jistých pravidel dobrého užívání předchodných tónů nelze udati, poněvadž jest věcí vkusu a vnitřního hnutí my-

slí umělcovy. V těchto několika příkladech viděti takovéto přechodné tóny:



d) O tónech průchodných.

Jiné opět tóny, které často v akordu přicházejí, ale k němu z podstaty nesluší, aniž v předešlém akordu se nalézaly, slují vůbec *průchodnými*. Těmito tóny teprvé se dodává zpěvu každého hlasu potřebné volnosti, plynosti, samostatnosti a rozmanitosti. Nastupují na *těžkých* i *lehkých* dobách a dobkách taktu v *zdlouhavém* i *čerstvém* časoměru, a jsou v hudbě tím, čím jsou nescíslné bylinky a peřestá kvítka se všemi broučky, kteří si je zvolili za své rejdiště uprostřed mohutných, k nebi čnících kmenů stavěkého lesa. Užitím *průchodných tónů* nastane v hudbě teprvé ono hemžení, ono stálé zápasení a těšení se z života, jaké se nám v probuzené přírodě před oči staví. Bez průchodných tónů nenašla by hudba nikdy té pŕívabnosti, živosti a té básnické vlastnosti, kterouž nejen mysl baví, nébrž i povznáší.

Dle okolností, *kde* takové průchodné tóny nastupují, jmenují se rozličně; nejobyčejnější způsoby jich jsou:

- a) *pravidelné průchodné*;
- β) *střídavé*;
- γ) *pomocné*;
- δ) *vedlejší souhlasné či harmonické*;
- ε) *zaběžné*; a
- ξ) *chromatické*.

a) *Pravidelné průchodný tón* jest ten, který přichází mezi dvěma harmonickými o tercii od sebe odlehlými tóny. Nastupuje

na *lehké* době aneb na *lehké* části taktu a jest mezi průchodnými tóny nejobyčejnější; ku př.



β) *Střídavý* tón přichází před harmonickým, aneb se mu *předkládá* neb s ním se *střídá*. Nastupuje na *těžké*, *pádné* době aneb na *pádné* části taktu; ku př.



γ) *Pomocný* tón následuje po harmonickém a vrací se zase k němu; nazývá se takto, že vypomáhá v místech, kde žádného jiného tónu k složení nějaké plouživé figury na blízkou neleží; ku př.



δ) *Vedlejší souhlasný* čili *harmonický* tón přísluší k akordu; nastupuje obyčejně na *lehké* době aneb na *lehké* části taktu a následuje obyčejně po hlavním harmonickém tónu; ku př.



ε) *Zaběhýj tón* nesluší k akordu; nastupuje na *lehké* době neb na *lehké* části taktu po harmonickém tónu a stoupá *scočmo* k jinému harmonickému; ku př.



ξ) *Chromatický průchodní tón* nastupuje na *lehké* době aneb na *lehké* části taktu, a jest zvýšení neb snížení tónu jej předcházejícího; ku př.



Průchodné tóny přicházejí ve všech hlasech a spojují se mezi sebou rozmanitě. Užívá se jich až po jisté meze, kterých nelze bez ukřivdění libozvučnosti a jasnosti hudební skladby překročiti, jmenovitě ne ve skladbách pro hlasy lidské. Mezi starými skladateli byl *J. Šeb. Bach* nejodvážlivější v užívání průchodných tónů; mezi novými *Robert Schumann*, *Berlioz* a j.

20. Prodleva na tónice a vládnici.

Častokráte naskytuje se v hudebních skladbách, že basový hlas *prodlevá* několik taktů na jednom a témž tónu, any mezi tím ostatní hlasy rozmanitým způsobem si vedou. K tomuto prodlevání na tónu zaval pedál u varhan příležitost. Jsou pak *dva* tóny, na kterýchž se prodlevati může a sice V. a I. stupeň čili *vládnice* a *tónika* každé škály. *Vládnice* jest hlavně místo takového prodlevání; *tónika* se k tomu hodí, poněvadž se může za *vládnici* považovati. Že má prodlevání na tónech vládnice a tóniky původ od *pedálu* u varhan, nazývá se u Francouzů vůbec jen *pedale*, u Němců pak *Orgelpunkt*. My budeme věc nazývati *prodlevou na vládnici* aneb na *tónice*, poněvadž přichází nejen ve skladbách pro varhany, nébrž i v instrumentálních a vokálních.

Na takovém prodlevavém tónu přicházejí akordy, které buď *tétěž* aneb *některé spříbuzné tónině* sluší, a tón ten objevuje se buď co k *akordu slušící* aneb co *průchodný*; především mohou se na vládnici následující akordy předvésti:

a) *všecky akordy z jedné a též tóniny, z které prodlevavý tón sám jest;*

α) *trojzvuky:*

241.

V z C.

Při akordech znamenanych * jest prodlevavý tón *průchodným*, v ostatních *harmonickém* tónem.

β) *čtyřzvuky:*

242.

V I, IV, VII, III, VI, II, V, z C.

γ) dominantní pětizvuk:

243.

V z C.

b) akordy z příbuzné tóniny vrchní vládnice;

a) dominantní a zmenšený čtyřzvuk:

244.

V z C. V z J. VII z j.

β) veliký i malý dominantní pětizvuk:

245.

V z C. V z J. V z j.

c) dominantní i zmenšený čtyřzvuk jakož i pětizvuk ze stří-
davnice:

246.

V z C. V z d. VII z d. st.d.

Příčina, že se všechny tyto akordy na vládnici mohou polo-
žiti, leží v alikvotních tónech, které se s jistým hlubokým tónem
zároveň vyvinují a s ním jistý mnohozvuký akord, v němž všechny

jiné akordy obsaženy jsou, činí. Sluší ale znamenati, že takovýto mnohohzvuk není tónickým, nébrž dominantním akordem; neboť objevují se v něm *septima, nóna, undecima*, tedy samé intervaly, které, že k jiným tónům směřují, tónickým akordem, středem klidu, býti nemohou. Odtud tedy pochází větší způsobilost vládnice než tóniky k prodlevě.

Prodleva na tónice jest možná, protože se může tónika za vládnici považovati. Z té příčiny mohou se všechny akordy na ní předvésti, ježto na dominantě možná položiti. Takové prodlevy příklad vidí se zde:



Položené *prodlevy* jsou jen *akordické*, t. bez *samostatných* zpěvů v jednotlivých hlasech. Poněvadž se ale na těchto akordech všechny zpěvy zakládají, postačuje, podá-li se takorčka jen kostra, která se může nejrozmanitějšími zpěvy oživiti.

V novějších skladbách naskytují se *prodlevy* i v *středních* jakož i v *nejvyšších* hlasech; o těch však netřeba zvláště uvažovati.

Chceme-li si při *prodlevě* svědomi býti akordů, nesmíme je stanoviti podlé *prodlévavého*, nébrž podlé toho tónu, který nad tímto nejbliže leží. —

21. O počíslovaném čili jenerálním basu.

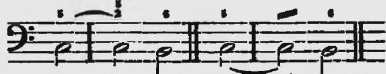
Způsob, znamenati akordy nad basovým hlasem *číslicemi*, jest starý; jest to jakýsi hudební *těsnopis* a protož poněkud důležitý. Kdo druhdy počíslovaný čili jenerální bas hrál uměl, platil za vzdělaného hudebníka; nyní se na věc tu méně dbá, poněvadž jest velmi neúplným písmem not, které pro nynější časy nepostačuje. Předce však pro všechno sluší se na vzdělaného hudebníka a zvláště na varhaníka, aby se s věcí dobře seznámil. Věnujice v přítomném díle tomuto předmětu článek zvláštní, nemáme úmyslu pravidlům jenerálního basu učiti; neboť kdo tomu chce dobře rozuměti, musí míti harmonii ve své moci; kdo však má harmonii v moci, nepotřebuje pro jenerální bas žádných pravidel. Chcemeť toliko o tom se zmíniti, jak se akordy číslicemi označují, a co jistá jiná znamení v jenerálním basu užívaná znamenají.

Číslice nad notou basového hlasu znamená vůbec interval některého basového tónu; 1 znamená primu, 2 sekundu, 3 tercii, 4 kvartu a t. d. až do 10, jež decimu znamená. K naznačení akordu postačují v nejvíce případech *jedna* neb *dvě* číslice, a jen tenkrát, když se chce mimo akord i zvláštní vedení jednotlivých hlasů naznačiti, užívá se více číslic.

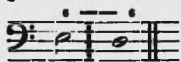
Trojzvuky se obyčejně nečíslicují; číslicují-li se, užívá se číslic 5, 3, 8, jež mohou zároveň i polohu akordu naznačovati. Zvětšený trojzvuk naznačuje se 5, kteréž se předloží *křížek* nebo *odrážka*; menší trojzvuk znamená se *pětkou* s obloučkem: 5̣. — První přeloha trojzvuku, *sextakord*, znamená se 6 aneb $\frac{6}{3}$ aneb i $\frac{8}{6}$; toto poslední znamenání značí, že má mítí sextakord oktávu základního tónu; při sextakordu od zvětšeného trojzvuku má vždy tercie *křížek* neb *odrážku*. — Druhá přeloha trojzvuku, *kvartsextakord*, naznačuje se $\frac{6}{4}$ někdy také $\frac{8}{4}$. — K znamenání čtyřzvuku,

je-li v původní způsobě, slouží 7; je-li v první přeloze, značí se $\frac{6}{5}$, což znamená *kvintsextakord*; — druhá přeloha, *terckvartakord*, znamená se $\frac{4}{3}$ a *třetí*, *sekondakord*, 2 aneb $\frac{4}{2}$. — Pětizvuk čili nónový akord naznačuje se $\frac{9}{7}$.

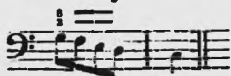
Průtahy se číslicují dvěma číslicemi *po sobě*, z nichž první znamená *průtah* a druhá tón akordu *vlastní*. Při jednotlivých průtazích postačují jednonásobné číslice, při dvojnásobných musí býti i číslice dvojnásobné atd. *Kvartový průtah* k tercii při trojzvuku znamená se: 4 3; *sextový* ke kvintě: 6 5; *nónový* k oktávě: 9 8. Dvojnásobný průtah při trojzvuku, na př. *nónový* k oktávě a *kvartový* k tercii, znamená se: $\frac{9}{4}$ $\frac{8}{3}$; *septimový* průtah k sextě při sextakordu značí se: 7 6 atd. — Průtahy v *spodním hlase* znamenají se dvojím způsobem a sice, buď *číslicemi* aneb *šikmou čárkou* nad průtažnou notou; na př.



Tóny, které se mají z *předešlého* akordu i v *následujícím* podržeti, naznačují se *vodorovnou čárkou*; na př.



Těchto čárek užívá se zvláště k naznačování *průchodných tónů*, t. kde některý akord k více basovým tónům se *vydržuje*; na př.



Jsou-li některé tóny chromaticky změněny, dostane příslušné znaménko i číslice; ku př. $\sharp 5$, $b 7$, $\sharp 6$. Je-li tón u porovnání k předešlému vůbec *zvýšený*, může se číslice na místo \sharp neb b jen *přeškrtnouti*; na př. \sharp 7.

Znamená-li se akord dvěma číslicemi, klade se *menší* číslice pod *větší*; chce-li se udati ale zároveň poloha akordu, klade se také i *menší* číslice nad *větší*.

Číslicemi 10, 11, 12 naznačují se *tercie, kvarta a kvinta* tenkrát, když přicházejí tyto intervaly ve *vyšší* poloze, t. nad oktávou.

Nóna a *sekonda* jsou *rozdílné* intervaly a nesmí se tudíž tato 9 a ona 2 znamenati; jediná výminka jest, kde postupuje melodie od oktávy k decimě; na př. 8, 9, 10, v kterémž případě by se pro snazší přehled *sekonda* 9 znamenala.

Akordy na prodlevě se obyčejně nečíslojí; číslojí-li se, považuje se za základní ten hlas, který nad prodlevavým tónem nejbliže leží, a ustanovují jakož i číslojí se akordy podlé toho. —

Obyčej znamenati akordy číslicemi nad basovými notami, jest starý; s jistotou se ví, že se již roku 1600 tohoto hudebního písma užívalo. Že se vynálezcem jenerálního basu obyčejně Italíán *Ludovico Viadana* jmenuje, stalo se nedorozuměním a nedostatkem starších zpráv. *Viadana* ustanovil ovšem jistá pravidla, jimiž by varhaník, doprovázel-li toho času oblíbené „duchovní koncerty“, řídit se měl; jak by se ale rozličné akordy číslicemi označovati měly, o tom nečiní zmínky.

Počíslovaný bas měl a má až posud své zastávatele i odpůrce. — Užívá-li se ho jen k tomu účeli, aby se poskytl aneb získal rychlý přehled harmonických postupů a přechodů, aneb aby se naznačily akordy, o něž se jistá melodie opírá, není proti němu čeho namítati; má-li ale sloužiti, aby se jím doprovázely vícehlásé, značně figurované skladby, to se může ovšem mnoho namítati, poněvadž pak může býti průvod jenerálního basu skladbě z více příčin na ujmu. Že ostatně správná a vhodná hra jenerálního basu snadna není a že žádá, aby byl ten, kdož jenerální bas hraje, vzdělaným hudebníkem skrz na skrz, jest pouhá avšak až potud od velké části varhaníků nepoznaná pravda. Tuším kdyby byl každý varhaník o těžkostech hry jenerálního basu přesvědčen, jistě že by se tak lehkým svědomím před pulpit u varhan, na němž jenerálbasový partes rozložen leží, nesázel.

Časť praktická.

1. O kadenci neboli závěrku.

Závěrek jest vůbec ukončení myšlénky aneb dílu hudební skladby. Může býti ukončení to buď *úplné* buď *polovičné*. *Úplné* ukončení může se státi jedině *tónickým*, *polovičné* pak *dominantním* akordem. Při prvním i druhém způsobu závěrku musí dva akordy v úvahu se bráti, a sice onen, *jímž* se končí, a ten, *od kterého* se k tomuto postupuje; tento nazývá se, protože na *tónický* akord *vede*, *úvodný*; onen pak, že se *jím* končí neb *zavírá*, *konečný* aneb *závěrečný* akord. Všecky akordy, které se přirozeně buď k *tónice* aneb k *dominantě* schylují, mohou *úvodnými* akordy býti. K *tónice* schylují se ale především akordy *obou vládníc*, t. *vrchní* a *spodní*; po těch pak nejvíce trojzvuky na *střednici* a na *souběžnici*; pročež tyto nejlépe mohou se státi akordy *úvodnými*.

Od těch časů, co soustava církevních tónin, z nichž každá svůj vlastní způsob závěrku měla, novou soustavou tónin vytlačena jest, dostalo se dominantnímu čtyřzvuku skoro výsadního práva býti *úvodným* akordem; v novějších časech i jiné akordy za *úvodné* se berou. Příčina, proč se dominantní akord nejvíce k závěrkám bere, vidí se asi v tom, že akord ten obsahuje dva znakové tóny stupnice, z nichž jeden přímo k *tónice*, druhý pak k její *tercii* vede, a že se tudíž tímto akordem tónina před závěrkem úplně sluchu vtiskne. Než jakkoliv uznává se dominantní čtyřzvuk k skládání závěrků za nejschopnější, nevylučuje se tím možnost, že by i jiných akordů k tomu cíli užití se nedalo.

Mluvice o závěrku, tanou nám tedy přede vším dva akordy na mysli. Na způsobě ale, v jaké se těchto akordů užije, spočívá účinek závěrku, který může býti buď *slabší* buď *silnější*, neboli *lehčí* aneb *vážnější*. Budou-li akordy v *prvotní* způsobě, bude závěrek *silnější* neboli *vážnější*; méně *vážný* čili *lehčí* bude, položí-li se akordy v *přelohách*. Poloha akordu působí taktéž na vlastnost závěrku.

Přirozený zákon žádá, aby důležitější těchto dvou akordů také na důležitější dobu taktu připadl; *důležitější* jest akord *tóni-*

cký, následovně musí na *důležitější*, t. *první* dobu taktu připadnouti. *Úvodný* akord pak co méně *důležitý*, může na *lehkou* neboli *těžkou* dobu položit se; jenže v tomto posledním případě i přes lehkou dobu potrvati aneb tato pomlčkou nahraditi se musí.

Tóny, jimiž myšlénka hudební *úplně* končiti se může, jsou *tři*, a sice: *první*, *třetí* a *pátý* tón ze škály. Tyto tři tóny jsou podstatné částky tónického akordu; pročež ve vícehlasných skladbách hlasy jedním neb druhým z těchto tónů mohou končiti. Dle způsobu, jakým hlasy *jednotlivě* i *společně* končí, řídí se vůbec způsoby závěrků, kteréžto jsou:

a) *úplné*; končí-li se všechny hlasy *zároveň* t. *najednou*, a jsou-li oba akordy v původní způsobě; na př.

248.

V I V I IV I

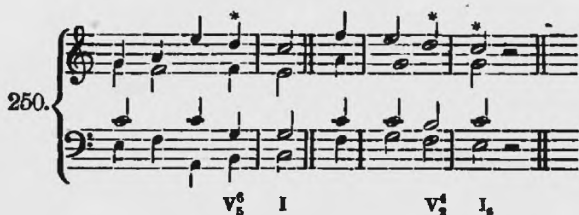
Úplným závěrkem ukončuje se vůbec nějaký *celek*; pročež mohou se také *celkovým* závěrkem nazývati. Mají tentýž význam co *těčka* v obyčejné řeči.

b) *Polovičné*; *zastavují-li* se hlasy *zároveň* na vládnici; na př.

249.

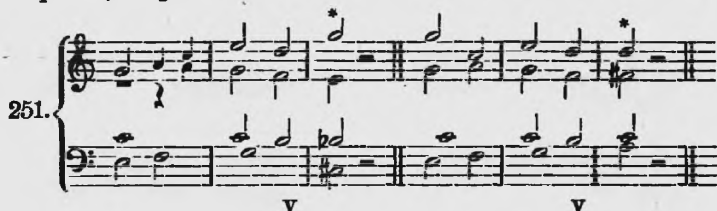
Takovým způsobem končí se *díly* aneb *části* celku; pročež takové zastavení na vládnici také *dílovým* neb *částecným* závěrkem nazvati se může. Podobají se pak *středníku* v řeči.

c) *Neúplné*; končí-li zároveň hlasy svrchu zmíněnými *třemi* tóny, kde ale buď *úvodný* aneb *závěrečný* aneb oba akordy v *jiné* než *původní* způsobě se položí; jako:



Podobné ukončení má význam *čárky* v obyčejné řeči.

d) *Klamné*; chystají-li se všechny hlasy k závěrku, ale na místo tónického trojzvuku nějaký *cizí*, sluchem *neočekávaný* akord se položí; na př.



Klamnými závěrky může se *otázka* i *výkřik* vyraziti; přijde jen na to, jakou vlastnost ten *neočekávaný* akord má, aneb jakým způsobem hlavní nápěv pokračuje. V prvním z výše položených příkladů jest *zmenšený* čtyřzvuk způsobilejší k vyrazení *výkřiku*, v druhém zase vyrazí *čtyřzvuk z vrchní vládnice* spíše *otázku*.

Na *úplné* a *polovičné* závěrky jest hudba chudší než na *klamné*: neboť může se *klamně* od dominantního čtyřzvuku k množství jiných akordů postoupiti. Zde klade se několik *klamných* postupů ke všem stupňům chromatické škály.



8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15.

cis f f fis as a ais h

Poznamenání. Klamný závěrek, jaký spatřuje se pod číslem 9, byl u starých skladatelů oblíbený. — Kde se zde činí klamný závěrek do zmenšeného čtyřzvuku jako pod čísly 3, 5, 11, 14 a 15, mohou se také položit ony akordy, s nimiž jsou tyto enharmonicky mnohostranné; místo toho pod číslem 3 může se na př. položit *j des e b*, aneb *fisis cis e ais* aneb *j cis e ais*.

Úplný závěrek, jenž od IV. k I. stupni se činí, sluje *plagální* čili *odvozený*, *odcizený*, a přichází nejvíce ve *vážném* časoměru; vyhlíží :

253.

IV I IV I

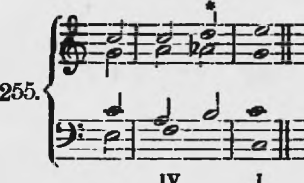
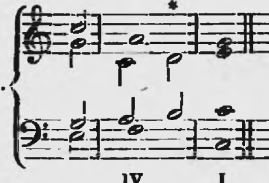
Tento způsob závěrku přichází v několika změnách, z nichž nejobyčejnější jsou :

a) kde se klade místo *velikého* trojzvuku na spodní vládnici *malý* trojzvuk; na př.

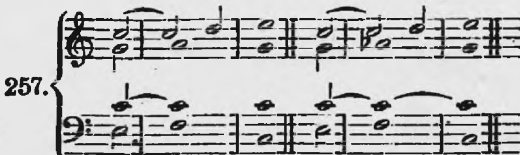
254.

IV I

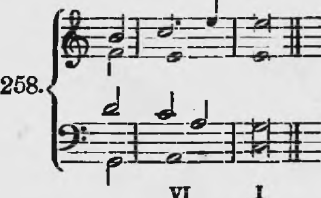
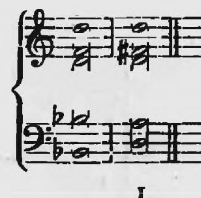
b) kde se projde od trojzvuku na spodní vládnici k tónickému skrze *terckvartsextakord* ze *zmenšeného* :

255.  aneb z
malého 256. 
čtyr-
zvuku:

c) kde se podrží *kvinta* trojzvuku na spodní vládnici a pro-
jde se skrze *kvintsextakord* k tónice; na př.

257. 

Příklady závěrků od jiných stupňů než V. a IV. jsou:

258.  
VI I I

Prvního způsobu užívá *R. Wagner*, druhého *F. Liszt*. Při
takovýchto závěrkách sluší znamenati, že spokojují cit tenkrát
nejlépe, prodí-li se na každém z obou akordů alespoň po *jeden*
takt v zdlouhavém aneb po *dva i více* taktů v čerstvém tempu.

Poznamenání. Ve vícehlasyých skladbách, jako ve fugách a
kontrapunktických kusech, naskytuje se často, že nekončí všechny
hlasy *najednou*, nébrž, že když jeden neb dva hlasy zpěv svůj ke
konci již dovedly, jiné ještě ve svém zpěvu pokračují. Tím na-
bývá skladba více složitosti, ztrácí ale něco lehké přehlednosti a
pochoptelnosti. Odtud pochází, že se takové skladby zdají býti
nezasvěcenci chaosem nebo-li matnou směsicí; a poněvadž v nich
žádného pořádku čili rhythmů neznamená, pochopuje je těžší.

Každý závěrek má svou *přípravu*; t. *úvodný* a *závěrečný*
akord předchází několik jiných akordů, které *ohlašují*, že se díl
neb myšlenka hudební ke konci chýlí. Tyto akordy nazývají se

přípravné, a jsou buď tónině *vlastní* aneb *cizí*. Z akordů tónině vlastních slouží k přípravě závěrků:

a) *trojzvuky* na IV. II. a VI. stupni;

b) *čtyřzvuky* na II. stupni v původní způsobě aneb v první a druhé přeloze;

c) *akordy*, které vznikají za příčinou chromatické změny základních tónů aneb podstatných částek těchto právě uvedených prvotních akordů.

Přípravných těchto akordů užívá se obyčejně takto:

a)

259.

IV V I II V I VI V I

b)

260.

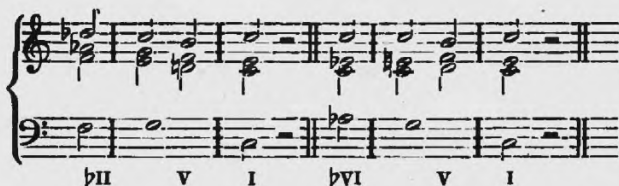
II, V I II, V I II, V I

c)

261.

II, V I #II, V I #II, V

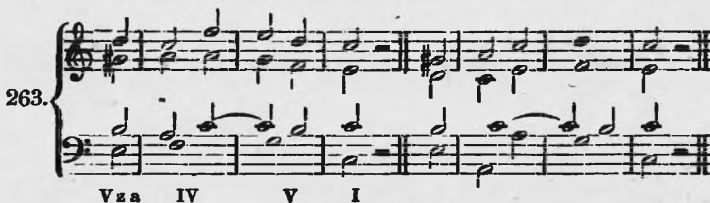
I II, # II, b V I



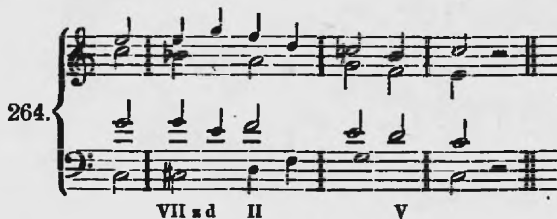
Akordy tónině cizí, které se k přípravě závěrky berou, jsou:
 a) *dominantní čtyřzvuk ze spodní vládnice*; ten klade se před trojzvuk na spodní vládnici; ku př.



b) *dominantní čtyřzvuk ze souběžnice*; klade se buď před trojzvuk na IV. aneb na VI. stupni; na př.



c) *zmenšený čtyřzvuk ze střídavnice*, který se klade před trojzvuk na II. stupni :



aneb v první přelozě:



Kvartsextakord z tónického trojzvuku, jenž se před dominantní akord klade, slouží také co příprava závěrku; že však jest příliš ovšednělý, lépe jest vyhýbatí se mu, a nechati si ho jen pro zvláštní případy, t. kde není možná bez něho se obejítí.

Hudební skladatelé všech časů dbali mnoho na to, aby učinili závěrkům něco *duchaplného* a vůbec *zajímavého*. Jedni na př. hleděli *pěkným zpěvem*, jiní zase *méně obyčejnou harmonií* toho dosáhnouti. Snažením tímto vznikaly čas od času nové mody závěrku, které po čas trvavše zase jiným ustoupily. Skoro každý čelnější skladatel utvořil si nový způsob závěrku, tak že možná mnohého z nich již podlé závěrku poznati: tak na př. *Bach* a *Haendl*, *Haydn* a *Mozart*, *Beethoven*, *Cherubini* a *Spohr* měli své vlastní způsoby, jimiž díly hudebních skladeb končovali. Závěrky *Cherubiniho* vynikaly vždy v *harmonické*, *Spohrovy* zase v *melodické* části; závěrky *Haydnovy* a *Mozartovy* měly cosi *prostonárodního*, *Beethovenovy* zase *úsečného*, tak že se člověk po mnohém závěrku tohoto skladatele ohlížel, zdali ještě něco následovati bude; závěrky *Bachovy* a *Haendlovy* měli cosi *středního* a *přesného*, nedělaly mnoho oklik, nekončily ale také na překot, jako na př. *Beethovenovy*.

Dobry a vkusný závěrek není vůbec nic *snadného*. Zvláštní těžkosti dělá ale improvizujícím varhaníkům, kteří často mimo nadání zavřítí musí; pročež nemůž dosti poručeným býti pilné v rozličných závěrkách se cvičení a všímnání si, jakým způsobem dobří mistři své hudební myšlénky zavírají. —

2. O modulaci neboli přecházkách.

Modulaci sluje *přechod* z jisté tóniny do jiné. Stane čili vykoná se, *zruší-li se* pocit jedné a *vzbudí-li se* pocit jiné tóniny. Pociť tóniny zruší se, *změní-li se* její *znakové tóny*, čímž zároveň vznikne i pocit nové tóniny.

Rozoznává se ale přechod *dvojitý*, totiž: *buď se přejde do jiné tóniny, aby se v ní potrvávalo*, ku př. aby se v ní nějaká nová my-

žlénka uvedla, aneb se *jen do jiné tóniny zahne*. Přejde-li se do tóniny a potrvá-li se v ní, stane se *přechod* čili *přecházka* v pravém smyslu; bylo-li tóniny jen dotknuto, aneb zahrnulo-li se jen do ní, vznikne přechod jen mimochodem, což budeme nazývati *zahnutí* do jiné tóniny.

První i druhý způsob přechodů stává se pomocí akordů, které obsahují znakové tóny té tóniny, do které náležejí, a že takové akordy do jiné tóniny *vedou*, slují *akordy vodivé*.

Mezi *vodivými* akordy stojí na prvním místě *dominantní čtyřzvuk*. Že se nachází dominantní čtyřzvuk co týž pouze v *jedné* tónině, vzbuzuje tudíž pocit jen jedné a to té tóniny, do kteréž náleží.

Po dominantním čtyřzvuku jsou čtyřzvuky *malý, zmenšený a dvojnásob zmenšený* dobrými vodivými akordy. Mezi trojzvuky má *zvětšený* všechny vlastnosti, jichž *vodivý akord* potřebuje.

A však nejen akordy, nýbrž i jednotlivé tóny jsou s to, aby pocit nové tóniny vzbudily. Každý chromaticky zvýšený neb snížený tón na př. odvrací cit od jedné a vzbuzuje pocit jiné tóniny; pročež mohou i *jednotlivé tóny* ku přecházkám sloužiti.

Akordy a jednotlivé tóny, které vlastností vodivých akordů a tónů nemají, poslouží k přecházkám jen tenkrát, jsou-li *mnohostranné* aneb *odvracejí-li* nějak pocit od hlavní tóniny. — Mnohostranné jsou ale všechny troj- a vedlejší čtyřzvuky; pročež se i tyto akordy dobře hodí, aby přecházku připravovaly, a mohou tudíž slouiti akordy *přípravnými*.

Na jiném místě se pravilo, že jest obsažena celá stupnice v trojzvucích na I. IV. a V. stupni, čili v trojzvucích na *tónice* a na *spodní* jakož i na *vrchní* vládníci. Každý z těchto třech hlavních trojzvuků má ve svém poměru k tónice jistou důležitost. Tónický trojzvuk, nechť si jest *veliký* nebo *malý*, tóninu *oznamuje*; trojzvuk na spodní vládnici tóninu *blíže určuje* aneb *stvrzuje*; dominantní trojzvuk pak a ještě lépe dominantní čtyřzvuk do tóniny *vede*. Příčina toho záleží v tom, že tyto tři akordy obsahují *znakové tóny* stupnice. Z toho lze se snadno dovtípniti, že

a) *má-li přechod do jiné tóniny správný býti, musí se všechny tyto tři akordy přivést; že*

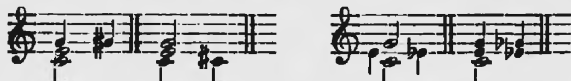
b) *se správně do tóniny přejde, když se akordů těchto užije, a že*

c) *žádný z těchto akordů sám o sobě nepostačuje k takovému přechodu, který by ve všem citu našemu vyhověl.*

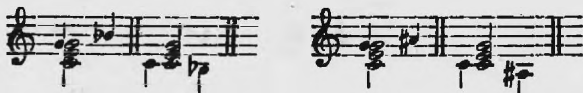
Celé umění, jak by se dobře z jedné tóniny do jiných pře-

cházel, záleží nejvíce v tom, jak si kdo dovede vynalézati přiměřené vodivé akordy a vodivé tóny.

Vodivé akordy získají se lehce, zvýší-li aneb sníží-li se v některém akordu některý tón. Vyjdeme-li ku př. od C-trojzvuku a zvýšíme-li jeho kvintu aneb základní tón, aneb snížíme-li jeho tercii aneb jeho kvintu, nabudeme čtvera rozličných vodivých akordů, totiž:



Jinak ještě nabudeme vodivých akordů, učiníme-li z trojzvuku čtyřzvuk, kterýž vznikne, přidáme-li k třem tónům trojzvuku buď vrchní neb spodní tercii aneb sekundu:



Přičiníme-li k trojzvuku čtvrtý tón, a změníme-li zároveň některý z jeho tónů, získáme ještě více vodivých akordů:



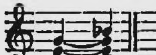
Vedlejší čtyřzvuky, které také při modulaci pomáhají, nabudou se lehce, postoupí-li aneb sestoupí-li se *jedním, dvěma* neb *všemi třemi* tóny trojzvuku jednotlivě aneb současně o půl aneb o celý tón:





Vedlejší čtyřzvuky prokazují se při modulaci prospěšnými také i proto, poněvadž se mohou, jak se již dříve pravilo, lehce v dominantní čtyřzvuky proměnit.

Z toho ze všeho se vidí, že není o vodivé akordy nouze, jakož i že možná rozličným způsobem z tóniny do tóniny přecházeti. Nejznámější a tudíž nejobyčejnější způsob jest, přechází-li se pomocí dominantního čtyřzvuku na základě kvintového kruhu. Než o tom způsobu nebudeme mluvit, neboť jest příliš známý a ověřený. Volíme raději ten způsob, kde následuje dominantní čtyřzvuk po tom tónickém trojzvuku, s kterým některý společný



tón má, aneb kde jest jen jediného akordu třeba, aby se dominantní čtyřzvuk s tónickým trojzvukem spojil.

S tónickým trojzvukem z C-dur na př. jest spojen *třemi* tóny vládný čtyřzvuk z F:  *dvěma* tóny z D:

 *jedním* tónem z J:  *jedním* tónem

z H:  *jedním* tónem z B: 

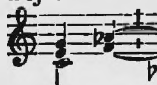
jedním tónem z A:  *těž* *jedním* tónem z As:

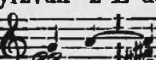
 *jedním* tónem z Des:  a posléze

jedním tónem z C:  a není třeba ničádného akordu, který by tónický trojzvuk

s vládným čtyřzvukem spojoval. Pročež kdybychom z C-dur do některé z uvedených tónin *krátkým* způsobem přejíti chtěli, nepotřebovali bychom, než postoupiti od tónického trojzvuku k dominantnímu čtyřzvuku té tóniny, do které přejíti chceme.

Jinak by se jednalo, kdybychom chtěli přejíti do tónin, s jichž dominantním akordem tónický trojzvuk žádného spojujícího tónu nemá, jako na př. C-dur trojzvuk s dominantním septakordem tóniny Es, E, Fis a Jes. Tenkrát bychom vzali na pomoc některý troj- aneb vedlejší čtyřzvuk, o kterém soudíme, že spojení oněch dvou akordů usnadní. Takto by na př. pomohl při přecházce z C do Es-dur mezi tónickým trojzvukem a dominantním septakordem malý trojzvuk na f:

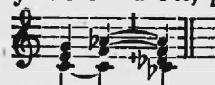


trojzvuk na C a dominantní čtyřzvuk z E došly by dobrého spojení malým trojzvukem na a:  při přecházce z C

do *F*is posloužil by dobře veliký trojzvuk
na *E*:



a ke spojení trojzvuku *C* s dominantním čtyřzvukem z *Jes*, po-
sloužil by nejvíce malý trojzvuk na *f*:



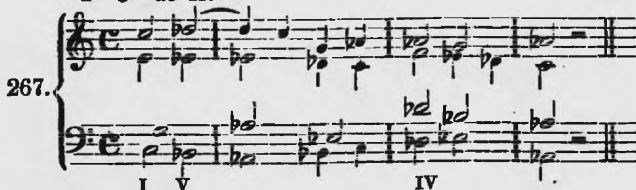
Dominantním čtyřzvukem může se tedy *krátce* z každé tóniny do všech jiných tónin správně a vkusně přejíti. A právě jsou *krátké* přecházky našim varhaníkům nejpotřebnější; neboť jim rozličné církevní obřady nenechávají mnoho času, aby mohli rozvláčně z tóniny do tóniny přecházeti.

Poněvadž se přecházením z tóniny do tóniny pocitem jaksi *zmitá*, jest třeba, má-li se pocit tóniny, do kteréž se přešlo, *ustáliti*, aby se v ní *závěrek* učinil. Jak se *závěrek* činí, povědíno v zvláštním článku o kadenci neboli o *závěrku*. Za příklad, jak přecházka s přidáním *závěrku* vyhlíží, nechť slouží následné tři přechody z *C*-dur do *F*, do *As*, a do *Jes*-dur;

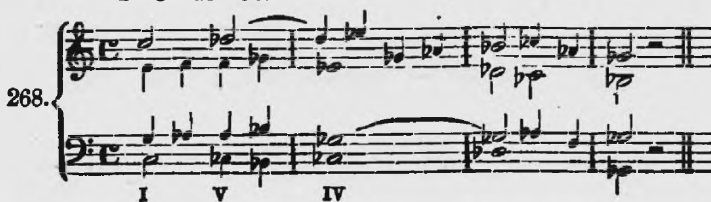
z *C* do *E*.



z *C* do *As*.



z *C* do *Jes*.



Jsou tyto přecházky správné a spokojují cit? — Ovšem že; neboť jest

a) pocit první tóniny zrušen;

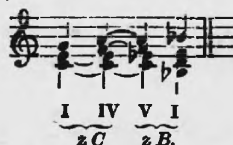
b) pocit nové tóniny dominantním septakordem *vzbuzen*, jakož i po něm následujícím tónickým trojzvukem *oznámen* a trojzvukem na spodní vládnicí *utvrzen*;

c) dominantní septakord z nové tóniny jest, kde toho (jako ku př. v třetím příkladě) třeba bylo, pomocí jiného trojzvuku s tónickým trojzvukem spojen, a

d) jest nová tónina vstřípena citu závěrkem úplným.

Málo vyčerpaný a tudíž méně obyčejný ačkoli výborný způsob přecházek jest přecházení *vedlejšími čtyřzvuky*. Jelikož tyto akordy s každým tónickým trojzvukem se *lehce mohou spojit*, a v dominantní čtyřzvuk *změnit*, zasluhují zvláštní pozornosti.

S tónickým trojzvukem se může spojit na př. čtyřzvuk na II. III. IV. a na VI. stupni, poněvadž s nimi souvisí *dvěma* nebo *jedním* tónem. Spojíme-li na př. s trojzvukem na C všechny vedlejší čtyřzvuky z C-tóniny a změníme-li každý v dominantní čtyřzvuk, nabudeme následujících přecházek:



Že se může veliký trojzvuk na tónice považovati za dominantní ze spodní mol-vládnic, může se jím spojit i veliký čtyřzvuk na VI. stupni z téže tóniny, a přibude tím jednoho harmonického postupu, který se výborně hodí k přecházkám do vzdálenějších tónin; na př.



S tónickým malým trojzvukem mohou se spojit vedlejší čtyř-

zvuky na II. IV. a VI. stupni, které taktéž mohou se v dominantní čtyřzvuky změnit a tudíž k přecházkám přispívati; z *c-mol* ku př.

I VI V I
z c z Des.

I IV V I
z c z B.

I II V I
z c z J.

Poznamenání. Malé litery znamenají *mol-*, velké *dur-tóninu*.

Jak se vidí, může se vedlejšími čtyřzvuky z některé tónické tóniny snadno přejíti do tónin, které se k ní mají jako *malá a velká vrchní a velká spodní sekunda, velká a menší vrchní kvinta a velká vrchní sexta* aneb *malá spodní tercie*.

Do tónin ostatních stupňů mohlo by se vedlejšími čtyřzvuky jen tenkrát přejíti, kdyby se uvedl po tónickém trojzvuku některý jiný trojzvuk, který by jej spojoval s takovým vedlejším septakordem, jaký bychom změnit mohli v dominantní čtyřzvuk té tóniny, jejíž vedlejší čtyřzvuk se v tónické tónině nenalezá. V *C-dur* není na př. vedlejšího čtyřzvuku, který by se mohl změnit v dominantní čtyřzvuk z *Es*, *As*, *E*, *H* a *Jis*; pročež bude třeba, aby se vzal na pomoc při přecházce z *C* do *Es* trojzvuk na *F* a vedlejší čtyřzvuk na *b* z *F-tóniny*:

I IV V I
z C z Es.

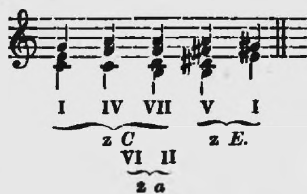
I IV
z F

při přecházce z *C* aneb *c* do *As* poslouží malý trojzvuk na *j* a čtyřzvuk na *es* z *j-tóniny*:

I V V I
z c z As.

I VI
z j

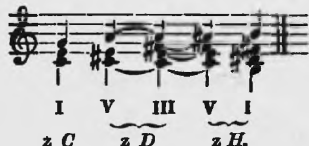
přecházku z *C* do *E* připraví veliký trojzvuk na *f* a malý čtyřzvuk na *h*:



přecházku pak z *C* do *H* malý aneb veliký trojzvuk na *a* a vedlejší čtyřzvuk na *fis*:



aneb:



a posléze při přecházce z *C* do *Fis* poslouží veliký trojzvuk na *E* a vedlejší čtyřzvuk na *cis*:

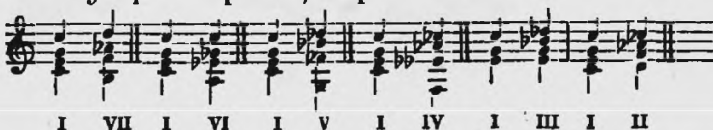


Jiný způsob přecházek jest, který se vykonává enharmonickou změnou akordů aneb jednotlivých tónů.

Z článku o čtyřzvuku jest známo, které akordy připouštějí enharmonické změny. Mezi těmito akordy stojí na prvním místě zmenšený neboli enharmonický čtyřzvuk, kterýž jak se vidělo do čtyřech tónin přímo vede a posouvnutím i do všech jiných tónin.

Při praktickém modulování tímto akordem záleží nejvíce na tom, aby se zjednal čerstvý přehled, na kterém tónu by se měl zmenšený čtyřzvuk vzíti.

Praktická zkušenost učí, že se může na každém tónu stupnice zmenšený septakord položit; ku př.



Že však jest každý takový akord *čtyřstranný*, není třeba hledati zmenšeného septakordu na jiném než na I. *původním* a *zvýšeném* a na VII. stupni té tóniny, z které vycházíme. Kdybychom vyšli na př. z C-dur, položili bychom hned na *základním* tónu C-dur trojzvuku zmenšený čtyřzvuk, který by do čtyř tónin vedl; ku př.



aneb na VII. stupni, čímž by se zase do čtyř jiných tónin přeshlo; totiž:

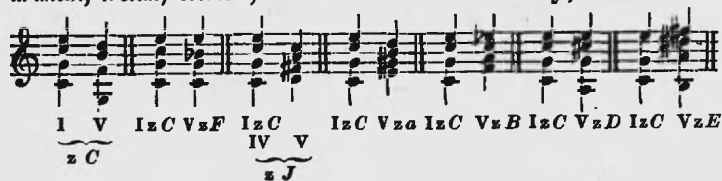


aneb na I. *zvýšeném*, kterýmž by se zjednal přechod opět do čtyř jiných tónin; a sice:



Jak by se ještě jinak zmenšený čtyřzvuk vésti mohl, bylo řečeno ve *zvláštní části*; pročez není ani třeba, abychom zvláště podotkli, že se může i takovým způsobem přecházeti, jak tamto ukázáno.

K enharmonickým přecházkám hodí se také dominantní čtyřzvuk, poněvadž se mohou jeho septima a kvinta enharmonicky změnit. I zde záleží všecko na tom, aby se čerstvě ten dominantní čtyřzvuk vynášel, který by po nastalé změně do žádoucí tóniny vedl. Přecházky tímto akordem usnadní následný praktický obrat: po každém tónickém trojzvuku může následovati *škále příslušný* čtyřzvuk na vládnici, pak *škále cizí* čtyřzvuk na *prvním, druhém, třetím, čtvrtém, šestém a sedmém* tónu škály; totiž:



Poněvadž ale každý dominantní čtyřzvuk zní jako *dvozměněný* v způsobě kvintsextakordu, může se přejíti z tónického trojzvuku dominantním akordem do *sedmi* tónin, a sice:

$\equiv C$ do h. do e.

do fis. do jis.

do as. do a.
aneb

do cis. do es.

Vzal-li by se ku pomoci malý trojzvuk na spodní vládnici z tóniny, z které se vychází, daly by se ještě jiné dominantní čtyřzvuky nepřímou spojití s tónickým trojzvukem, a dosáhlo by se ještě několika přecházek, jakož jsou:

$\equiv C$ do d. $\equiv C$ do f.

I z C I z f
V V

I z C I z f
V V

Kdyby se proměnil tónický trojzvuk před postoupením k dominantnímu akordu v *malý* trojzvuk, zjedna by se ještě jedna přecházka:

$\equiv C$ do j.

I z C I z c.

Z příkladů těchto vysvítá, že se může enharmonickou změnou dominantního čtyřzvuku do každé tóniny přejíti; poněvadž ale mnohá přecházka s lepším účinkem na jiný způsob vyvésti se může, jest radno, aby se obracel zřetel spíše k těm, které nejlépe na sluch a cit působí. Jinak jest zajisté velikou výhodou, že se může každá přecházka rozličným způsobem učiniti; neboť čím více způsobů si varhaník a skladatel osvojil, tím řidčeji do rozpaků přichází.

Ve příkladech právě předeslaných jest dominantní septakord položen v způsobě původní a přešlo se jím vždy do *mol-tóniny*; podobně může se položit v každé přeloze a může se jím přejíti i do *dur-tóniny*. Při přecházce do *dur-tóniny* třeba jen, aby se změnil dominantní čtyřzvuč ve *dvojnásob zmenšený* a tento aby se vůbec považoval za II. zvýšený stupeň. Že pak se může každý tón dvojnásob zmenšeného čtyřzvuku za II. zvýšený tón považovati, lze snadno sobě jistý praktický obrat vynajíti, abychom hned věděli, do kterých tónin se kterým dominantním čtyřzvukem přejíti může.

Kdybychom ku př. chtěli přejíti z *C* do *H*, tedy do *spodní malé sekundy*, posloužil by nám dominantní čtyřzvuč z *té tóniny*, z které vycházíme; býti by mohl v kterékoliv způsobě; n. př.



Chtěli-li bychom přejíti řečeným způsobem z *C* do *B*, tedy do *spodní velké sekundy*, posloužil by nám dominantní čtyřzvuč z *tóniny* na *spodní malé sekundě*, zde z *H*, neboli na *čtvrtém zvýšeném tónu* od *tóniky* počítajíce:

270.

Při přecházce z *C* do *A*, t. do *spodní malé tercie*, aneb *vrchní veliké sexty*, vzali bychom dominantní čtyřzvuk na *čtvrtém* tónu tónické stupnice:

271.

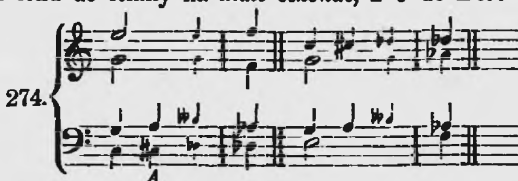
Přecházku z *C* do *As*, tedy do *spodní veliké tercie* aneb do *vrchní malé sexty* zjednal by dominantní čtyřzvuk na *třetím* tónu od tóniky neboli na *střednici*:

272.

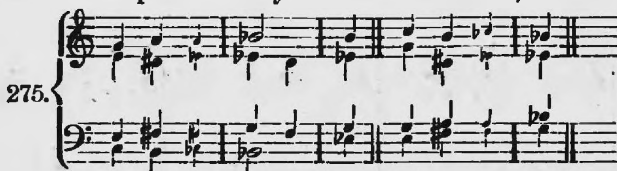
Dále by posloužily dominantní čtyřzvuky na *druhém* tónu od tóniky neboli na *střídavnici* při přecházce do tóniny na *větší kvartě*, z *C* do *Fis*:



na *šestém* tónu do tóniny na *malé sekundě*, z *C* do *Des*:



na *sedmém* tónu pak do tóniny na *vrchní malé tercii*, z *C* do *Es*:

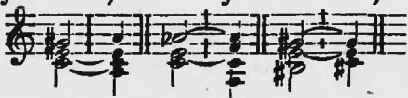


V posledních třech příkladech byl dominantní čtyřzvuk jen ve dvou způsobách položen, proto že není těžko najíti, jak by se mohlo i ostatních dvou způsob k žádoucí přecházce užiti.

Dálšího vysvětlování tento způsob přecházení nepotřebuje, poněvadž se o enharmonické mnohostrannosti vládního čtyřzvuku již v části o harmonii mluvilo. Na mnohostrannost dvojnásob zmenšeného čtyřzvuku taktéž již tam ukázáno, kdež zároveň vysvítalo, jak by se ho mohlo ku přecházkám užiti. Ostatně neposkytuje dvojnásob zmenšený čtyřzvuk žádných nových případů, které by nebyly již v těch zahrnuty, o nichž jsme právě pojednali, neboť se ví, že jest dvoustranný s dominantním čtyřzvukem a že může tedy ve všech přecházkách, kde byl napřed dominantní čtyřzvuk vzat a pak teprv v dvojnásob zmenšený čtyřzvuk přeměněn, hned i na tom místě tento dvojnásob zmenšený čtyřzvuk býti položen. Nyní přistupme k jinému akordu, který též k přecházkám enharmonickým slouží.

Akord ten jest *zvětšený* trojzvuk. Jest složen, jak se ví, ze

třech tónů. Každý jeho tón může se vyměnit za jiný stejně znějící, čímž vzniká nový, zase zvětšený trojzvuk buď v první aneb v druhé přeloze. Takový trojzvuk z *a-mol* na př. *c e jis* zní jako *c e as a his e jis*. Náleží tudíž třem tóninám, v nichž vždy III. stupněm jest, a směřuje k tónice té tóniny, v kteréž myšlen byl; *c e jis* vede tedy k *a-mol*, *c e as* k *f-mol* a *his e jis* k *cis-mol* trojzvuku; ku př.



Při přecházení pomocí tohoto akordu poslouží dobře okolnost, že se může zvětšený trojzvuk položit na každém stupni, který má původně veliký trojzvuk, jako na př. I. IV. a V. stupni v tvrdé a V. a VI. v měkké škále; jakož i že se může od něho postoupiti také k VI. stupni v té škále, v které myšlen jest. Vše to rozmnožuje prostředky k přecházkám, jakož i poskytuje více volnosti a rozmanitosti v harmonických postupech. Několik příkladů postačí, abychom ukázali, jak se může pomocí zvětšeného trojzvuku přecházeti:

z *C* do *cis*. do *Jes*. do *E*.

276. I — I IV — I V —

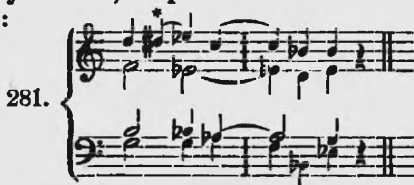
do *Es*

279. I — V —

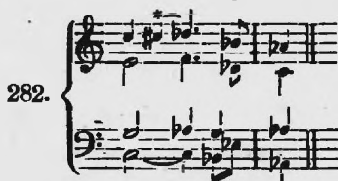
z *a* mol do *b*. do *f* mol.

280. I VI I V —

Tímtož způsobem, jak se zacházelo v předešlých přecházkách se *zvětšenou* kvintou, může se zacházeti i s každým jiným chromatickým tónem, na př. se *zvětšenou* kvintou v dominantním čtyřzvuku:



se *zvětšenou* oktávou ve *velikém* trojzvuku:



s *velikou* tercií v *malém* čtyřzvuku:

283.



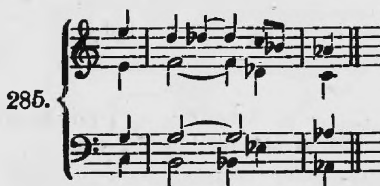
VII z C

284.



II

s *menší* kvintou v *dominantním* čtyřzvuku:



Než pro přecházky takového způsobu nemohou se zvláštní pravidla dáti; záležejíť jednak na důkladné známosti harmonie jednak na bohatosti fantasmie skladatelovy. Jsou pak ale pro národní varhaníky méně důležité a potřebné, než způsoby předešlé. Že se zde učinila o nich zmínka, stalo se pro úplnost předmětu, jakož i z té příčiny, aby se podnět dal k přemýšlení, bádání a hlubšímu

vníkání v tajemství harmonie. Samo sebou se rozumí, že jest třeba, aby se všechny příklady, které se v tónině *C* položily, i do jiných tónin *přenesly* nebo-li *transponovaly*, jakož i aby se těm přecházkám, při kterých úplného závěrku není, úplný závěrek přidal. Příklady, které jsou jen na jednom notovém systému napsány, mohou se snadno na dva rozložit, jakož i ty příklady, kde byla jen jedna způsob a neb jen jedna poloha akordu položena, i v jiných způsobách akordů vypracovati. Též záhodno jest, aby se všechny přecházky zde jen ve čtyř- aneb dvoučtvrtním taktu položené i v jiných druhách taktu vypracovaly. — Ejhle, jak široké a veliké to pole pro samočinnost osob, které se důkladněji hudbou zabývají, jakož i těch, které svým povoláním k tomu zavázány jsou, aby v toto umění hlouběji vnikly!

3. Provázení a harmonysování stupnic.

Každá vystupující i sestupující škála může se rozmanitým; akordy *provázeti*, leží-li v některém vrchním hlase, jakož se i může rozmanitými akordy *harmonysovati*, aneb jak naši předkové říkali, *srovnávati*, leží-li v spodním hlase. Provázení i harmonysování stupnice jest rovnou měrou důležité pro toho, kdož se hudbou poněkud opravdověji zabývá. Jak často se nepřihodí na př., že musí zpěvák průvod k nějaké melodii vynalézati, aneb národní učitel nějaký zpěv a varhaník chorál ve čtyry hlasy uvést? Toho nedovede, nezná-li *předně*, kterými akordy se dají jednotlivé tóny melodie provázeti a za *druhé*, neví-li, které akordy může každý stupeň škály nésti. Musí se ale rozeznávat provázení a harmonysování dvojí, a sice: *prosté* a *umělé*. První jest *jednoduché* a mohou se pro ně určití jistá pravidla, kteréž všude mají platnost a všude se dají provést; druhé se zakládá více na subjektivních čili osobních náhledech a bude dle schopností jednotlivců buď více buď méně důmyslné, duchaplné a neobyčejné, aneb jen hledané a vyzrozumované. Odtud pochází, že se může k mnohé melodii rozličný průvod vynalézti, a že se shledává jeden přirozenější, druhý umělejší, třetí zase zajímavější atd. Nám se rozchází v tomto díle jen o způsob populárního či *prostého* provázení, poněvadž v případech svrchu podotknutých s ním dobře můžeme se obejít. Přistupmež nejprve k provázení stupnic, které ve vrchním hlase leží.

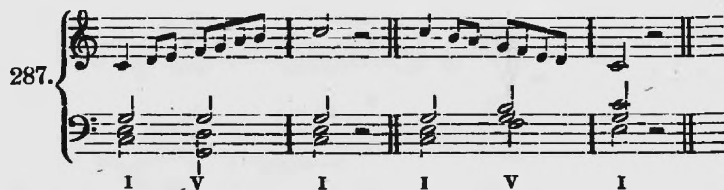
Poněvadž všechny tóny stupnice mají jistého vztahu k jejímu základnímu tónu, může se celá stupnice provázeti *jedním* akordem, totiž: *tónickým trojzvukem*; na př.



To může míti zvláště místa v *čerstvém časoměru* čili *tempu*; v *zdlouhavém* by se některé tóny nemile ucha dotýkaly, jako ku př. *f* a *h*.

Všimneme-li si dobře tohoto příkladu, shledáme, že některé tóny náležejí k provázejícímu akordu, některé ale že jsou mu cizí; tak k němu sluší *e*, *j*, nikoliv ale *d*, *f*, *a*, *h*. Jak si tyto cizí tóny možná vysvětliti, o tom v předešlém článku jednáno. Že může býti tento provázející trojzvuk také v přelohách, netřeba zvláště podotýkati.

Dále můžeme provázeti stupnici *dvěma* akordy, a sice první tři tóny a poslední tón *trojzvukem tónickým*, ostatní čtyry pak *vládným čtyřzvukem*; ku př.



aneb s plynějším vedením basu a altu:



Zde se objevují mezi tóny, které na druhý akord připadají, *f*, *j*, *h* co k akordu *slušící*, a pak co *průchodný*. Toto provázení může míti místa i ve volnějším časoměru a není tu tónu, který by se nemile sluchu dotýkal. Při sestupující stupnici jest zde položen vládný čtyřzvuk v třetí přeloze, a mohlo by se i ostatních jeho přeloh užiti.

Ony čtyry tóny, které jsme vládným čtyřzvukem provázeli, mohou se při postupující škále také trojzvukem IV. stupně čili

spodní vládnici provoditi, a budou tóny *f*, *a* k akordu *přisloušné*, *j*, *h* ale *průchodné*; na př.

289.

I IV

aneb druhý akord v druhé přelozě:

290.

I IV

aneb s volnějším a plynějším vedením blasů:

291.

I IV I

Všecky tóny stupnice obsaženy jsou v akordech na I. IV. a V. stupni čili v *tónickém trojzvuku*, v *trojzvuku* na *spodní* a v *čtyřzvuku* na *vrchní vládnici*; proč se ona jimi provázeti může, a sice k prvním třem tónům může se vzíti co provázející akord *tónický*, k dalším třem, *trojzvuk spodní* a k předposlednímu, *čtyřzvuk vrchní vládnice*, a mohou býti akordy tyto v původní způsobě aneb v přelozích; na př.

292.

I IV V I

Zde jest v prvním taktu *d* a v druhém *j* *průchodný* tón.

Sestupující škála může se uvedenými třemi akordy asi takto provoditi: první tón obdrží *tónický* trojzvuk, druhé dva tóny dostanou trojzvuk *spodní*, další čtyři pak akord *vrchní vládnice*; na př.

293.

I IV V I

Tón *h* v sopránu, jenž se zde v prvním taktu s tónem *f* v basu nastupujícím objevuje, jest *střídavý* tón; taktéž *e* v třetím taktu v sopránu.

V zdlouhavém časoměru může dostati každý tón zvláštní akord, a sice může se provoditi 1, 3, 5 a 8 tón *tónickým trojzvukem*; 2, 5 a 7 *čtyřzvukem vládnice*; 4 a 6 pak *trojzvukem spodní vládnice*; na př.

294.

I V I IV I IV V I

Že však by takový bas neplynný, nemotorný a příliš jednotvárný byl, jest lépe, užije-li se přeloh; ku př.

295.

I V I IV I IV V I

Škála zpátky jdoucí může se těmiž akordy provoditi; na př.

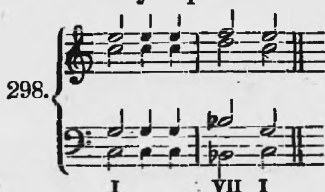
296.

I V IV I IV I V I

Sestupuje-li se od čtvrtého tónu k třetímu, může se IV. stupeň také provoditi *dominantním čtyřzvukem*; ku př.



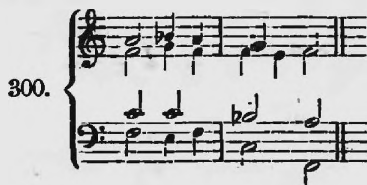
Ačkoliv jest takový postup velmi v obyčeji, není k němu co raditi, poněvadž má do sebe cosi zmalatnělého a zakrsalého, co se s vážností církevní hudby nesrovnává. Vinna tím jest jemná pováha dominantního čtyřzvuku, která, je-li akord tento v první aneb v druhé přeloze, ještě patrněji vyniká. Naši staří předkové se takovémuto postupu vždy vyhýbali, ba jej ani neznali, a podkládali čtvrtému tónu buď VII. snížený stupeň:



aneb IV., kdež pak brali příští tón za průchodný, jak vysvítá z tohoto úryvku, vyňatého z jednoho chorálu ze XVII. století:



Podlé naší soustavy tónin jest úryvek z *F* a tón, o nějž nám jde, jest *b*; zdaž by nebyl mnohý varhaník z nových časů úryvek takto provázel:



a tónu *b* dominantní čtyřzvuk v první přeloze podložil?

Mimo nadání vyskytují se v tomto úryvku ještě jiné dvě zvláštnosti, a sice první: dvě čisté kvinty *d a*, *c j* mezi sopránem

a tenórem při postupu od čtvrté doby prvního taktu k první době druhého, a druhá: že jest závěrečný akord *bez tercie*. Jak se takové případy vysvětlují, povědělo se již dříve.

Ačkoli by řečené tři akordy na I. IV. a V. stupni k provázení stupnice postačovaly, cítila by se předce chudost a jednotvárnost, jakož i by se, kdybychom ještě jiných akordů k provázení se hodicích nenašli, nedostávalo prostředku, jímž možná průvodu rozmanitosti dodati; pročež zkoumejmež, kterými trojzvuky by se škála ještě provoditi mohla.

Zpomeneme-li si, že má každý veliký trojzvuk svůj *souběžný* neboli *paralelní*, kterýž jest *malý*, a že mají tyto dva trojzvuky, *dva společné tóny*: připadne nám zároveň na mysl, že by se snad *malý* trojzvuk místo velikého mohl položit; — a tak jest: neboť může býti často zastupován trojzvuk *tónický trojzvukem na VI.*, trojzvuk na vrchní vládnici *trojzvukem na III.*, a trojzvuk na spodní vládnici pak *trojzvukem na II. stupni*. Takto nabudeme k provázení tónů stupnice ještě následujících akordů:

301.

I V I IV I IV V I

VI V I IV III II V I

Poznamenání. Dominantní trojzvuk může býti zastupován trojzvukem třetího stupně jen při 5. a 7. tónu škály, nikoli však při 2., protože oba akordy tohoto tónu *společně* nemají.

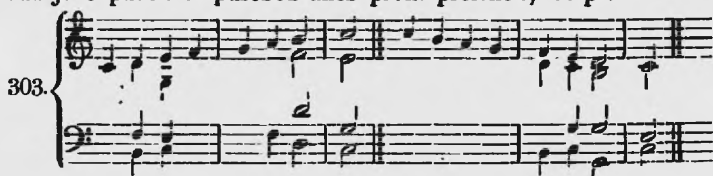
V sestupující škále taktéž může dominantní trojzvuk zastupován býti trojzvukem na *střednici*; subdominantní zase trojzvukem na *střídavnici*; *tónický* pak může zastupován býti trojzvukem na *souběžnici*, avšak jen tenkrát, není-li tento *tónický* trojzvuk *závěrečným* akordem; na př.

302.

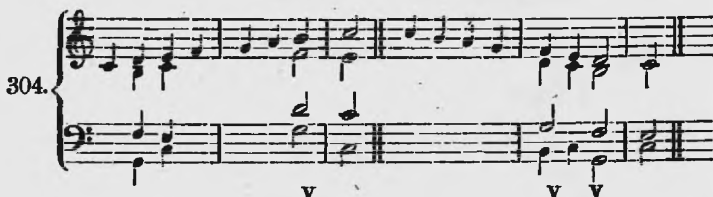
I V IV I IV I V I

VI III IV I II I V

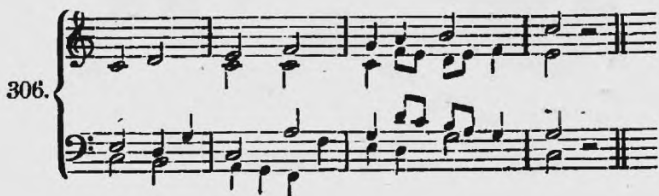
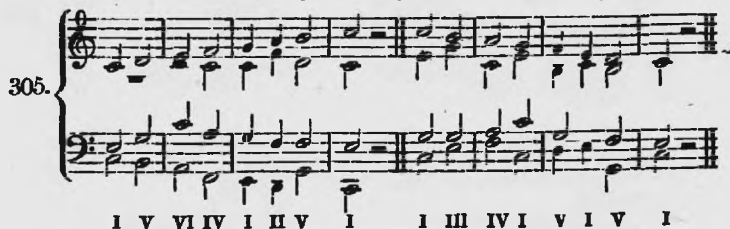
Druhý a sedmý tón stupnice, kráčeji-li *vzhůru*, aneb *čtvrtý*, pokračuje-li *dolů*, může býti i *menším trojzvukem* provázen, a sice buď jeho původní způsobou aneb první přelohou; ku př.

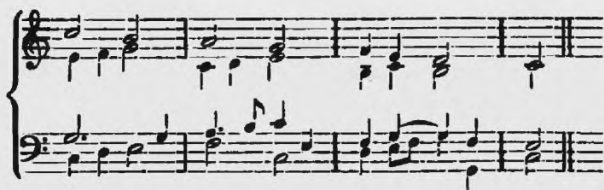


Ze čtyřzvuků hodí se za provázející akord některých tónů stupnice přede všemi jinými, čtyřzvuk *dominantní*; jím se mohou provázeti 2. a 7. tón *vystupující* a 4. a 2. *sestupující* škály; na př.



Trvá-li některý tón stupnice po několik dob taktu, může se provázeti i *dvěma* akordy; než z toho může *přeplněnost* povstati. Z toho všeho vysvitá, že důvtipným užitím *troj-* a *čtyřzvuků* lze docílití zajímavého a ve mnoha případech *postačitelného* provázení jednotlivých tónů stupnic, zvláště užije-li se také přeloh, průtahů a průchodních tónů. Následující dva příklady jsou toho důkazem:



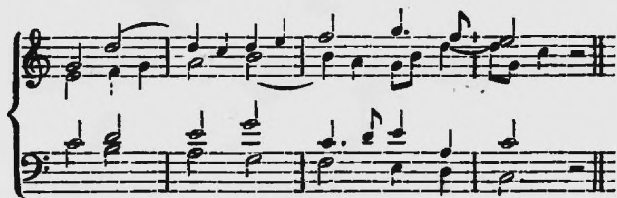
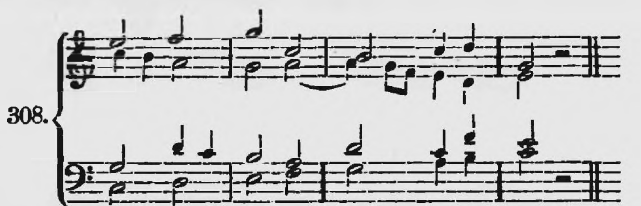


4. Harmonysování čili srovnávání stupnice v basu ležící.

V basu ležící stupnici nelze snadno pouhými trojzvuky harmonysovat, protože by pak následovaly po sobě trojzvuky, které spojujících tónů nemají. Než možným by se stalo předce, kdyby se plyným vedením hlasů nahradilo, čeho se plynosti harmonie nedostává; na př.



Pomocí průtažných a průchodných tónů mohlo by se vedení hlasů ještě plynějším učiniti; ku př.



Takovéto harmonysování nebylo by ale populární; k tomu

příhodnějším bude, užije-li se oněch tří hlavních akordů, kterými jsme melodickou stupnicí provázeli, t. *tónického a subdominantního trojzvuku a dominantního čtyřzvuku*; čímž by se stupňům škály následujících akordů dostalo:

- I. stupeň obdržel by *veliký trojzvak* tónický a
- III. stupeň *první* jeho přelohu t. *sextakord*;
- V. stupeň dostal by *čtyřzvak*,
- II. jeho *druhou* přelohu t. *terckvartakord*,
- VII. pak *první* přelohu t. *kvintsextakord*;
- IV. stupeň obdržel by *veliký trojzvak* a
- VI. jeho *první* přelohu t. *sextakord*.

Přijal-li by se místo dominantního čtyřzvuku jen trojzvak téhož stupně, pak by měl

- V. stupeň trojzvak tento v *původní způsobě*,
- VII. jeho *první* přelohu t. *sextakord* a
- II. jeho *druhou* přelohu t. *kvartsextakord*.

Vyměnění dominantního trojzvuku za vládný čtyřzvak má zvláště místo při VII. a V. stupni *sestupující* škály, poněvadž více volnosti k vedení hlasů ponechává.

Při *vystupující* i *sestupující* škále může se také harmonysovati VI. stupeň s *malým* trojzvukem; IV. stupeň ve *vystupující* škále s *první* přelohou malého trojzvuku na II. stupni, aneb s *první* přelohou čtyřzvuku téhož stupně, a v *sestupující* s *třetí* přelohou dominantního čtyřzvuku; II. a VII. stupeň *vystupující* škály pak s *menším* trojzvukem a sice tento s *původní způsobou*, onen pak s *první* přelohou, s kterou se též může harmonysovati II. stupeň *sestupující* škály. Všecky akordy, jimiž se v basu ležící stupnice harmonysovati může, představují se tuto:

4	6	6	4	4
3	5 7	5	2	3
6	6		6	6
4	4		4	4
6	6	6	6	6
5	5	5	5	5

6	6	6	6	6
5	5	5	5	5

Mol-stupnice může se, až na nepatrné odchýlky, týmž způsobem harmonysovati; není tedy třeba, abychom o ní zvláště mluvili, leč bychom podotkli že, vystupuje-li, může její VII. stupeň obdržeti *zmenšený* čtyřzvak; avšak populární způsob harmonysování obejde se snadno i bez toho akordu.

Stupnice s *pohyblivým púltónem* čili s některými *zvýšenými* a *sníženými* tóny mohou se provázeti dílem známými třemi hlavními akordy, dílem i těmi akordy, které jsou složeny z tónů té stupnice vlastních, která provázeti se má. Stupnice s púltónem od 4. k 5. tónu provázela by se na př. takto:



tvrdá stupnice s púltónem od 5. k 6. tónu takto:



s púltónem od 6. k 7. zase takto:

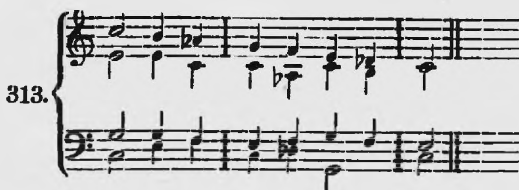


Všecky tyto tři způsoby jsou k potřebě jen v způsobě vystupující stupnice:

Stupnice s postupy do *zvětšené sekundy* mohou se provázeti následujícím způsobem.

a) stupnice se *zvětšenou sekundou* od 2. k 3. a od 6. k 7. tónu:





b) měkká stupnice se zvětšenou sekundou od 3. k 4. a od 6. k 7. tónu:



c) vystupující stupnice s postupem do zvětšené sekundy od 1. k 2. a od 5. k 6. tónu:



Poznámání. Mnohý harmonický postup v těchto stupnicích se vyskytující bude se snad leckomu *tvrdý* a *nucený* zdáti. Kdo však stupnice tyto bez předsudku zdravým rozumem posoudí, shledá, že bez významu nejsou, a že jsou tudíž s to, aby se jimi rozmnožila zásoba uměleckých prostředků, jichž hudební skladatelé nikdy a nikdy na zbytek míti nebudou.

Položí-li se předmětné stupnice do basu, objeví se mnohé pozoruhodné harmonické postupy, z nichž rovněž se může pro hudební výraz těžiti.

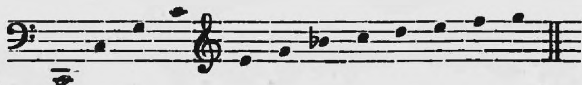
5. Provázení populárních melodií jedním hlasem.

K jistému prostonárodnímu neb populárnímu nápěvu vynaléztí druhý provázející hlas, není nesnadné. Slýcháme mnohdy, že člověk hudebně jinak nevzdělaný, předce ale nějakým smyslem pro libozvuk nadaný, sám najde k nějakému nápěvu druhý zpěv nižší, jímž nápěv provází. Co člověk takový nevědomky činí, to vykonává vzdělaný hudebník dle pravidel, která jsou založena na pozorování přirozených objevů. Těch pravidel, která se pro populární provázení melodie mohou ustanoviti, není mnoho a jsou:

- 1) druhý hlas jde s prvním v takových souzvucích, které příjemně a plně zní, t. v terciích a sextách;
- 2) intervalů, které prázdně zní, jakož kvinta a kvarta, užívá se jen tam, kde je předchází a kde po nich následuje tercie neb sexta;
- 3) začátek a závěrek činí se vždycky sextou, je-li první tón stupnice začátečním a závěrečným tónem nápěvu, což se při pravé prostonárodní melodii skoro vždy shledává;
- 4) dissonujících tónů jakéhokoliv způsobu se neužívá;
- 5) melodické postupy stávají se jediné v intervalech diatonické stupnice; chromatické půltóny, co s národním duchem se nesrovnávají, vylučují se. —

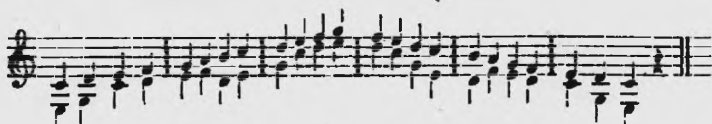
Nápěvy všech pravých národních písní pohybují se nejvíce v mezích sexty. K oktávě aneb nad oktávu vystupují zřídka, a v kterých se to stává, ty novějšího původu jsou. Postupy od tónu k tónu jsou jednoduché a dějí se v intervalech, které snadno mohou se zpívatí. Z toho ze všeho vyplývá, že i druhý hlas podobně musí zřízen býti.

Zákon pro dvouhlasou hudební skladbu bere se ze škály tónů přirozených, které se naskytují jako alikvotní tóny některého hlubokého tónu a které některé nástroje jako na př. naturální lesní rohy v sobě obsahují. Škála těchto přirozených tónů jest:



První tři tóny této škály jakož i tón *b* můžeme vypustiti, poněvadž v národních písních nepřicházejí, a obereme sobě řadu od čárkovaného *c* až k dvakrátě čárkovanému *j* k dalšímu skoumání, abychom mohli ustanoviti tóny, jimiž tyto provázeny býti chtějí. Řada, která nám po vypuštění řečených tónů se objeví, jest tato: *c e j c d e f j*. Kterými tóny budeme začáteční čtyry tóny provázeti? Jistě jen jeden druhým, poněvadž se objevují

všecky co částky jedné a též harmonie, t. *tónického trojzvuku*. C provodíme tedy nižším *e* aneb týmž tónem, *e* provodíme nižším *c*, *j* a *c* nižším *e*. Pro další čtyry tóny naskytují se průvodné tóny *j* pro *d*, *c* pro *e*, *d* pro *f* a *e* pro *j*. Než v řadě *c e j c d e f j* pohřešujeme tři tónů, a sice nižších *d*, *f*, *a*, *h*; *d* a *a*, co každému hlasu snadné, vřadíme bez poznámky mezi ostatní; o *f* a *h* musíme ale podotknouti, že se nenalezají v každém člověčím hrdle *temperované*, a že stojí mnohého zpěváka dosti práce, nežli je *čistě* z hrdla svého vyvede; pro tu příčinu se s nimi zřídka v starých národních písničkách potkáváme. Objeví-li se předce a mají-li se druhým hlasem provázeti, provází se jeden i druhý tónem *d*, poněvadž všechny tři sluší k jedné a též harmonii, t. *dominantnímu akordu*; a provází se tónem *f*. Celá tedy škála od *c* až do *j* druhým hlasem provázena, vyhlíží takto:

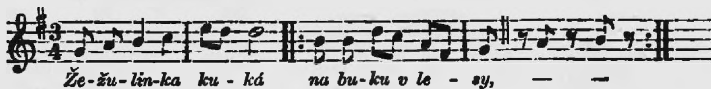


Z této škály vidí se: a) že jdou spolu hlasy nejvíce v terciích a sextách; b) že připadá čistá kvinta vždy mezi tercií a sextou; c) že se stává začátek i závěrek sextou; d) že tóny, které jedné a též harmonii sluší, vzájemně sobě k provádění slouží.

Chceme-li k provázení této normální škály míti vzorec, jenž by pro všechny tóniny byl, dá se složití z dvou řad čísel arabských a římských; arabské značí tóny melodie, římské pak stupě, na němž průvodný tón ve škále se nalezá; totiž:

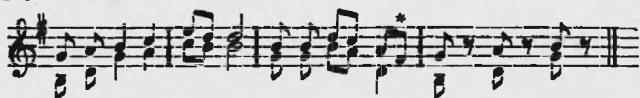
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
III	V	I	II	III	IV	II	III	V	I	II	III	II	I	V	III	II	IV	III	II	I	V	III

Pomocí této škály a z předu položených pravidel jsme s to ke kterékoli melodii najítí druhý hlas. Pokusme se o to na české písni „Žezulinka kuká“. První úryvek této písně jest:



Než začneme druhý hlas hledati, naznamenáme si arabskými číslicemi, kterým melodickým stupněm ze škály každý tón tohoto nápěvu jest; pak si zpomeneme, kterým tónem každý ten tón provázen býti chce. Jdou zde tóny za sebou jako: 1 2 3 4 | 6 5 5 | 3 3 5 4 2 7 | 1 2 3 |, a první tón dostane III. stupeň, v J-škále tedy *h*, 2 obdrží *V.*, v *J*-škále *d*, 3. obdrží *I.* = *j*, 4—II. = *a*,

6—IV.=c, 5—III.=h; v třetím taktu dostane h co 3. tón I. stupeň, d=5—III., c=4—II., a=2—V., fis=7—V., j=1—III., a=2—V., h=3—I. V notách bude druhý hlas s prvním takto se pojiti a obraziti:

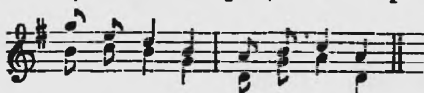


Poznamenání. V třetím taktu by snad mnohý tónu *fis* podložil c; avšak ačkoli tón ten velmi na blízku leží a se nadhazuje, přece sem nesluší, poněvadž, že dissonuje, prostost národní písně ruší.

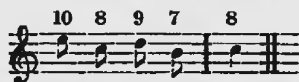
V druhém dílu volené písně:



který by se označil číslicemi 8 6 5 3 | 2 3 4 2 |, dostane j co 8. čili 1. tón za průvod III., e=6—IV., d=5—III., h=3—I., a=2—V., h=3—I., c=4—II., a=2—V. stupeň; v notách pak:

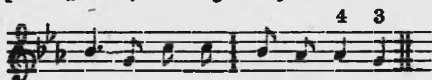


O závěrku či kadenci nápěvů budiž ještě toto zmíněno. Závěrek pravé národní písně činí se jen od *druhé*ho tónu k *prvnímu*. V mnohých písních nového původu objevuje se dle jiné hudby umělý závěrek od *sedmé*ho k *osmému* tónu, jako na př. v písni: „A já vždycky co mě má hlavička pobolívá“, kteráž se končí:



Při podobných závěrech provází se 7. tón II. a 8. III. stupněm.

Jiným než prvním aneb osmým tónem zřídka kdy se končí populární nápěvy; naskytují se ale případy, kde se končí melodie *třetím* tónem aneb *tercií* tónického akordu. Příklad toho nalezá se v písni „Horo, horo vysoká jsi“:



V takových případech provází se poslední tón co 3 I. stupněm.

Podobně jako pro dva lidské hlasy, skládá se prostonárodně

i pro dva jiné hudební nástroje. — To jest všechno, čemu o dvouhlasé populární skladbě přímým způsobem učiti lze; že někdy v rozpak se přichází, jak by se asi druhý hlas měl vésti, vidí se při rozmanitých kombinacích tónů věci docela přirozenou; kdo si však základní a nezvratná pravidla dvouhlasé skladby osvojil, najde v nich vždy rady a pomoci, jak by z takové nesnáze vyvázнул.

6. Provázení církevních melodií.

Nápěvy, ježto lid při službách Božích zpívá, jsou jiný druh národních písní. V těch vyslovuje lid své zbožné city a zasílá prosby k svému Tvůrci. Nejprvnější jejich vlastnosti jsou jednoduchost a nelíčenost. Co do formy platí o nich všechno, co platí o světských národních písních; co do obsahu, jest, jak se samo sebou rozumí, rozdíl veliký. Komu svěčeno, aby lid při zpívání duchovních písní řídil a jej podporoval, ten musí v jich ducha vniknouti a s nimi vždy důstojným způsobem zacházeti. Nikomu ale nemůže se věc i práce ta lépe svěriti, jako národním učitelům. Ti jedině mohou nejlépe zbožné melodie v útlou mysl mládeže vštěpovati, v ní chuť k zpěvu jakož i krasocit pěstovati a takto každé obci řádný sbor pro chrám vychovati. Než o této předůležité věci šíře promluví se na svém místě; zde budiž toliko varhaníkům ukázáno, jak se mohou duchovní zpěvy prostonárodně provázeti.

Nápěvy duchovních písní pohybují se nejvíce prostorem oktávy a to v tónech, které každé hrdlo lehce, bez namáhání ze sebe může vyvoditi; — naskytnou-li se některé nesnadné, sám skladatel tím vinen. Nápěvy ty činí značné zastávky, a těch bývá v písni tolik, kolik řádků báseň má. Zastávky ty slouží nejvíce k oddechnutí zpěváků. Poněvadž ale každá taková zastávka jen tam připadá, kde se hudební myšlénka nějakým způsobem ukončila, přichází v písni tolik závěrek, kolik řádků v básni jest; že však nápěv v hlavní tónině nezůstává, nébrž s tóninami střídá, proto bývá často zastávka neb závěrek v jiné tónině. Z toho ze všeho vyplývá, že při provázení duchovních melodií musí se následujících věcí říditi:

a) rozdělení čili interpunkcí, t. zda-li obsahuje každý řádek básně celou myšlénku a zda-li jest oddělen od druhého čárkou, středníkem aneb tečkou;

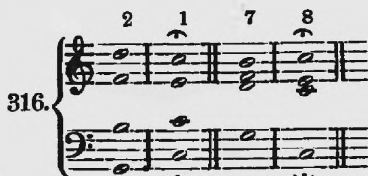
b) modulaci čili přecházek do jiných tónin a posléze

c) způsobu závěrek při jednotlivých zastávkách čili oddílech.

K rozdělení textu proto třeba zření míti, aby se vědělo, má-li se užiti *úplného*, aneb *polovičního* aneb *seslabeného* závěrku; první by se položil při *teče*, druhý při *středníku* a *třetí* při *čárce*.

Přecházky poznávají se po změněných tónech; že však mnohý nápěv ani jeden změněný tón neobsahuje a předce moduluje, nedá se nic určitého o této věci říci, a musí zde nejvíce přirozený smysl pomáhati.

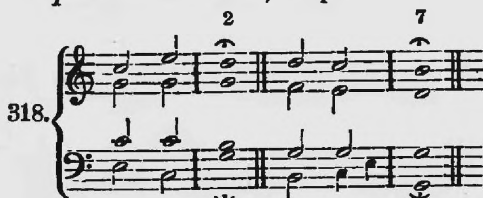
Způsob závěrku pozná se dle posledních dvou tónů oddílu. Končí-li na př. oddíl od 2. tónu ze škály k 1. aneb od 7. k 8. a přichází-li v textu tečka, klade se *úplný* závěrek; na př.



je-li v textu jen čárka, položí se *seslabený* závěrek; ku př.



Pozastaví-li se melodie na konci oddílu na 2. neb 7. tónu ze škály, žádá se *polovičního* závěrku; ku př.



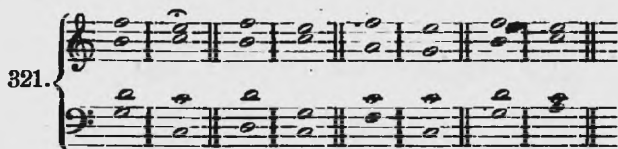
Jsou-li poslední tóny oddílu 6. 5., ukazují na *plagální* závěrek; ku př.



Klamný závěrek může se, žádal-li by ho smysl slov, položit, kde jde melodie od 2. k 1. aneb od 7. k 8. tónu, tedy tam, kde by se v jiném případě úplného závěrku užilo; ku př.



Jiné než právě uvedené způsoby melodických závěrků nenaškytují se v prostonárodních duchovních nápěvech, leč ještě ten způsob, kde končí nápěv od 4. tónu k 3.; v tomto případě může se položit dle toho, jak smysl slov žádá, buď *úplný*, *seslabený*, buď *plagální* aneb *klamný* závěrek; na př.



O akordech, které se k provázení toho neb onoho tónu melodické škály hodí, mluvilo se v článku o provázení stupnic. Poněvadž tyto akordy k našemu účelu úplně postačují, nepotřebujeme jiných hledati, a můžeme se i hned na provázení některé písni odvážit. Vezmemež na př. píseň „*Bože před tvou velebností*“. První její oddíl jest:



Který druh závěrku bude zde na svém místě? — Zajisté jen *plagální*, poněvadž jsou dva poslední tóny 6. a 5. tón ze škály té tóniny, z které nápěv jest. Kterými akordy budou se tyto dva tóny provázeti? — Trojzvuky na spodní vládnici a na tónice. Jest v tomto řádku básně celá myšlenka obsažena? — Není. Následovně se musí závěrek seslabiti, což stane se, dáme-li *první* nebo *druhý* akord v přeloze. Kterými akordy budeme předešlé tóny provázeti? — Obě *j* co 5. tón ze škály I. stupněm, *a* co 6. IV, *c* co 8. I. stupněm aneb jeho *souběžným* trojzvukem, *h* co 7. *dominantním*, aneb jeho *souběžným* čili trojzvukem na *střednici*; v notách takto:

322.

I — IV I VI III IV IV I

Poznámání. Průchodnými tóny na 2. době druhého taktu v altu a tenoru jakož i na 2. době čtvrtého taktu v basu a tenoru nedej se nikdo másti; jsou přidány pro plynější vedení hlasů a mohly by se také vynechat. Druhý oddíl naší písně jest:

„na ko- le - na pa - dá - me“.

Ten končí, jak tón *fis* ukazuje, v J-tónině. Kterého závěrku se zde užije? — Úplného, poněvadž jest myšlénka básně ukončena. Přejít do J-tóniny nestává se však nastoupením předposledního tónu *fis*, nébrž již při tónu *c* v prvním taktu tohoto oddílu. Od toho tónu budou se již všechny tóny co J-stupnici slušící považovati a dle toho i počítati; *C* jest tudíž 4. tón z J-škály a bude se provázeti dominantním čtyřzvukem, *h* co 3. I., *c* *a*, co 4. 2., malým trojzvukem na střídavnici, *j* co 3. I., *fis* pak co 7., V. stupněm. První tón *d* sluší *C*-i J-tónině, a jest v této 5. v oné 2; v *C*-tónině provází se V. stupněm, kterýž jest dvoustranný s I. stupněm v *J*. Že se nepoloží všechny tyto akordy v původní své způsobě, netřeba více připomínati. V noty uvedený oddíl bude takto vyhlížeti:

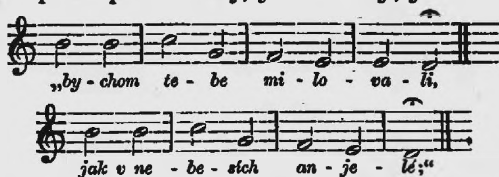
323.

VI I V I II I V I

Poznámání. V takových případech melodie, jako se vidí v posledních dvou taktech, oblíbili sobě varhaníci, předkládati dominantnímu akordu kvartsextakord z tónického trojzvuku. Ač-

koli takové provázení uchu lahodí, nemůže se předce schvalovati, a lépe jest tak činiti, jak činili naši předkové, kteří v podobných případech kvartsextakordu nikdy nekladli, nébrž vždy tak „srovnávali“ jak svrchu položeno. Průchodní tón c, který se v basu na druhé době předposledního taktu nalezá, jest rovněž sankciován četnými příklady ze starých písní našich předků.

Dálší dva řádky básně, jejíž melodii jsme si k provázení zvolili, mají tentýž nápěv jako první dva. Chtěli-li bychom nápěv ten při opakování jinak provázeti, nebylo by nesnadné; neboť jsme shledali, že lze každý tón stupnice dvěma i více akordy provázeti. Protož můžeme těchto opomenouti, a k následním oddílům písně přistoupiti. Oddíly, jež následují, jsou:



Oba oddíly mají až na nepatrnou odchylku v posledním taktu jednotejný nápěv. V které tónině jsou? — Jsou v hlavní tónině, t. C-dur, a končí se od 3. k 2. tónu; užije se zde tedy polovičního závěrku. Ostatní tóny provodí se takto: obě h co 7. V., c co 1. I., j co 5. I., f co 4. IV. aneb V., e=3. I., d=2. V. stupněm; ku př.

324.

V - I - V I V -

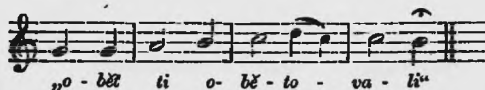
325.

V VI I IV - V

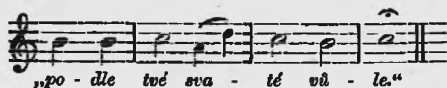
Poznámání. V prvním těchto dvou oddílů naskytuje se v posledním taktu kvartsextakord; takového netýká se, co jsme

svrchu poznamenali, poněvadž jest zde jen předložkou neboli průtahem dominantního trojzvuku. V druhém oddílu jest položen tónům *f e* IV. stupeň; *f* jest podstatnou částkou akordu, *e* však jest považováno jen co délejší průchodný tón. I takové provázení jest utvrzeno příklady z písní našich předchůdcův a nesmí se považovati za *tvrdé*. Novější varhaníci v podobných případech zvyšují v druhé polovici taktu basový tón, na př. *f fis*, což uchu ovšem více lahodí; že ale takové chromatické tóny v duchovní píseň neslušnou měkkost uvádí, lépe jest, takového zvyšování opomíjeti a z diatónického rodu tónu nevycházeti.

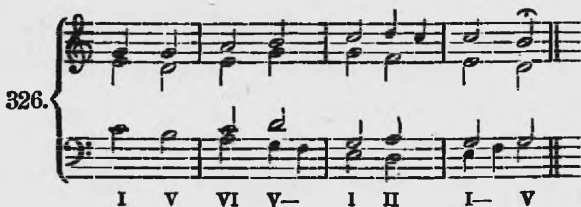
Předposlední oddíl:



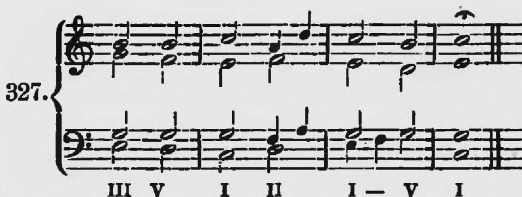
jest celý v hlavní tónině; končí sedmým tónem ze škály, následovně polovičním závěrkem, kteréhož slova žádají a souvisí těsně s posledním oddílem:



kterýž, jak se samo sebou rozumí, končí osmým neboli prvním tónem, jemuž sedmý tón předchází. Jednotlivé tóny předposledního oddílu budou provázeti se: *j* co 5. tón ze škály I., druhé *d* pro rozmanitost V., *a*=6—VI, *h*=7—V, *c*=8—I, *d*=2—II; následující *c* přijme se za předjímku čili předhmat příštího *c*, kteráž co 1. dostane za průvod I; poslední tón *h* co 7. obdrží V; na př. v notách:



Poslední oddíl nepotřebuje žádného zvláštního rozbirání, poněvadž se v něm ničeho nenaskytuje, co by z předešlého nevysvítalo, leč bychom podotkli, že může první tón *h* dostati za průvod místo dominantního, *souběžný* trojzvuk téhož akordu. Celý oddíl může se takto provázeti:



Podobným způsobem by se hledal správný bas i k jiným nápěvům. Že bas zde ke všem oddílům správný a dobrý jest, o tom nebude nikdo pochybovati, ale lehce se může namanouti otázka, zda-li jest prstonárodní? Kdo jej porovnává s tím průvodem, který každodenně v kostelích slyšeti můžeme a který jednodušší ale i sprostější jest, mohl by mu lehce prstonárodnosti odepříti. Kdo zná ale průvod našich předků, který podobným způsobem jako náš zde položený držán jest; kdo zastihl skromné zbytky starých literátů, kteří podobným způsobem nápěvy provázeli: ten musí uznati, že náš bas dobře prstonárodním nazván býti může, jakož i zapříti nesmí, že nynější způsob provázení písní, nechceme-li říci *trivialní*, tedy *lichý*, *mělký* jest, a že v této věci naši předkové nás daleko předčili. —

Co se týká vedení středních hlasů při čtyřhlasém spracování duchovních nápěvů, o tom ještě několik slov. Časy, kde se mnohé tóny ve skladbě bez zvláštního účelu jen jako na zdařbůh kladly, jsou ty tam; nyní se o to dbá, aby každý tón na svém místě byl, něco znamenal a ne na licho se kladl; pročez se k tomu musí hleděti, aby při průvodu i *střední* hlasy zpívaly, a nejen tóny vydržovaly aneb beze všeho smyslu od tónu k tónu postupovaly. Ale zpěv středních hlasů nesmí býti peřestý a hledaný, neboť by se pak staly důležitějšími než hlavní nápěv sám, nébrž musí býti jednoduchý jako hlavní melodie; a jen tenkrát, když melodii bude rázný a pravidelný bas podložen, když i střední hlasy svým způsobem dobře zpívati budou, a nikoli *trpné*, nébrž činně ve sboru se zúčastní: jen tenkrát bude průvod duchovní písně *slušný*, *důstojný*, schopný a způsobilý k probuzení nábožnosti, čehož ovšem posavádní, bohužel že tak říci musíme, dudácké basy, dudlavé střední hlasy, sloužící zhudlařené melodii za průvod, dovésti nemohly!

O ZPĚVU.

Darem z nejkrásnějších, kterými příroda člověka obdařila, jest *řeč*. Řečí projevuje člověk své myšlenky a sdílí je s jinými. Je-li vnitro člověka více než obyčejně zaujato, mění poznenáhla svou řeč, t. klade *větší váhu* neboli *přízvuk* na některá slova, jakož i mluví brzy *zvýšeným* brzy *hlubším* hlasem. To i ono jest počátkem jiného způsobu řeči, který se co zvláštní umění při všech vzdělaných i nevzdělaných národech více méně dokonalý nachází. Tento druhý způsob řeči jest *zpěv*.

První pokusy ve zpěvu se asi od obyčejné řeči příliš nelišily, aniž se asi u zdokonalování jeho příliš pokračovalo. Nevíme, jak první melodie vyhlížely; toliko domnívati se můžeme, že byly prosté a že se jen na několik intervalů, snad na čtyry nebo na pět, obmezovaly. V nápěvech žalmů a prefací zachoval se asi nejpodobnější obraz předvěkého zpěvu.

Zpěv byl od věků za něco posvátného považován a byl částí bohoslužeb. Později vloudil se také i na jiná místa než do chrámu jediného Boha israelského; neboť i z paláců králů israelských a jiných zazníval.

Uvedením a rozšířením křesťanství stal se ale zpěv zvláště důležitým a posvátným a dostalo se mu i pěstování ve zvláštních školách.

Postupem času rozdělil se hlavní proud zpěvu v rozličná ramena, která se zprvu jen málo, později ale více a více od sebe různila. Takto povstal zprvu zpěv *církevní* a *národní*, později *divadelní* čili *dramatický*.

Církevní a *národní* zpěv sluší do oboru vědomostí národních učitelů; neboť klade-li národní učitel první základy vzdělanosti občanské vůbec, a je-li zpěv výborným vzdělávacím prostředkem, o čemž nikdo nepochybuje: tož vysvítá z toho, jak potřebno i prospěšno jest, aby se národní učitel se zpěvem theoreticky i prak-

tický seznámil. Pročež ani stručné pojednání o zpěvu v této knize národnímu učitelstvu věnované se pohřešiti nemá. Věnujíce tedy tomuto předmětu zvláštní oddíl, pojednáme nejprvé o pravidlech zpěvu vůbec, načež podáme praktický návod, jak by se mohlo v národních školách zpěvu vyučovati.

1. Ústrojí zpěvové. Ráz, rozvržení, dosah a povaha hlasů.

Hlavním ústrojem hlasu a tudíž i zpěvu jest *hrdlo*; v něm vznikají zvuky, z nichž se čisté hudební tóny tvoří. Aby mohl zvuk vzniknouti, musí procházeti hrdlem *dech*; ten vychází z *plic*, jde *průdušnicí* do *hrdla*, a odtud *ústy* ven.

Na zřízení zpěvového ústrojí zakládají se vlastnosti hlasu; je-li ústrojí dobře zřízené a zachovalé, jest i hlas dobrý a schopen cvičení a vzdělávání; je-li ale vadné aneb churavé, pozbývá i hlas vlastností *hlasu zpěvného*. *Dutina ústní*, tvar *jazyka*, *spordanost zubů*, ba i zevnitřní způsob *krku* přispívají více méně k vlastnostem hlasu; *pohlaví* a *stáří* člověka dodává hlasu rozličného rázu.

Přirozený ráz lidského hlasu jest hlavně trojí: hlas *mužský*, *ženský* a *dětský*; *nepřirozeného* rázu jest hlas kastrátů.

Hlasy tohoto trojího rázu rozvrhují se na *tři* hlavní *třídy*, t. na *vysoké*, *střední* a *nízké*; jinak rozdělují se na *čtyry* a sice na *vysoké* a *nízké* ženské a na *vysoké* a *nízké* mužské hlasy. Dětské, chlapecké i dívčí, jež jsou též *vysoké* a *nízké*, druží se k ženským hlasům.

V tomto druhém rozdělení činí hlasy tak nazvaný hlasový kvartet, v němž se jmenuje vysoký ženský hlas: *soprán* (*vrchní* hlas), nízký ženský, *alt* (*vysoký* hlas), vysoký mužský, *tenor* (hlas, který hlavní zpěv *držel*), nízký mužský, *bas* (*základní* hlas). Je-li se ale při mužských a ženských hlasech zvláště ještě *vysoké*, *střední* a *hluboké* rozeznávají, jsou ještě jiné vedlejší druhy hlasů a sice: *mezzo-soprán* (poloviční vrchní hlas) a *baryton* (*vysoký základní* hlas).

Každý druh hlasu má jistou řadu tónů, kterou může snadno a se slušným libozvukem vyvésti. Řady ty nejsou ale u všech hlasů stejné; některé hlasy t. dosahují více tónů *vysokých*, jiné zase více *hlubokých* a zase jiné obsahují jen tóny *střední*. Škálu všech tónů, jichž některý hlas vůbec do výšky a hloubky dosáhnouti může, budeme nazývati *dosah* hlasu, což Řek nazýval *diapason*.

Obyčejný *dosah* každého hlasu vyměřuje a píše se v klíči jemu příslušném takto :



V nových časech piší se noty pro všechny hlasy, vyjmouc bas a baryton, také v klíči *J*. Obyčejný *dosah* basu jest tedy od velikého *J* k jednou čárkovanému *e*; klíč basu jest *F* na čtvrté linii. *Dosah* tenoru jest od malého *e* k jednou čárkovanému *j*; klíč tohoto hlasu jest *C* na čtvrté linii. *Alt* má klíč *C* na třetí linii a dosahá *dolů* k malému *a*, a *vzhůru* k dvakrát čárkovanému *d*. *Soprán* má klíč *C* na první linii a dosahá dole k jednou čárkovanému *e* a nahoře k dvakrát čárkovanému *a*. *Mezzosoprán* dosahá dole *c* a na hoře *j*. *Baryton* obsahuje tóny od malého *c* do jednou čárkovaného *f*.

Na tomto obyčejném *dosahu* nemění nic okolnost, že mají některé hlasy o jeden neb několik tónů více do výšky neb do hloubky; některý sopranový hlas dosahuje na př. až k třikrát čárkovanému *c* a přes ně; některý tenor tak též jde o dva neb tři tóny výše, než jak obyčejný *dosah* ukazuje, jakož i naskytují se basové hlasy, které dosahují až k velikému *c*; než to jsou jen výjimky, které nemohou při ustanovení obyčejného *dosahu* hlasů pravidlem býti.

[*Povaha jednotlivých druhů hlasu jest rozličná; soprán na př. jest živý, pohyblivý, svižný, křiklavý; alt jest vážný, dumavý, romantický, skromný a nasmělý.*] *Tenor* jest mužský soprán; libuje si v *pěkných živých i citlivých* zpěvech, jeví mladistvou *bujarost* a citů *horování*; *bas* jest vážný, *usedlý* a *přísný*. Odtud pochází, že se mnohdy porovnávají hlasy s lidskými věky, s *letorami* aneb s ročními *počasy*.

2. Držení těla; otvírání úst a dychání při zpěvu.

Při zpěvu se má *státi*, tělo *zpřímá* držeti, prsa volně *vytýčiti* a hlava o poznání *na zad* chýliti. Jazyk se musí v ústech

pokojně chovati, t. nesmí se *zpátky* táhnouti, ani ke *předu* strkati, ani se vyborťovati, aniž o patro úst *zarážeti*.

Ústa se musí *dostatečně* a *slušně* otvírati a sice nejen v *popředí* nébrž a to zvláště i v *pozadí*. Platí zde pravidlo, aby se ústa při každé hlásce tak daleko aneb alespoň poněkud tak otvírala, jako se otvírají, vyslovuje-li se *jasně* a *zvučně* hláska *a*, v kterémž případě se malá ústa asi na palec, velká i více otvírají; neboť jen tak lze docíliti zvučného a jasného tónu. Přílišné otvírání úst bylo by rovněž jako *úzké* na ujmu příjemnosti tónu.

Dychání jest z nejhlavnějších věcí při zpěvu; potřebuje mnoho cvičení, rozvahy a úsudku; neboť musí zpěvák věděti, *jak, kdy a kde* má dychati. Že se při zpěvu více dechu než při obyčejné řeči spotřebuje, musí se častěji dychati; dychání to se ale musí díti *nepatrně, neslyšitelně*, bez nápadného *hýkání* a *lapání*, a pokud možná *plnými a rychlými* tahy. Zpěvák musí vůbec velmi po hospodářsku s dechem zacházeti; t. musí se jím v pravý čas zásobovati, jakož i při vydávání neboli spotřebování jím spořiti. Vypouští pak se dech *jemně*, bez namahání a násilného vyrazení. — S dýcháním nesmí se nikdy čekati, až by všecken dech došel; neboť by se znamenaly zastávky, kterými by se nápěv trhal, jakož by se i zavdávala příležitost ke klesání v tónu. *Kde* se dychati má, nelze pro všechny případy dostatečně určit; hlavní pravidlo ale, které pro všechny případy platí, jest: *aby se každá hudební i básnická myšlénka jedním dechem přednesla; byla-li by ale tak dlouhá, že by se nemohla jedním dechem vyzpívati, aby se dychalo na místě, kde se nějaký přirozený přerýv v myšlénce nalezá*. Nejprůhodnějším místem pro dychání jsou *pomlčky*; kde se však pomlčky mezi dvěma myšlénkami nenachází, může se poslední tón první myšlénky o poznání zkrátiti a doba, o kterou zkrácen byl, pomlčkou nahraditi, které se pak k dychání užije. Tím se na myšlénce nic nezmění a napomáhá to i k snadnému rozeznání myšlének; jest to ale *jediný* jen případ, kde smí nejen zpěvák, nébrž i jiný hudebník, tón zkrátiti. Naprosto se nesmí dychati mezi slovy, která nevyhnutelně k sobě sluší, jako ku př. *statné* a *přídavné* jméno, jakož i mezi dvěma tóny, které jsou *obloučkem* spojeny.

3. Intonací; tónování.

První vlastnost, které se na dobrém hlasu žádá, jest *čistost*; bez té vlastnosti není možná ani poněkud obstojného zpěváka vzdělati. Má-li hlas tuto vlastnost, říká se o něm, že dobře in-

tonuje, o zpěváku pak, který čistý tón vydává, praví se, že má dobrou *intonaci* aneb že dobře *tonuje*.

Intonaci musí býti každému vrozena, může se ale cvičením zdokonaliti; kdo ale z přirozených příčin, které se často ani vyskoumati nemohou, stále *nečistě* zpívá čili distonuje, a pro nedostatek sluchu toho ani nepozoruje, nehodí se ke zpěvu.] Ostatně jest nedostatek čisté intonace velmi zřídka chybou *přírody*; záleží často, zvláště u začátečníků v té okolnosti, že neumějí ještě patřičně užívatí zpěvních i sluchových ústrojů, že snad ku př. ústa málo otvírají, špatně dychají a t. p., jakož i jest tím často vinna churavost, nepřítomná hodina cvičení, počasí, umdlenost zpěvových ústrojů a j. Protož musí učitel zpěvu příčinu nečistého intonování záhy vypátrati, aby ji mohl odstraniti, než by se falešné tóny sluchu žáka vstřípily.

Aby se docílilo čisté intonace, jest potřeba některého podporujícího nástroje hudebního; rozumí se arci, že musí býti nástroj dobře naladěný; neboť při špatně naladěném navykl by si zpěvák falešné intonaci. Za takový podporující hudební nástroj hodí se nejlépe piano, poněvadž má *krátký, brzy doznívající* tón, který lidskému hlasu na ujmu není, jako ku př. tón retních nástrojů, jichž tón se lidskému hlasu více podobá; jakož i proto, že lze na něm *každý akord snadně a jistě* uhoditi, a tak zpěv příslušně a na vše strany snadně provázeti. Nedostává-li se piana, hodí se k podpoře zpěvu nejlépe *housle*, jež mají před pianem tu přednost, že na nich lze tón *sesilovati* jakož i *seslabovati*.

Poznámání. Při cvičení v intonaci musí se při mnohých žácích zvláště na některé tóny stupnice, jako na *čtvrtý a sedmý*, přísný zřetel bráti; jsou to tóny, které jdou žákům těžce do sluchu a lehce k distonování zavádějí; první ozývá se často o něco *výše*, druhý pak zase o něco *níže*. Rovněž tak činí *malá tercie* a *malá sexta* některým začátečníkům těžkosti. —

4. Hláskování čili vokalisování.

┌ Při zpěvu velmi mnoho na tom záleží, aby se každá hláska *řádně a jasně* pronášela; pročez jest třeba, aby, kdo se chce pořádným způsobem zpěvu naučiti, v zpívání hlásek pilně se cvičil. Cvičení to nazývá se vůbec *hláskování* čili *vokalisování*, neboli *zpívání na hláskách*. 7

Ne všechny hlásky jsou vyvinování tónu jednoduše příznivé; nejpríznivější jsou, které se vyslovují největším otevřením úst. *Největšího* otevření úst žádá, jak se každý sám na sobě přesvěd-

čiti může, hláska *a*; protož se mohou na ní všechny i *nejvyšší* tóny snadno a pohodlně zpívat. Na druhém místě stojí *e*, při němž se ústa o nějaké poznání sevrou; že jest otevření úst menší než-li při *a*, jest *e* tudíž vysokým tónům poněkud méně příznivo. Nejmenšího otevření úst žádá *i*; pročž jest nejméně tónu mezi všemi hláskami příznivé, což se zvlášť při vysokých tónech shledává. Hláska *o* potřebuje většího otevření úst než-li *u*; onna není vyvíjení tónu tak nepřízniva jako tato, kteráž pro svůj temný zvuk libozvučnosti tónu na ujmu jest.

Poněvadž se všechny hlásky vyslovují v běžné řeči menším otevřením úst, než jakým by se vlastně vyslovovati měly, a zpěv nad to ještě větší jasnosti hlásek požaduje: má učitel zpěvu tím více práce a trpělivosti zapotřebí, než žákovi správné vyslovování vštípi, a musí se často k mnohým prostředkům utíkat, než žádoucího cíle dosáhne. Musívát bojovati se starým, špatným návykem, s ostychavostí žáka a t. d., což se na první ráz nerado poddává. Velmi mnoho přispěje k správné výslovnosti hlásek, dá-li učitel žákům čísti věty, v nichž všechny druhy hlásek se naskytují, *zřetelně*, s *rozvahou* a s *přízvukem* na hláskách; a přikáže-li, pokudžák čte, aby ostatní pozorně poslouchali, zda-li čtoucí proti výslovnosti nepochybil; neboť tím se bude zároveň sluch, řeč i bystrost žáků cvičiti, a zpěv ponese i ten užitek, že se naučí žáci též správně mluvit.

Ke správnosti vyslovování hlásek v řeči i zpěvu sluší také, aby činil Čech rozdíl mezi širokým *y* a úzkým *i*, i tam, kde přicházejí po zvučkách *b, p, l, m, v, s, z*; neboť nabude tak řeč nejen větší rozmanitosti v hláskách, aniž bude přeplněna toliká úzkými *i*, jichž má bez toho dosti, nébrž přibude i zpěvu příznivější hlásky než jest úzké *i*.

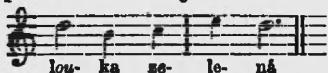
Široké *y* připadá v posloupnosti jak se hlásky otvíráním úst tvoří, mezi *i* a *e*.

Při cvičení v zpívání hlásek činí učitel zpěvu dobře, dá-li hlásky zprvu v tom pořádku zpívat, jak se zúžováním úst tvoří, později pak *různě*; ku př.

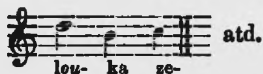
1) *a e y i o u*, 2) *a e, a i, a o, a u*, 3) *a u, i o, a i, u e*. Takovým cvičením naučí se žák hbitě od hlásky k hlásce přecházeti a připravuje se zároveň i k zpívání *dvojhlásek* a slov takových, v nichž dvě hlásky po sobě následují; jako ku př. *naučení*, *poučení* a j. v.

Dvojhlásky se zpívají, případnou-li na dlouhý tón, tím způsobem, že se prodlí na první hlásce a druhá že se vysloví, až jest

čas, aby se přešlo k následujícímu tónu a k slabice naň připadající; na př.



nesmí se zpívatí:



atd.

Nic není při zpěvu horšího, jako přeběhne-li se při zpívání dvojhlásek *brzy* přes hlásku první a prodlévá-li se teprvé na druhé; neboť pozbývá tím tón své zvучnosti a přichází posluchači jako *uřatý*. Na štěstí nemá čeština mnoho dvojhlásek, za to ale má jich němčina; pročť nemá zpěv s českým slovem tolik těžkosti jako s německým, a má tudíž učitel zpěvu v prvním případě méně práce, než žákovi vštípi, jak se mají dvojhlásky správně vyslovovati.

Dbá-li učitel zpěvu bedlivě na to, aby pronášel žák každou hlásku přiměřeným otevřením úst, dostane se každé příslušného jí zvuku a nebudou se všecky stejně ozývati, jakž se to pohříchu často naskytuje. Při hláskování budiž učitel i žákovi pravidlem, *aby se každá hláska více v pozadí než v popředí úst tvořila.*

5. Výslovnost a článkování.

Skutečný zpěv vzniká teprvé, spojí-li se *slovo* s hudebním tónem lidského hlasu. *Zřetelná* a *správná* výslovnost jest tudíž první a hlavní potřebou při zpěvu, bez níž by zpěv nijak neobstál. Bude-li *zřetelná* výslovnost zároveň *příjemná* a *krásná*, zvýší se účinek zpěvu o mnoho.

Výslovnost jest *správná*, vyslovuje-li se každá *hláska* a každá *zvučka* jakož i *sylna* tak, jak se vyslovuje v *správné* řeči. K dosažení dobré výslovnosti jest nejprvé třeba, aby se zpěvák *sprostil* i v obyčejné řeči všeho *provincialního*, t. jen v některé krajině užívaného; aby se *cvičil mluveno* i *zpěvno* ve vyslovování zvuků řeči; aby *udával* každou *hlásku jasně* a *zvučně*, jakož i aby na to dbal, aby každá *zvučka úplně vyzněla*. Za dobré cvičení k tomu slouží, čtou-li a deklamují-li se básně *zdlouha* a *nahlas*, aneb *zpívají-li* se jaksí na způsob recitativu.

Obyčejné chyby proti výslovnosti jsou: že se vyslovuje *a* skoro jako *o*, *o* jako *u* aneb na opak; i že se vyslovuje příliš *špičatě* neboli *úze*; že mnohé sobě podobné *zvučky*, jako *b* *p*, *d* *t*, *v* *f* se málo od sebe rozeznávají a za sebe se vyměňují; *r* a *ř* že se buď příliš *jemně* bez *znění* aneb zase jako *zdvoj-* i *ztrojnásobněné*

vyslovují. Rovněž chybné jest, ozývá-li se při slově, které hláskou začíná, před touto hláskou zvuk *n*, jako ku př. *n*-anděl místo *anděl*, *n*-agnus místo *agnus*, a předkládá-li se při prodlévání na některé hlásce, hlásce této přidech *h*, jako na př. slyšíme-li na místě *glo -- ria*: *glo-ho-ho-ria*.

Příčina první vady záleží v tom, že zpěvák udal tón dříve, než se naň byl připravil, t. než ústa slušně otevřel, aneb že si tón zkoušel („*pruboval*“), dříve než jej zazpíval. Jiná nemalá vada výslovnosti jest *rozvláčnost*, která též se nesmí trpěti. Do chyby té upadají lehce žáci línkové a váhavé povahy; častějším ale zpíváním v živějším pohybu a vzbuzením ohnivosti se jí odpomůže.

Co se týče pronášení slov a slabik, které končí dvěma neb třemi zvůčkami, jako ku př. *žert*, aneb slov, která mají více zvůček uprostřed, jako: *slunce*, *jarmo*, *svornost*, *pestrý*, *čerstvý*, platí o nich všeobecné pravidlo, že musí všechny zvůčky *vyzníti*, a že, případnou-li slova taková na dlouhou notu, *věnuje* se nota hlásce a zvůčky se, když se již doba tónu končí, přivtěluji; tak se bude zpívat *ja-r-mo* a nikoli *jar-mo*, *slu-nce* a nikoli *slun-ce*, *svo-r-nost*, *pe-str-vý*, *če-rst-vý*, poněvadž by předčasným uchopením zvůčky pozbyl tón zvůčnosti.

Poznamenání. Znaménko *~* naznačuje *znění* čili *vibrování*, t. *delší chvění*, a neb *dodržení* zvůčky.

Článekování čili *artikulaci* záslužno rozeznávati od *vyslovování* čili *pronunciace*; jest pak článkování vůbec vyznačování slabik, ze jmena pak jejich zvůček. Správně se *člákuje*, *vyznačí-li* t. j. vytkne-li se každá slabika, ze jmena každá její zvůčka o sobě, a klade-li se na ni důraz větší nebo menší, podlé toho, v jakém poměru stojí k smyslu a pocitu slova, jakož i k místnosti, v které se zpívá. Neboť, vzhledem k místu, kde se zpívá, jest výslovnost vždy *stejná*, *člákování* ale *rozličné*, poněvadž tomuto síly přibývati musí, čím prostrannější jest místnost, čím větší jest počet posluchačů a čím hlučnější jest provázení čili „*příznávka*“ nástrojů. Avšak musí se při zachovávaní tohoto pravidla na to dbáti, aby se v článkování nepřehánělo.

Nejlepší prostředek, jímž se může dobytí správného článkování, proti němuž se nejvíce na konci slabik a při mnohoslabičných slovech hřešívá, jest: čtení *nahlas* a *zdloužeji*, než smysl čteného žádá, jakož i stále stejně silné vyslovování, aniž by se bral z počátku zvláštní zřetel na deklamatorní výraz.

Výslovnost i článkování žádají na učiteli i žákovi mnoho trpělivosti, pilnosti a vytrvalosti. Častokráte musí bráti učitel k

rozličným ba i pracně hledaným prostředkům útočiště, než svůj záměr provede. Hektor Berlioz vypravuje ve svých hudebních groteskách, kterak přivedl jistou zpěvačku k vyslovování podvojného *ss*, jež v jistém slově nikterak vysloviti nedovedla; praví: „Paní N. zpívala obstojně, vyslovovala ale náramně špatně, že jsem s ní měl kříž. Nebyla ku př. s to, aby vyslovila v jistém slově podvojně *ss*, na němž záleželo, nemělo-li slovo dostati špatného významu. Předzpívav jí slovo to mnohokrát i upozorniv ji na špatný jeho smysl, který nešetřením obou *s* vzniká, byl bych si byl, když všecko nic nepomáhalo, téměř zoufal. Nevěda již, jak si pomoci, namluvil jsem paní N., že se slovo to píše s třemi *sss*, jsa té naděje, že alespoň *jedno* dobře vysloví. Uvěřila mi a já dosáhl, že konečně obě dvě *ss* dobře vyslovila.“

Správné pronášení hlásek a zvucek jest nejslabší stránkou mnohého i proslulého zpěváka nynějších časů. Zřídka kdy slyšíme zpěváka, který by zřetelně a správně *pronášel*. Shledáme-li tu vadu u zpěváků na venkově, nedivíme se tomu; potkáme-li se s ní ale u osob, které si zpěv za povolání zvolily, musíme se diviti, že se k povinnosti z nejhlavnějších tak lehkomyslně a nešetrně mají. Pročež nemůžeme dosti na srdce klásti těm, kdož se vyučováním zpěvu zabývají, aby přísně na to dbali, aby žák zřetelně a správně vyslovoval i článkoval, a aby žáku v tom ničeho neodpouštěli. Učitel jest trpělivosti zvyklý, alespoň by měl býti, pročež se očekává, že si nebude obtěžovati, aby mnohé, co se na poprvé a na podruhé nezdařilo, i po desáté a po dvacáté s tou též chutí předsevzal. —

6. Vzdělávání hlasu.

Hlas vzdělává se již pilným zpíváním vůbec; zvláště ale se vzděláváním hlasu rozumějí ta první cvičení, kterými se vzdělávají zpěvoví ústrojové a zároveň i hudební sluch začátečníka, jemuž o to jde, aby se vady, které snad na jeho hlase lpí, odstranily, aneb alespoň zmenšily — dobré vlastnosti hlasu ale aby se zdokonalily, a tím základ se položil k neobmezenému vládnutí hlasem v jeho celém objemu.

V tomto smyslu jest tedy vzdělávání hlasu vůbec a každého druhu hlasu co do základních pravidel, jedno a totéž; zvláštní rozdíly ale sopránu a altu, tenoru a basu žádají v jednotlivých věcech také rozličného způsobu cvičení, který se ale pro každý druh hlasu snadno sám od sebe nahodí.

Mají-li ale tato první cvičení býti přiměřená a užitečná, jest

třeba, aby učitel věděl, čemu má při nich obzvláštní pilnost věnovati; pročez musí: a) zkoušeti, má-li hlas k zpěvu potřebných vlastností a při tom zkoušení zvlášť na vady hleděti, poněvadž se vady tíž než dobré vlastnosti poznávají a tyto zase snadněji se zdokonalují, než onny se odstraňují; b) musí si o dobrém hudebním sluchu, jakož i o smyslu a citu žáka pro hudbu vůbec vědomost zjednati; o tom se přesvědčí, dá-li si učitel od žáka tóny na hudebním nástroji předhrané udati, tóny dissonujícího akordu smířiti, předehranou melodii zazpívati, a t. p.

7. Prsní a hrdelní hlas.

Tóny lidského hlasu jsou dvojího rázu; prvního rázu jsou tóny *hlubší*, které se zdají jako by z hloubi prsou vycházely, druhého pak jsou tóny *vysoké*, které se zdají, jako by vznikaly jen v hrdle. Onny jsou *zvučné, vydatné*, tyto jsou *slabé, jemné a tenounké*. Protož slují tóny, které se zdají z hloubi prsou vycházeti, *prsní*, které pak jako by z hrdla vycházely, *hrdelní*. Celá řada pak tónů jednoho rázu nazývá se *obor*; jsou tudíž dva obory a sice: *prsní a hrdelní*. Tóny druhého oboru slují také *falsetní* aneb *fistulní* tóny. — Hlavní rozdíl mezi oběma obory záleží v jejich *zdánlivě rozličném původu*, v jejich *skutečně rozličném zvuku* a v rozličném pocitu, kterého zpěvák, je zpívaje, zakouší, a posléze v tom, že má každý obor své vlastní tóny. Avšak předce mají oba obory několik středních tónů *společné*, jen ale s tím rozdílem, že jsou jednomu oboru přirozenější než druhému.

Poněvadž jsou tóny obou oborů dostatečně přírodou naznačeny, není těžko aby se poznalo, kde prsní přestává a hrdelní začíná. Poslední tóny prsního oboru jsou obyčejně *drzé, krátké, silné* a méně *zvučné* a vyvádění jich jest s tělesným namáháním zpěváka spojeno; naproti tomu jsou první tóny hrdelního oboru *slabé, bez zvuku a nezdánlivě falešné a nehezke*.

Na dobrém spojování oborů a přecházení z oboru do oboru záleží velmi mnoho, a potřebuje to mnoho cvičení, než se zpěvák naučí, jak by oba tak spojoval, aby se neznamenal rozličnost tónů aneb aby se alespoň zakrývala. Při hlasech tenorových a basových nelze často tyto těžkosti ani přemoci; pročez se hrdelních tónů od basu ani nežádá.

Abyste se dobrého spojování hrdelních tónů s prsními dosáhlo, musí se zvlášť slabé a špatné, jež stojí obyčejně na rozhraní obou oborů, často a tak dlouho zpívati, až se silnějším a lepším úplna vyrovnají. Dosáhne se toho nejjistěji a nejlépe cvičením

na dlouhých tónech a takových příkladech, kde se poskytuje příležitosti k častému přecházení z oboru do oboru. Při cvičení tom ale musí se zároveň na to dbáti, aby se meze oborů rozšířily, t. aby zasahovaly meze jednoho za meze druhého oboru, což obyčejně mnoho práce nestojí, an může skoro každý hlas bez namáhání vzít několik tónů oboru prsního hrdelním hlasem. Čímž se dobude té výhody znamenité, že jest potom zpěvák s to, střídati na rozličných tónech hrdelní hlas s prsním, jakož i přednáseti jednu a tutéž myšlenku, jak právě výraz žádá, rozličným způsobem.

8. Vlastnosti hlasu.

Vlastnosti, kterých na dobrém hlase žádáme, jsou vesměs u každého druhu hlasu tytéž, předce ale leží v přirozeném nadání hlasu, že se některé tyto vlastnosti u větší míře při tom neb onom hlase nalezají.

Dobrý hlas jest čistý *intonata*, jasně jako kov *suoi chiara, limpida, sonora, di argento*, plný *piena di corpo*, dostatečně silný *gagliarda, robusta, forte, dostatečně tažný distesa, estesa, stejný eguale, ohebný, povolný, podatný, pružný, čilý, hybný, flessibile, ubbidiente, elastica, agile a příjemný, vděkuplný, grata, dolce*. Italíán rozeznává ještě hlas *ušlechtilý, tklivý, srdcejemný, půvabný*, z celé duše, *voce nobile, toccante, simpatica, che si accosta, che tocca il core*; mluví o zřatém hlase *voce granita*, a rozumí tím dílem plnost a okrouhlost, dílem i sílu a mohutnost hlasu. Je-li hlas plný a zároveň měkký a jako na všechny strany se podávající, nazývá ho *voce pastosa*.

Značné chyby hlasu jsou, je-li: nečistý *stonata, stonante, temný, dutý cupa*, něco chraplavý, jako zastřený *velata, appanata*, tenký jako nitka, *sottile, filo di voce*, slabý *debole*, málo tažný *limitata, nestejný ineguale*, tvrdý, surový, těžký, liný *dura, cruda, grave, pesante, pigra*, nepříjemný, křiklavý, křehotavý *ingrata, stridente, stridula*.

Ušlechtilému hlasu leží naproti obyčejný, prostý hlas, *comune*.

Co jest hlavní příčinou rozličných těchto vlastností hlasu, nemůže se s jistotou říci; jediné to může se ztvrdit, že pocházejí tyto vlastnosti od více méně prospěšné zřízení zpěvových ústrojí. Že se také mysl člověka, jak někteří tvrdí, ve zpěvu obráží, o tom není co pochybovati, to ale jedinou příčinou vlastností hlasu býti nemůže, neboť proti tomu mluví častá zkušenost. Nezvratnou pravdou ale jest, že, kdo u vnitř a opravdu cítí co zpívá, a cit tento tóny vyjádriti se snaží, vzbuzuje i v posluchači týž cit u větší neb menší míře, ač podařilo-li se mu více méně snažení jeho.

9. Donášení hlasu, portamento.

Donášení hlasu, portamento di voce, jest z nejpřednějších ctností dobrého zpěváka. Rozumí se tím jednak *držení* a *nešení* hlasu v rozličných odstínech neboli obměnách co do síly a slabosti, jednak a to zvláště *dodržování* tónu až do tónu následujícího, aneb *splývání* tónu s tónem; což jest tenkrátě nejdokonalější, plyne-li každý tón, zachovávaje stále úplnou sílu svou, plnost a okrouhlost, až s druhým tónem co nejúžeji splynul.

Jest ale třeba, aby se přísně rozeznávalo *pravé donášení* hlasu od onoho protivného a špatně souhlasícího *přetahování* tónu do tónu, které se vůbec ztrácuje, a posluchače jakoby vítí aneb skuhrání uráží; pročež, zpěváci, střežte se ho!

Jakžkoli pěkné *donášení* hlasu při zpěvu mnoho půvabnosti do sebe má, a znamenitým prostředkem výrazu jest, nesmí se ho předce vždy a všady užívatí, jelikož by jím vznikla ve zpěvu jednotvárná změkčilost. Zpěvák si musí tudíž navykati, aby střídavě jednou tóny *donášel* a *spojoval*, jindy je zase *čile*, bez *obalu* *udával*, aniž by je držel a vázal; musí se ale zase chrániti, aby je neroztrhoval t. aby nezpíval každý tón se zvláštním vyražením. Italian jmenuje tuto chybu *sgallinaciare*, němec ji nazývá *Gurgeln*, my ji můžeme jmenovati *kdákáním*, protože se takový zpěv skutečně *kdákání* podobá.

10. Ozdoby.

Ačkoliv záleží při zpěvu všechno na pěkném, bezvadném hlase, na dobré intonaci, dobré výslovnosti a na donášení hlasu, které vlastnosti nejsou ani zvláštnímu vkusu některého národa ani módě podrobeny; žádá se předce, a by měl dokonalý zpěvák pohotově ještě i jisté ozdoby, kterými zpěv nabývá veliké vnady. Obvyčejné ozdoby tyto jsou: *předložka prostá*, *předložka dvoutónová*, *doložka*, *smryk*, *trýlek* dlouhý a krátký, *přítrep* čili *mordent*, *sesilování hlasu* *messa di voce* a *zvonkový tón*; i *hledání*, t. *napřed udávání* tónu, může sem býti připočteno, děje-li se zúmyslně a s rozvahou a není-li pouze neslušným návykem.

Mimo předložku, která se i v prstonárodních zpěvech naskytuje, náleží všechny ostatní ozdoby nejvíce dramatickému zpěvu. Ostatně nevyhnutelně potřebny nejsou, a protož kdo jimi úplně nevládne, lépe činí, zdržuje-li se jich. V náležitém užívání a správném vyvádění ozdob obráží se nejlépe vkus zpěváka, který může jimi skladbě dobře posloužiti ale také uškoditi. V dřívějších ča-

sech bylo libovůli zpěvákově zůstaveno, aby užil ozdob dle svého dobrého zdání; že se ale v té věci příliš daleko šlo, až skoro žádný tón bez ozdoby nezůstal, přijalo se za pravidlo, aby se užívalo ozdob jen tam, kde je skladatel předepsal.

11. Dovedení.

Který zpěvák umí hned na první pohled některý hudební kus ve všech částech, t. co do pravé výšky a hloubky tónů, co do taktu a jiných hudebních znamení správně zazpívati, o tom se praví, že něco *dovede*, aneb že zpívá dobře z listu. Správnému čtení a rozvrhování not, jakož i šetření všech znamení lze se snadno naučiti; ne tak snadno ale jest každý tón dle jeho výšky a nížky s jistotou udati aneb vůbec každý tón *dověsti*. K tomu jest třeba, aby zpěvák měl každý interval již v sluchu a v citu. Intervaly ty do sluchu dostane, navykne-li si, stále je považovati za části jisté harmonie, k čemuž ale jest zapotřebí, aby se obznámil se všemi způsoby akordů *základních, přeložených, průtažných* jakož i s rozličnými druhy *průchodních tónů*. Pročež prospívá všem, kdož se zpěvu učí, znají-li harmonii, poněvadž si pak mohou všechno vysvětliti, co kolikrát na první pohled sluchu odporovati se zdá.

12. Přednášení.

Každá hudební skladba, má-li se jí rozuměti, musí býti správně a dobře přednesena. Kdo však skladbu srozumitelně chce přednésti, musí jí sám rozuměti. Má-li ale skladbě rozuměti, musí věděti, jak jest složena. Pročež promluvíme dříve o tom, jak se hudební kus z myšlének skládá.

Hudební kus, nechť si jest delší neb kratší, záleží z *vět*, jež jsou více méně spojeny; každá věta zase skládá se z *úryvků*, které do sebe zasáhají. V každé větě, jakož i v každém úryvku shledává se jakési *vlnění* nápěvu, t. *zdvihání a klesání*, jakož i jistý *vrchol*, v němž se soustřeďuje největší síla.

Prvním a hlavním požadavkem dobrého přednášení jest tudíž, aby se *úryvky* vět, *věty* samé a celé *myšlenky* dobře od sebe *oddělovaly*, dále pak, aby se tóny, v nichž největší síla se soustřeďuje, *vyznačovaly*, jakož i *zdvihání a klesání* zpěvu aby se *přibýváním a ubýváním* hlasu *vyráželo*. Šetří-li se těchto tří věcí, stává se již přednes vůbec *živějším a výraznějším*.

K dobrému přednesu sluší dále, aby se dbalo na slova ve větě nejdůležitější; jsou to slova, v kterých hlavní ponětí spočívá.

Tóny, které na taková slova připadají, musí se o nějaké poznání vyznačiti, což se stane buď *silnějším udáním* tónu aneb *jakýmsi prodlením* na něm.

Že se v každé skladbě naskytují alespoň dvě hlavní myšlenky rozličného rázu, které se mají k sobě jako *věta* a *protivěta*, jest třeba, aby se každá také jiným způsobem přednesla. Při tom se řídí způsob přednesu dle obsahu myšlenky. Je-li první *rázná, živá, vykročilá, vyzývající*, jest druhá obvyčejně *jemná, útlá, skromná, se vzdávající*, a volí se přednes, který těmto vlastnostem nejlépe hovoří. Opakuje-li se po druhé myšlence zase první, musí se nové její nastoupení dobře připravit; což stává se obvyčejně *poznenáhlým zdržováním, ritardandem* na závěrečných tónech druhé myšlenky a *čilým* vpadnutím do myšlenky hlavní; někdy se i jinaké nastoupení hlavní myšlenky připravuje.

I bedlivé šetření znamének, která naznačují přednes, jako ku př. *forte, piano, sforzato* atd. jakož i šetření těžkých a lehkých dob taktu, sluší k správnému přednesu.

Vůbec poskytuje tato stránka v hudebním umění příležitosti, kde může výkonný zpěvák a hudebník ukázati, jak dovede v ducha skladby vnikati a jak daleko sáhá jeho soudnost a samočinnost. Který zpěvák a hudebník vůbec čeká jen na znamení, která mu přednes diktují, a ze svého vlastního citu nic k přednesu tomu nepřičiní, sotva dovede mysli posluchače „*hýbat*“; nebude ničím více než pouhým strojem, nebude než živým automatem.

V těchto člancích jest obsaženo, co se nám vidělo býti nejdůležitějším a nejhlavnějším z theorie zpěvu; přistoupíme nyní k praktickému návodu, jež rozvrhneme na 10 úkolů.

První úkol. V první hodině zpěvácké vpraví učitel dítkám, jak mají *tělo držeti, ústa otvírati a dychati*. Osvojily-li si to všechny aneb větší část jich, dá učitel tón *j* na druhé linii v houslovém klíči zpívati na hlásce *a*, nejprve od celého sboru, pak od každého žáka zvlášť aneb od všech, kteří v jedné lavici sedí. Ozývá-li se tón dostatečně *čistě a silně*, přejde k *veliké* tercii téhož tónu, k *h*, s nímž tak též učiní, jako učinil s *j*; jde-li *h* dobře, dá ho zpívati střídavě s předešlým *j*, rozumí se že stále na hlásce *a*, a přibere pak k těmto dvěma ještě třetí tón *d*. Tyto tři tóny *j h d* se budou tak dlouho zpívati, až se všechněm dítkám vštípily, což mnoho času státi nebude, jelikož jest tento melodický chod dítkám od jinud znám. Trvalo-li cvičení nějakou chvíli, popřeje učitel dítkám oddechu, a poví jim mezi tím jako za odměnu, že byly pozorlivy, že tyto *tři tóny trojzvuk* činí, a že budou jakoby

a dá zpívatí vždy dva takty v jednom dechu. Při dychání nesmí ale trpěti, aby se žáci v taktu opozdívali, aneb se od něho jinak uchylovali. Aby ale žáci mohli oba takty v jednom dechu vyzpívatí, jest třeba, aby se nevzal pohyb *zdlouhavý*.

Zle by se dařilo vyučování zpěvu, kdyby nebyly dítky po tomto cvičení s to, velikou tercii a velikou sekundu čistě zazpívati; neboť jsou to intervaly ty nejlehčí, které dobře do sluchu jdou; trochu těžší jest veliký púltón. Ten vštípí učitel dítkám takto: řekne jim, že leží mezi *h* a *d* také jeden tón, kterému se ještě neučily, ten ale že leží blíže u *h* než u *d*, a že jest jen malého povýšení hlasu třeba, aby se z třetího tónu *h* vyvedl čtvrtý *c*; po tom jim předzpívá vážně a zdlouha *j a h*, vzbudí pozornost u přechodu z *h* k *c* a zazpívav sám celou řadu *j a h c*, dá si ji zazpívatí nejprv vespolek od všech dítek a pak i od každého zvlášť.

Zde může učitel dítkám pověděti, že se jmenuje takto uspořádaná řada čtyř tónů *tetrachord*, po česku *čtyrstruní*, a že název ten pochází z dávných časů, kdy každý tón svou vlastní strunu mívál.

Tato čtyrtónová řada čili *tetrachord* jest velmi důležitá a zaslужuje, aby jí věnoval učitel všecku pozornost; neboť budou-li jí dítky mocny, nepříjde jim *stupnice* za těžko. Necht dá tedy učitel řadu tu zpívatí i na jiných stupních, ku př. o jeden, dva i tři tóny výše neb níže, jak toho vůbec buď výška neb hloubka hlasů dětských připouští. Rozumí se ale, že se nebudou ještě zpívatí noty se svými jmeny, nébrž na hlásce *a*; neboť se ještě dítky notám neučily, aby mohly podlé nich zpívatí.

Umějí-li dítky čtyrtónovou řadu *j a h c* obstojně zpívatí, i podlé sluchu na jiné stupně překládati, jsou dostatečně připraveny na stupnici. Než však přejdeme k třetímu úkolu, v němž ukážeme, jak by se stupnice mohla dítkám vštípiti, promluvíme důležité slovo, jak by to učitel ve zpěvacké hodině zaříditi měl, aby u žáků chuť ke zpěvu vzbudil a zachoval.

Radíme *nejprv*, aby dal učitel vše, co nového s dítkami předsevzal, vždycky dříve celým sborem zpívatí, poněvadž dítky ve sboru mnohem *směleji* zpívají, *pevnější slabé* v tónu udržují a vůbec si chuti dodávají. Dále necht se učitel stará, aby mezi dítkami stále čilost panovala, jakož i aby hleděl vše, co jim nového povídá a prakticky ukazuje, vůbec potuť zajímavým učiniti, aby se mezi nimi dlouhá chvíle nerozhostila. Protož není třeba, aby se při každé lekcí tak dlouho pozdržel, až by všechny dítky všecko bez

chyby dovedly; postačí prozatím, vstúpila-li si úkol větší část dítek obstojně. Za to ale musí v příští hodině, abychom tak řekli, dítkám nepatrným způsobem *přituziti*; neboť není na škodu, jedná-li učitel v jedné hodině méně přísně a *povolí-li* dítkám uzdu, pak-li jen po druhé poklesky a vady přísným ač *vládným* způsobem vytýká. Učit vychovatelská zkušenost, že stále napnutá uzda otupuje aneb lhostejnost přivádí, mírně držaná, časem i uvolněná chuti a vlastní důvěry, již každý učeň zapotřebí má, dodával — Avšak uvolňování žákům nesmí přejíti v *povrchnost*, což by velikou chybou bylo. Konečně ať hledí učitel také k tomu, aby byla zpěvácká hodina dítkám zároveň zábavou, jakož i aby zvláště v této hodině panovala *vládnost*, *lehkost* a *odrost* mysli, jelikož jsou urputnost, váhavost a mrzoutství nepřátelé hudební músy.

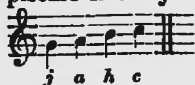
Třetí úkol. Naučily-li se dítky tetrachordu, vysvětlí se jim, co jest hudební stupnice. Učitel jim řekne, že jest to řada osmi tónů, která jest složena ze dvou tetrachordů, jakým se již byly učily; že tudíž sestává ze dvou poloviček a že jest v ní poslední tón druhé polovičky aneb celé řady dle jména tentýž, jako první. Stupnice pak že se jmenuje proto, že se od nižšího tónu k vyššímu jakoby po stupních vystoupá, a že, aby se mohly od sebe dobře rozeznati, každý tón, vyjmouc poslední, který se jako první jmenuje, své vlastní jméno má, jména tato pak že jsou z obyčejné abecedy vypůjčena. Pro jistou příčinu ale že se první dvě písmena přesouvá až na konec, a že tedy stupnice začíná písmenem *c*, totiž: *C D E F J A B*; z jiné příčiny ale zase že se odložilo *B* a přijalo se za něj *H*, a tudíž jména všech tónů stupnice nyní tato jsou: *C D E F J A H C*.

Na to uloží učitel žákům, aby si tato písmena v témž pořádku a i v opačném *C H A J F E D C* pamatovali a si je i doma říkali, protože se budou podle nich notám učit. Předzpívav pak stupnici s jmeny tónů, vyzve učitel žáky, aby ji také tak zazpívali, a nechá ji na příště zpívati brzy se jmeny tónů, brzy zase všechny tóny na hláске *a*, a sice nejprve zdlouha, se zvláštním dycháním na každý tón, dále v jednom dechu *dva*, pak *čtyry* tóny.

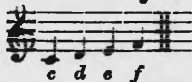
V tétož hodině může předsevzít učitel s dítkami učení o notách asi tímto způsobem: „Nota jest viditelné znamení tónu, jako jest písmeno viditelné znamení hlásky aneb zvuky. Vyhlíží jako *oblíce* *o* aneb jako *oblý bod* *.* Sestává ze dvou částí, a sice z *hlavičky* a *nožky* čili *stopky* a ukazuje nejen jak *vysoko* neb *hluboko* se má tón zpívati, nýbrž i jak *dlouho* se má držeti; ukazuje tedy

dvojí: *výšku* a *trvání* tónu. Aby se ale notou *výška* tónu naznačila, píšou se noty *na* a *mezi* pět linií, jakož i *pod* linie a *nad* ně. Linie počítají se zdola.

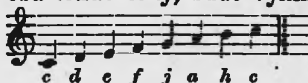
Než doposud bychom předce ještě nevěděli, jak máme který tón jmenovati, ani jak vysoko jej zpívati; k tomu cili jest potřeba jistého znamení, které by nám řeklo *výšku* alespoň *jednoho* tónu; a takové znamení jest zavedeno a jmenuje se *klíč*. Rozeznáváme ale trojí klíč a nazýváme jeden *C*, druhý *J* a třetí *F*. Od klíče pak dostává jmeno své ta nota, která stojí na *téže* linii, na kterou jsme klíč napsali. Nám postačí klíč *J* na *druhé* linii. Napíšeme-li si nyní náš tetrachord notami, bude takto vyhlížeti:



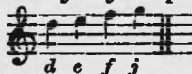
To jest ale jen *druhá* polovička celé stupnice; první polovičku *c d e f* nemůžeme napsati celou na prázdná posud dvě místa před *j*; pro *e* a *f* byloby ještě místa, *d* a *c* ale musíme psati *pod* linie, a sice napíšeme *d* hned *pod* první linii, pro *c* pak si přidáme zvláštní krátkou liničku, kterou budeme nazývati *první* *přidanou*. První polovička stupnice bude tedy v notách takto vypadat:



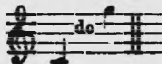
Sestavíme-li nyní oba tetrachordy, bude vyhlížeti celá stupnice v notách takto:



Chtěli-li bychom ještě nad poslední tón stupnice vystupovati, napsali bychom následující tón *d* na čtvrtou linii; nejbližší příští *e* mezi čtvrtou a pátou a dále *f* a *j* na pátou linii a nad ni:



↳ Více not než do *hořejšího* *j* nepotřebují dítky znáti; z not pod *dolením* *c* může jim učitel ještě *vštípati* *h* a *j*, ač obměšili-li s dítkami časem *dvojhlasy* zpěv *předsevzítí*, kdeby se potřeba těchto tří tónů ukázala. Neobměšili-li to, postačí, *vštíplí-li* *dítkám* noty od



Rovněž tak nebude třeba, aby učitel dítky všem klíčům učil; *J* klíč *postačuje*; neboť se nyní téměř všeobecně pro lidské hlasy, jediný *bas* vyjímajíc, noty v klíči *J* píší, a klíč ten dítkám vhod přijde, učí-li se některé z nich později na housle neb na některý jiný hudební nástroj, pro který se noty v *tomtéž* klíči píší.

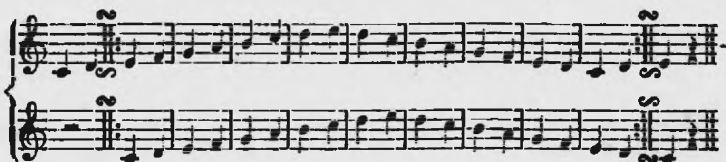
Zároveň co se děti učí noty znáti a jmenovati, může jim dávat učitel malé úlohy toho způsobu, že napíše řadu not a dá je od dětí jmenovati, po druhé zase napíše písmenami řadu notových jmen, a dá je v notách napsati. Prospěšné i pro děti zábavné bude, nechá-li je učitel noty psáti a bude-li jim dávat malé úlohy domů k vypracování. K tomu poslouží asi čtyry takty z některé písni školního zpěvníčka, které učitel písmenami napsav, od dětí v noty uvéstí dá. Cítí-li se učitel dosti schopný, může i sám kratičké melodie složit i je jen písmenami napsati. Umí-li zvědavost dětí vzbudit, jistě budou žádostiví zvědět, jak ta neb ona melodie v notách vyhlíží a jak zní. — Ano může jít ještě dále; může vyvolat i některé schopnější dítě a uložit mu, aby na zdař Bůh nějakou řadu písmen napsalo, kterou pak od jiného v noty uvéstí dá, nechť již z toho vzejde melodie jakákoliv. Učitel bude mít zároveň příležitost, aby ukázal, že nejsou noty v žádné písni jen na zdař Bůh, nýbrž dle jistých pravidel sestaveny.

Že se ostatně takovým bavením myslí žáků mnoho času trávit nebude, nýbrž že se toho spíše jen k jich odděchu užije, a to jen proto, aby nabyt učitel příležitosti, promluvit o tak vážném předmětu, jakým skutečně jest na př. skládání hudby, jakož i rozmnožovat mimochodem vědomosti žáků, netřeba zvlášť podotýkati. Nedospělý učitel by byl, kdyby si neuměl zjednat příležitosti, aby o té neb oné důležité věci promluvit mohl; obmezený ve svých náhledech by byl, kdyby popíral podobný prostředek k rozmnožování vědomostí žáků.

Zkušenost učí, že se zpíváním stupnic výborně hlas i sluch cvičí; musí pak se zpívati důkladným způsobem. Musí se dbáti, aby měly všechny tóny příslušící výšku, tak aby nebyly ani nižší ani vyšší i aby byly všechny stejně silné, jakož i stejně zvučné. Aby se hlas silil, nechť zpívají se stupnice tak, že se každý tón co nejslaběji začíná a zponenáhla zesiluje, jakož i na opak. Při té příležitosti může učitel podotknouti, že se sesilování tónů naznačuje znamením <, seslabování pak obráceně: > a může při druhém způsobu zároveň dětem připomenouti, aby mnoho dechu najednou nevypouštěly, poněvadž by se jim ho při vydržování tónu nedostávalo. Chce-li jim povědět, že jsou pro sesilování i seslabování tónů italské výrazy: *crescendo* a *decrescendo*, nebrání mu v tom nic.

Než se naučí děti škálu svrchu řečeným způsobem dobře zpívati, uplyne asi mnohá hodina, a bude museti učitel všelijaký prostředek v záloze mít, jímž by předešel netrpělivosti a nechuti

dítěk ke stupnicím. Jeden prostředek mu dáme v následujícím příkladě, kterýž může předsevzít jako na oddech žáků.



Příklad se může zpívat v rozličných změnách a sice: veskrz *slabě* aneb *silně*, *sesilovavě* od prvního tónu až k nejvyššímu a *seslabovavě* od nejvyššího tónu k nejnižšímu a j. Od stupnice přejde učitel k intervalům.

Čtvrtý úkol. Zároveň co dítky zpívají škálu svrchu uvedeným způsobem, musí opakovati pilně trojzvuky, jimž se dříve učily, a vedou se k poznání intervalů diatonické stupnice asi takto: začne se trojzvukem *c e j* a vystoupí se až k oktávě základního tónu, dvakrát čárkovanému *c*; zazpívaly-li ho dítky, vybědnou se, aby vynechaly *e* a zpívaly jen *c j c*; podařilo-li se jim to, nechť vynechají ještě *j*, načež zbude oktáva *c c*, kterouž mohou několikrát opakovati. — Po oktávě přistoupí se k *sextě*; ta vštípí se dítkám touž cestou. Přejde se totiž zase k trojzvuku *c e j c* a vynechá se z něho nejprv spodní *c*; tím vznikne souzvuk *e j c*, který již v sobě sextu obsahuje, a samotná sexta *e c* objeví se, vynechá-li se ještě prostřední tón *j*. Sexta tato jest *malá*; aby se docílila *veliká*, rozšíří se trojzvuk od základního tónu až k decimě: *c e j c e*, z něhož se pak dva spodní tóny vynechají, tak že zbude jen souzvuk *j c e*, v němž jest již *veliká* sexta *j e* obsažena, která se objeví, vypustí-li se střední tón *c*. — *Kvarta* a *kvinta* jsou též obsaženy v tónech *c e j c* a první interval objeví se, vypustí-li se nejprv *c* a napotom *e*, kdež zbude *j c*; *kvinta* pak objeví se, vynechá-li se z tónů *c e j* střední tón *e*. — *Sekunda veliká* i *malá* jest dítkám ze stupnice známa, rovněž jako *veliká tercie*. — *Septima* se může ještě prozatím poodložiti. —

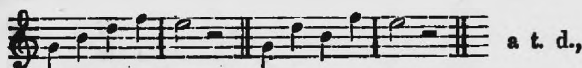
Máme za to, že se dítky touto cestou lehčeji intervalům naučí, než tou, kde se od prvního stupně k ostatním přecházejí dává; neboť se v způsobu svrchu navrženém opírá sluch o přirozenou harmonii, která jest každému člověku více vrozená než škála. Ostatně nemyslíme, aby se druhá cesta opomenula, nýbrž jen aby se později jako k dotvrzení v intervalech předsevzala.

Dobrého cvičení ve všech intervalech poskytuje následující příklad ze solfeggi *Rodolphových*:



Cvičení to může býti přeloženo do tónin *D, E, F, J*, jakož i zpíváno v rozličných *obměnách, odstínech*; ku př. *sesilovavě, crescendo až k nejvyššímu tónu každé fráse, s přízvukem na nejvyšším tónu, silně, forte, jemně, piano*, atd.

Pátý úkol. Tato hodina budiž věnována druhému hlavnímu akordu, t. *čtyřzvuku na vládnici*. Aby tohoto akordu dosáhl, vrátí se učitel k známému trojzvuku *j, h, d*, a poví dítkám, že se může k těmto třem tónům přidati ještě *svrchu jeden tón*, který jest od třetího skoro tak vzdálen, jako třetí od druhého; tím že vznikne *nový akord*, jenž má čtyry rozličné tóny. Mezi těmi vyniká *f*, které se ale nesnáší s tónem *j*, jako se snáší ostatní dva tóny; pročež se musí buď *j* nebo *f* aneb oba dva tóny z místa hnouti a k dvěma jiným tónům postoupiti, které by se spolu srovnávaly. Jest ale přirozené, aby se hnulo spíše *f* nežli *j* z místa, protože jest jaksi tón mladší; hne-li se ale *f*, sestupuje nejraději k nejbližší nižšímu tónu. Z akordu toho mohou se složiti podlé vzoru motivů, z trojzvuku složených, rozličné kratičké melodie, ku př.



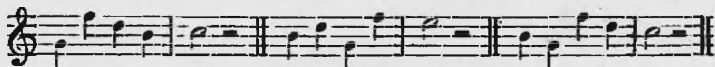
Aby učitel žáky jinak ještě pobavil, může je na to pozorný učiniti, že jest v tomto akordu jeden tón, který nejraději vzhůru stoupá; to že jest ten *druhý* nad základním tónem, čili *sedmý* ze stupnice, kterýž hudebníci nazývají *vodičem*, poněvadž *vede* k oktávě prvního tónu škály.

Aby poznaly dítky, jak se akord tento vyjímá, zpívají-li se všechny jeho tóny najednou, učitel rozvrhniž žáky ve čtyry skupiny a vel, aby první skupina zpívala tón první, druhá druhý, třetí třetí a čtvrtá čtvrtý, a sice tak, aby se udal nejdříve jen základní tón, a držel se ještě, když již nastoupila tercie, oba pak aby se držely, až nastoupila kvinta, a všechny tři konečně aby se ještě vydržovaly, až nastoupila i septima, načež se každý tón svou cestou dále ubíratí může; na př.

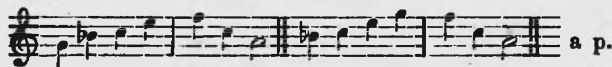
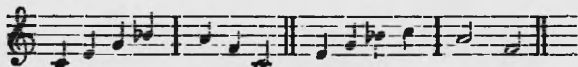


Učitel pokyn každé skupině, kdy svým tónem vpadnouti má.

Osvojily-li si dítky akord tímto způsobem, vyzvou se, aby udaly také celý akord najednou. — Aby se jim vštípil *interval septimy*, vynechají se dva střední tóny *h d*, načež zbude *malá septima j f*. Na utvrzení pak může se jim dáti čtyřzvuk rozložený:

































jakož i čtyřzvuky na jiných základních tónech; ku př. *C e j b*; *D fis a c*; *E jis h d*; *F a c es*; *Es j b des* atd. aneb i rozličné přelohy jejich; na př. *C e j b*; *e j b C*; *j b C e*; *b C e j*, v notách:








Šestý úkol. Až posud nebylo třeba, aby učitel dítkám trvání not, a pojem o taktu vštípil. Bylyť dosti zanečeny poznáváním not, a navykáním si jiných, při zpěvu nevyhnutelně potřebných věcí. Nyní ale jest již na čase, aby poznaly rozličný způsob trvání aneb vůbec *délku a krátkost* not co do času, jakož i obyčejné způsoby taktu. Co se týče trvání not, není třeba, aby učitel s dítkami jiné způsoby než noty *okrouhlé, bílé, černé, jednou-*





a snad ještě *dvakrátvázané* předsevzal. Poměr rozličného trvání čili platnosti not může znázorniti tímto obrazcem:





jedna		okrouhlá, rovná se v trvání
dvěma	 	bílým, aneb
čtyřem	   	černým, aneb
osmi	       	jednou vázaným, aneb
šestnácti	              	dvakrát vázaným.



Při tom vysvětlil též i pomlčky, které noty svým časem zastupují.

Znamení *pomlčky* čili *pausy* pro *okrouhlou* jest *kladka* pod čtvrtou linií:  pro *bílou* taková též *kladka* na *třetí* linii:  pro *černou* jest *es*:  pro *jednou vázanou*, *esko*:  a pro *dvakrát vázanou* *dvojesko*: 

Při učení o trvání not může učitel podotknouti, že obnáší každá nota tolik, co *dvě* o polovičku v trvání kratší, anebo vůbec *dvě doby*, a že se mají tudíž noty k sobě v poměru *sudých* čísel: $1 = 2 = 4 = 8 = 16$ atd. Zároveň ale musí dítkám vštípit, že jsou také noty, které obnášejí *tři doby*; poněvadž ale není pro ně zvláštních znamení, že se označují připojením *tečky* k notě *dvoudobé*, kteráž se právě tím proměnila v *třídobou*. *Tečka* u noty tudíž že notu vůbec o polovičku prodlouží, načež pak *okrouhlá*

s *tečkou*  *tři*
   *bílé, bílá*

s *tečkou*  *tři*
   *černé, černá*

s *tečkou*  *pak tři*
 *jednou vázané, atd.*

obsahuje, a takové noty že se mají k sobě v poměru *lichých* a z těchto složených čísel: $1 = 3 = 6 = 12$ atd.

Od vysvětlení této věci může se přejíti k vysvětlení taktu, kterýž se položí dítkám na mysl asi těmito slovy: *Takt jest počítání*. Každý hudebník, hraje-li aneb zpěvák, zpívá-li, musí počítati, t. musí vydržeti každou notu tak dlouho, jak jest předepsáno, jakož i musí při každé pomlčce tolik napočítati, kolik by

se počítalo, kdyby tam stála nota. Bez taktu není žádného pořádku v hudbě; hudba bez taktu by se nikomu nelíbila, jako by se ku př. nelíbilo v zahradě, kdeby nebyly stromy v řadách, aneb kdeby stál vedle starého stromu mladý, vedle stromu s pěknou korunou jen zakrnělý, zmrzačený, s korunou uschlou neb od větru ulomenou. Taktéž by to vyhlíželo v hudbě, kdyby některý hudebník některému tónu na trvání něco ujmul, a jinému zase něco přidal. Hudebník bez taktu není k potřebě; vážíme si ho asi tolik, jako si vážíme hodin, které špatně jdou. — Pročež budeme od nynějška ke všemu, co budeme zpívat, počítati čili jak vůbec hudebníci říkají, takt dávat. — Jsou pak dva hlavní druhy taktu, a sice: *sudý* čili *rovný*, kde se počítá 1, 2, a *lichý*, *nerovný*, kde se počítá 1, 2, 3. V tomto i onom naznačuje každé číslo jednu dobu: pročež má takt, kde se počítá 1, 2, *dvě* doby, takt pak, kde se počítá 1, 2, 3, má *tři* doby. Na každou takovou dobu může připadnouti *jedna, dvě, tři* i více not, aneb může nota trvati po *dvě* i více dob. Čím více not ale na jednu dobu připadá, tím *čerstvěji* ubíhají, aneb tím *čerstvěji* se hrají neb zpívají; čím více dob ale jedna nota v sobě zahrnuje, tím *déle* se na ní prodlévá, t. tím *zdlouhavěji* se hraje neb zpívá. —

Každý druh not ale může býti přijat za *jednu* dobu; na př. každá *okrouhlá, bílá, černá, jednou vázaná* atd. může činiti *jednu* dobu taktu, z čehož vysvítá, že mohou býti rozličné způsoby taktu. Způsob taktu předpisuje skladatel sám na začátku skladby a sice dvěma nad sebe postavenýma číslicema, z nichž *vrchní* určuje *kolik* *dob* se má počítati, a *spodní, který druh* not se má za jednu dobu přijmouti. Podlé toho, *kolik* *dob* takt má a *které* *noty* se za dobu přijaly, nabývá takt svého jména; na př. takt se *dvěma* *dobama* a *černou* neboli *čtvrtní* notou na dobu, nazývá se *dvoučtvrtní* a znamená se $\frac{2}{4}$; takt s *třemi* *dobami* a *čtvrtní* notou na dobu sluje *tříčtvrtní* a znamená se $\frac{3}{4}$ atd.

Dvou- i tříčtvrtní takt jsou takty *jednoduché*; ztáhnouli se *dva* neb *tři* *takové* takty v *jeden*, vzniknou takty *složené*. Nejobyčejnější složený takt jest *čtyřčtvrtní*; pochází ze *dvou* *dvoučtvrtních* *taktů*, má *čtyry* *doby*, nazývá se také *celý*, a znamená se obyčejně velkým C.

Jiné složené takty jsou $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{6}{4}$ a j.

Šestiosminový takt pochází ze *dvou* *tříosminových* a počítá se k *rovným* taktům.

Přirozeným zákonem vyznačuje se první doba každého způ-

sobu taktu zvláštním důrazem; pročež tón, který na ni připadá, dostává přízvuku.

Aby učitel dětkám rozdíl taktů znázornil, ať jim napíše třeba C škálu v rozličných způsobech taktu; ku př.



Podobné příklady mohou se složit i z rozloženého troj- a čtyřzvuku; na př.



Noty tečkou prodloužené činí hudebním učňům vůbec mnohé těžkosti. Při notách takových záleží všecko na tom, aby se dobře vydržely, jakož i aby se v pravý čas od nich k následující notě přešlo. Za dobrý prostředek poslouží, rozvrhne-li se doba na menší doby, dobky, a napočítají-li se na notě s puntíkem tři takové dobky, k nimž se připočítá co čtvrtá dobka, nota příští; ku př. na puntikované černé, na niž jednou vázaná následuje, napočítají se tři osminy, na puntikované osmině tři šestnáctiny atd. Ten jest skoro jediný prostředek, jímž se mohou žáci k tomu přivést, aby vydržovali puntikovanou notu řádně, i aby uchopili krátkou notu po puntikované v pravý čas, t. ani brzy ani pozdě.

Poněvadž nemůže ale učeň zpěvu zpívati a zároveň počítati, jak k tomu vedeme učně na piano a housle, musí navesti učitel děti, aby si dávaly takt rukou. Že by ale při společném zpěvu nevkusné bylo a příležitosti k rozličným výtržnostem zavdávalo, kdyby *každé* dítě taktovalo: postačí, bude-li v každé lavici žák u prostřed stojící nebo dva krajní taktovati podlé učitele, stojícího a taktujícího na místě, kde ho každé dítě viděti může; avšak musí učitel na to dbáti, aby jednou tomu, podruhé zase jinému takovýto kapelnický úřad svěřil, jelikož potřebné jest, aby se všechny děti takt dávati naučily.

Sedmý úkol. Ačkoli byl *mol-tón* jindy národním tónem vůbec a přístupným každému sluchu, činí v nynějších časech, kde se z národu vytrácí, méně hudebně nadaným žákům zpěvu mnoho těžkostí. Tu jim přichází *malá* tercie, tam zase *malá* sexta, a jinde *velká* septima za těžkou k zpívání. Příčina toho leží asi v tom, že nyní mnohem řídkěji v *moltónu* zpívati slyší; neboť upuštěním od církevních tónin, jichž ráz byl více *mol* než *dur*, zmizela příležitost, aby se mohl sluch záhy na *moltón* navykati a v něm zdomácněti. Poněvadž však se bez *moltónu* národní hudba i nynějších časů obejíti nemůže, a mnohá výborná starší i nová píseň v něm složena jest, jest nutno, aby se i *moltón* s dětmi ve školách předsevzal. Z té příčiny věnujeme mu zvláštní hodinu.

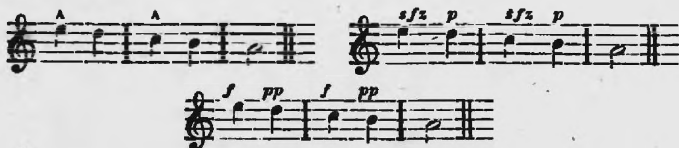
Za jistou a bezpečnou přípravu k zpěvu v *moltónu* doporučíme tuto cestu: Učitel dá všem žákům zpívati C-dur škálu v mírném pohybu, s výdechem po čtvrtém tónu, a rozdělí žáky ve dva sbory asi tak, aby slabší ve zpěvu byli při prvním a pevnější při druhém sboru. Pová jim potom, že se tato škála může také spojití s jinou, o tři tóny výše ležící, a že se mohou obě *současně* zpívati. Tato nová, vyšší řada tónů začne tónem *e* a bude vystupovati až k jeho oktávě, tedy: *e f j a h c d e*. Učitel napsav tuto řadu na tabuli a pod ní dětkám již známou škálu C-dur, dá slabším zpívati snadnější C-dur škálu, druhou pak, těžší řadu na *e*, pevnějším. Byla-li by vystupující řada těžká, může býti vzata sestupující, jakožto lehčí: *e d c h a j f e*

c h a j f e d c.

Škála tato zpívejž se ale často, aby se dětkám hodně vští-pila. — Jde-li dobře, vynechá se spodní řada a dá se zpívati toliko vrchní, a sice nejprve tomu sboru, který ji dříve měl, načež se přivtělí druhý sbor a zpívá s prvním dohromady.

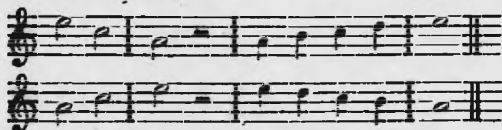
Tuším že nebude třeba, aby se při této přípravě dlouho prodlévalo; jsouť tercie, v nichž zde hlasy kráčí, snadné intervaly k

zpívání, zvlášť vztahují-li se na prosté harmonie; jsou tak snadné, že by si je skoro každé dítě i samo vynášlo. Další cesta, aby se z uvedené řady mol-škála vyvinula, jest: z řady sestupující *e d c h a j f e* vynechají se poslední tři tóny, načež zbude jen pětitónová řada *e d c h a*; ta zpívej se i vystupmo: *a h c d e*, a klad se přízvuk na *e, c, a*, čímž se dětkám zponenáhla hlavní částky malého trojzvuku vštípi. Přízvuk na těchto třech tónech ať jest pořád značnější a značnější, tóny *d, h* stále slabší a slabší, až by úplně vládly jen hlavní tóny; věc ta označiti se může notami takto:



V prvním příkladě jest na tónech *e c* jen lehký přízvuk; v druhém se tóny ty silně vyrazí a v třetím se vůbec *e c* co nejsilněji, *d, h* pak co nejslaběji udají. Způsobem tím připraví se dětky na malý trojzvuk na *a*, kterýž se objeví, vynechají-li se konečně úplně tóny *d, h*. Takto utkví v sluchu žáků malá tercie, co značivý tón malého trojzvuku. Mimochodem budiž podotknuto, že jest vždy prospěšno, klásti přízvuk na všechny pro akord a melodii důležitější tóny; dosahuje se tím jednak správného a jistého intonování jich, jinak také obrací se k nim pozornost posluchačů.

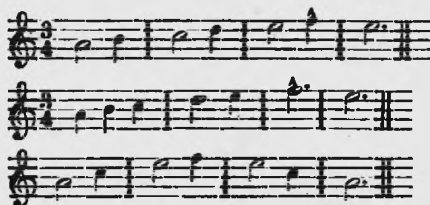
S malým trojzvukem předvezmou se tatáž cvičení, jaká byla předsevzata s velikým a může se také malý trojzvuk s pětitónovou řadou střídati; ku př.



Položiv takto základ k mol stupnici, půjde učitel k druhému jejímu znakovému tónu; prodlouží t. řadu *a h c d e* o jeden tón do výšky, který bude k předešlému *velkým pětitónem*, a spolu znakovým tónem mol škály; tedy:

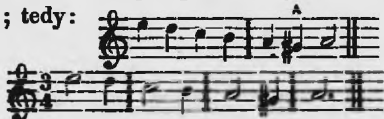
a nebude na škodu, položí-li se přízvuk na tento tón, poněvadž její začátečníci trochu nízko zpívávají.

Jiná cvičení složená z těchto šesti tónů, mohla by býti tato:



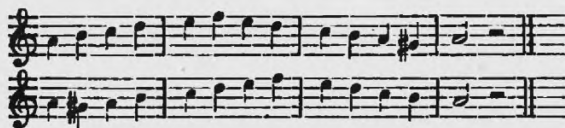
Šest tónů této řady jest celá škála, z níž se národní nápěvy v mol-tónu skládají. Že se pak v novější mol-škále ještě jednoho tónu více užívá, kterýž jest sedmým tónem v řadě oktávy *a ā*, a obyčejně zvýšený přichází: jest třeba, aby i ten dítkám všípen byl, což může se takto státi: předvezme se řada svrchu uvedená v sestupujícím směru, a přidá se pod tónem *a* řečený nový tón, *jis*, který k *a* zase velikým půltónem jest, a k němu se nejraději vraceti bude; tedy:

aneb v tříčtvrt-
ním taktu:



Při tónu *jis* podotkne učitel, že se tóny zvyšují a snižují a že se zvýšení znamená křížkem *♯*, snížení pak znaménkem *♭*.

Nabyvše užitím dvou krajních půltónů z pětiténové řady *a h c d e*, dvě o šesti tónech, máme dosti látky pro cvičení žáků v mol-tónu, jemuž se takovou cestou jistě hravě naučí. Jiné cesty, která by byla bezpečnější a snažší, nevíme. Možná, že mnohý učitel zpěvu jinou cestou jde; tušíme ale, že není žádná *těžší* a *obtížnější*, jako ta, kde se dává zpívati mol-stupnice v způsobu, jak jej nová theorie vykazuje, t. *a h c d e f jis a*; neboť postup do zvětšené sekundy, *f jis*, se zpívá nesnadně, poněvadž tóny *f jis* blízké příbuznosti spolu nemají. Zvýšil-li by se ale šestý tón, jak se často stává, uvarovalo by se ovšem zvětšené sekundě, porušil by se ale ráz mol-tónu a nic by se nezískalo. Nechal-li by se zase sedmý tón bez zvýšení, vznikla by mol-stupnice neukončená. Uváživše všechny tyto okolnosti, musíme uznati, že jest dítkám nejprůměřenější ten způsob mol-stupnice, kde se vystupuje od prvního až k šestému tónu, a sestupuje se o půl tónu pod první, aneb, kde se nejprv k dolejšímu půl-tónu sestoupí, a pak teprv k šestému vystupuje a odtud k prvnímu sestupuje; jakož:



Tento způsob mol-stupnice nepotřebuje dalšího omlouvání; mluvit sám. *Jis*, co sedmý zvýšený tón, slouží k závěrku; nastupuje však nepřirozeněji po tónech, jimž buď melodicky neb harmonicky příbuzen jest, na př. po *a*, *e*, *h*. S šestým původním tónem má příbuznost, stoupí-li s ním do poměru zmenšené septimy; tohoto intervalu však se v národních zpěvech neužívá, protože neleží v zdravé, nezměkčilé mysli lidu. Uvážíme-li tedy vše, nahlédneme, že by bylo zbytečnou věcí, aby se dítky v národních školách učily mol-stupnici v tom způsobu, jako se jí učí ti, kteří si vyvolili hudbu za povolání. Že ostatně mol-stupnice všem požadavkům nevyhovuje, dokazuje se tím, že se čas po čase jinak a jinak upravuje. Vykazujet nyní jistá nová theorie již čtvrtý způsob, jenž jest: *e d c a h j f e*.

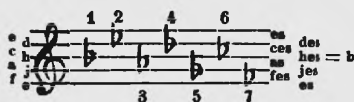
Osmý úkol. Aby dítky byly s to čísti noty i. v jiných tóninách než v *C*, musí jim učitel vštípit, že se může každý tón *C*-stupnice zvýšiti i snížití. — Má-li tón býti zvýšen, užívá se znaménka, jež se nazývá *křížek*, má-li se ale snížití, znaménka *b*, kteréž se jako řečený *křížek* před notu klade. Platí-li znamení jen jedné notě a jednomu tónu, klade se *přímo před* notu, platí-li ale jedné a též notě po celý kus, klade se hned na *začátku* mezi znamení klíče a taktu na též místa, na kterých příslušné noty stojí. Protož se musí vždy hleděti, *kolik* *křížků* nebo *bé* na začátku některé písně položeno jest, jakož i, *na kterých* liniích aneb *mezi kterými* liniemi znaménka stojí. Stojí-li tedy *křížek* na druhé linii, zvýší se *j*, poněvadž na tétož linii *j* stojí; stojí-li mezi třetí a čtvrtou linií, zvýší se *c* atd. Rovněž tak se to má se znaménkem *b*; stojí-li na př. *b* na první linii, sníží se *e*, atd. Aby se ale takový zvýšený tón od svého prátónu rozeznal, potřebuje nového jména, což se docílí, přidá-li se při zvýšených tónech k původnímu jménu koncovka *is*, při snížených pak koncovka *es*; bude se tedy zvýšené *f* nazývati *fis*, snížené *d*, *des* atd. Znázorniti se může věc dítkám takto:

	<p>1. křížek změníuje <i>f</i> ve <i>fis</i>.</p> <p>2. " " <i>c</i> " <i>cis</i>.</p> <p>3. " " <i>j</i> " <i>jis</i>.</p> <p>4. " " <i>d</i> " <i>dis</i>.</p>
--	--

5. křížek změňuje *a* v *ais*.

6. „ „ *e* „ *eis*.

7. „ „ *h* „ *his*.



1. *b* změňuje *h* v *hes* čili jak se obyčejně říká v *b*.

2. „ „ *e* „ *es*,

3. „ „ *a* „ *as*,

4. „ „ *d* „ *des*

5. „ „ *f* „ *fes*

6. „ „ *c* „ *ces*

7. „ „ *f* „ *fes*.

Postačuje-li učiteli času a chce-li seznámiti děti se stupnicemi, necht to učiní svým způsobem. My toho potřebu neznáme, neboť děti nepotřebují, aby věděly, že jest 24 tónin, že má každá tolik a tolik křížků aneb bé, že má stupnice dílem půl, dílem celé tóny a ty že připadají na jisté stupně. Postačuje zajisté, všípí-li jim jen, aby si dobře všímalý, na kterém místě znaménko stojí a kterého tónu se týká. K tomu jest ovšem třeba, aby učitel znamení ta vždy na příslušná místa a v patřičném pořádku psal, a nikoli, jak se často stává, všelijak je pomíchal. V tištěných notách nalezájí se znaménka ta na příslušných místech, a vrozený dětem ostrovtip učiní je brzy schopny, aby mohly na první pohled z předložených znamení již udati, které tóny se změnití mají.

Devátý úkol. Poněvadž jen dobrým a správným pronášením hlásek, dvojhlásek a všech zvuků, jakož i dobrým a zřetelným oddělováním slab a slov pravého a řádného zpěvu docíliti lze, musí se tedy i v národních školách přísně hleděti, aby vyslovovaly děti každou hlásku a zvuků řádně. Řádného pronášení hlásek docílí se, jak již dříve praveno, dostatečným otvíráním úst; řádného pronášení zvuků ale nelze jinak dosíci, než dbá-li se, aby se každá, i když jich přichází více za sebou, jaksi *ostře* pronesla, aby *úplně* *vyzněla*, a nikoli se pohltila. Dítě, které má v obyčejné řeči zřetelnou výslovnost, bude také snadněji a zřetelněji při zpěvu vyslovovati, než dítě, které vyslovuje nesměle, rozvláčně, lenivě a jen jako polousty. V tomto punktu čeká na učitele zpěvu veliký kus práce; musí rozličným způsobem správné výslovnosti se dodělávati a všelijaká cvičení s dětmi činiti, aby cíle dosáhl. V tomto úkolu budiž tedy ukázáno, jak by se přípravná cvičení k řádné výslovnosti děti mohla.

Zpívání stupnic a rozložených akordů musí se předsebrati nejen na hlásce *a*, nébrž i na všech ostatních hláskách, tedy také na *e*, *o*, *i*, *u* a sice nejen v nižší a prostřední, nébrž i ve *vysoké* poloze tónů, v kteréžto se hlásky *i* a *u* nesnadno ozývají a lehce v jiné přecházejí. Rovněž tak se musí zpívati na dvojhláskách *ou*, *aj*, *ej*, *oj*, *uj*.

Ozývají-li se všechny hlásky zřetelně, spojí se s nimi zvuka nejprvé z *předu*; ku př. *ba*, *be*, *bi*, *bo*, *bu*; *da*, *de*, *dy*, *do*, *du* atd. pak ze *zadu*: *ab*, *eb*, *ib*, (*yb*), *ob*, *ub* a hned: *ap*, *ep*, *ip*, (*yp*), *op*, *up*; *ad*, *ed*, *id*, (*yd*), *od*, *ud*; *at*, *et*, *it*, (*yt*), *ot*, *ut*; *az*, *ez*, *iz*, (*yz*), *oz*, *uz*; *as*, *es*, *is*, (*ys*), *os*, *us* atd., aby se naučily dítky činiti rozdíl mezi zvukami zvukem se sobě podobajícími. Aby se podobně znějící zvuky hned po sobě braly, poroučíme proto, že možná jest takto protivu jich lépe uznámenati, jakož i nedostatek potřebného rozeznávání hned pozorovati. Spojení zvuků nejtěžších *m*, *n* s hláskami nechá se až na posled. Zároveň s tímto cvičením může se zpívati také slabikami: *do re mi fa sol la si*, jakož i *da me ni po tu la be*.

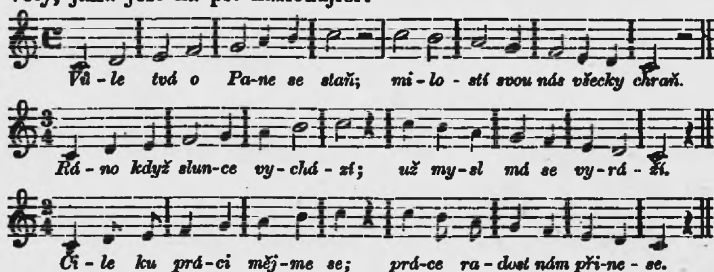
Po těchto cvičeních spojí se s hláskami *dvě* zvuky a sice nejprvé z *předu*: *sla*, *sle*, *slo*, *sli*, *slu*, *dra*, *dre* atd. *bra*, *bre* atd. *zla*, *zle* atd. atd., potom pak ze *zadu*: *ast*, *est*, *ost*, *ist*, *ust* atd.

Posléze vezmou se slabiky s *třemi* zvukami z *předu*: *zdra*, *zdre*, *zdry*, *zdru*; *stra*, atd. *zbra* atd. *zvra* atd. *schra* atd. *skra* atd. *skla* atd; jakož i slova s vypuštěnou hláskou: *srb*, *srp*; *hrd*, *hrt*; *vrst*, *tvrz*, *skrz*; *srn*, *zrn*; *drn*, *trn* atd. Cvičení na těchto zpěvu ovšem nepříznivých slabikách a slovech mohlo by se zdáti zbytečným, an se jich básník, má-li smysl a cit hudební, vystříhává; avšak víme, proč k nim radíme; cvičit se jimi výborně pysky a jazyk, mocní to činitelé při vyslovování a mluvení vůbec, v potřebné obratnosti a povolnosti; slabiky a slova taková jsou jako by gymnastikou pysků a jazyka.

Italští učitelové zpěvu velí svým učňům, aby pronášeli každou hlásku *plně*, v *jasném* znění, a každou zvuku *určitě* a v *úplném* jejím zvuku. Jiní učitelové zpěvu kladou zase za pravidlo, aby každá zvuka *víbrovala*, t. *děle* zněla, což se může jen tak státi, přidá-li se po zvuce docela temně hláska *e*. Kdož zná *francouzštinu*, porozumějí tomuto požadavku snadně, řekneme-li, že se musí *e* po zvuce tak temně ozvati, jako se ozývá tak zvané *němé e* na konci francouzských slov: *note*, *mode*, *parole* a j. v. — Přichází-li v slově více zvuků za sebou, musí vyznít napřed *první*, pak *druhá*, *třetí* atd.

Zpívání a *jmenování* not napomáhá taktéž k dobré výslovnosti a nesmí býti tudíž opomenuto; jinak se vštěpuje se jmenem tónu také zároveň jeho výška.

Pro rozmanitost v podobných cvičeních mohou se zpívatí věty, jaká jest na př. následující:



Va - le tud o Pa-ne se staň; mi - lo - stí svou nás všecky chraň.

Rá - no když slun-ce vy - chá - zí; už my - sl má se vy - rá - ží.

Či - le ku prá-ci měj-me se; prá-ce ra - dost nám při-ne - se.

Čistá a zřetelná, tedy nikoliv *silná* výslovnost jest příčinou, že rozumí posluchač i na vzdáleném místě, co se zpívá.

Desátý úkol. Aby dívky na písni také zevnitř něco zajímavého poznaly a o souměrnosti, kteráž v písních panuje, se přesvědčily, musí jim učitel také něco, ovšem že jen co jest nejpotřebnější, o *formě* písně povědět. — Může začítí asi takto: Každá, byť i sebe kratší píseň, činí *celek*; jsme t. spokojeni, přezpívali-li jsme ji od začátku až ku konci, a neočekáváme aniž žádáme si ještě něčeho dalšího. Celek ten ale se skládá z *dílů*; každý *díl* činí pro sebe také něco zakončeného, jen že ne úplně spokojujícího, a tudíž následuje po *prvním* dílu, *díl druhý*, *třetí* atd. — Každý *díl* písně pozná se lehce z toho, že má *jinyj* zpěv, čili že obsahuje něco, co v předešlém dílu ještě nepřišlo; má tedy každý *díl novou* hudební myšlenku. Nuže, *kolik* myšlének v písni nalezáme, *tolik* *dílů* má píseň; více ale než *tři* myšlenky a tudíž i *díly* nemají obyčejné písně. Nejvíce jich jest o *dvou* dílech. Písním o *jednom* díle nedostává se obyčejně rozmanitosti. — *Díl* sestává zase z *vět*; obyčejně ze *dvou*, z nichž první sluje také *věta*, druhá pak *protivěta*; *věta* i *protivěta* skládají se z *úryvků*, kteréž také o sobě něco vyjadřují, což ale vždy jakéhosi doplnění potřebuje. Úryvky tyto se nazývají cizím slovem *rhythmy*.

Rhythmy jsou obyčejně o *dvou*, *třech* i *čtyřech* taktech a *dvě* takové rhythmy činí *větu*, jiné *dvě* rhythmy *protivětu*; věta a protivěta dávají *první* *díl*; podobně vzniká i *druhý* *díl*. Jsou-li rhythmy o *třech* taktech, bude mítí píseň o *jednom* díle 12, o *dvou* dílech 24, o *třech* dílech pak 36 taktů. Poměr počtu taktů v písni o

jednom, dvou neb třech dílech, s rhythmami o 4 taktech, bude: 16. 32. 48., což se dovede dítkám následujícími příklady:

a) příklad písňe o *jednom díle* s rhythmami o *dvou taktech*:

Celek o jednom dílu.

v ě t a

rhythm a č. úryvek úryvek



p r o t i v ě t a

úryvek úryvek



b) Příklad písňe o *jednom dílu* s rhythmami o *třech taktech*:

Celek o jednom dílu z 12 taktů.

v ě t a

1. rhythm a 2. rhythm a



p r o t i v ě t a

rhythm a rhythm a

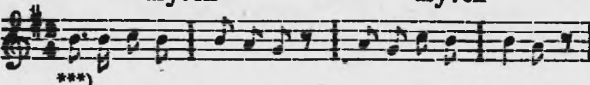


c) Příklad písňe o *dvou dílech* s úryvkou o *dvou taktech*:

p r v n í

v ě t a

úryvek úryvek



*) Slova viz v zpěvníku pro mládež: „Zahrada Budečská“ II. č. 52.

**) Slova v dříve uvedeném zpěvníku II. č. 51.

***) Slova tam též č. 77.

d í l

p r o t i v ě t a

úryvek úryvek

d r u h ý

v ě t a

úryvek úryvek

d í l

p r o t i v ě t a

úryvek úryvek

Znamení dílu jsou dvě štíhlé přímky (||); znamení celku pak jedna štíhlá a jedna tučná přímka (||).

d) Příklad písně o třech dílech s úryvky dvoutaktovými:

I. d í l.

v ě t a *p r o t i v ě t a*

úryvek úryvek úryvek úryvek

II. d í l.

v ě t a *p r o t i v ě t a*

III. d í l.

v ě t a *p r o t i v ě t a*

úryvek úryvek úryvek úryvek

e) Posléze ještě příklad písně o dvou dílech s čtyrtaktovými rytmy:

I. díl.

v é t a

úryvek úryvek

*)

p r o t i v ě t a

úryvek úryvek

II. díl.

v ě t a

úryvek úryvek

p r o t i v ě t a

úryvek úryvek

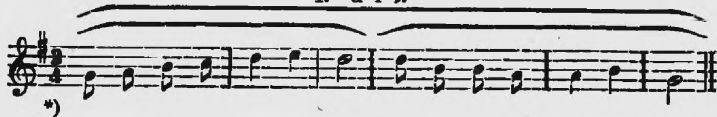
Opakování úryvků, jaké se zde vidí, vysvětlí učitel dítkám co potřebné pro *jednost* myšlének a pro větší *jednoduchost*, jakož i pro *snažší přehled*, *pojmutí* a *pamatování* délsích písní.

Tyto předešlé příklady dávají vzor pravidelné a hlavní formy písně o *jednom*, *dvou* a *třech* dílech; mimo tyto jest ještě mnoho jiných *vedlejších* forem, které nepotřebují ale žádného zvláštního vysvětlování, poněvadž se podle hlavních lehce vysvětliti mohou.

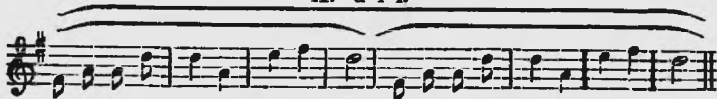
Avšak skládání části v jeden celek není vždy tak pravidelné a souměrné, jako se vidělo v svrchu podaných příkladech, kde měl díl jako díl, *rhythm*a jako *rhythm*a, stejný počet taktů. Často se naskytují písně, jichž díly a úryvky mají *nestejný* počet taktů. Naskytují se na př. písně, kde se střídají *třítaktové* úryvky s *dvou-* neb *čtyrtaktovými*, jako v skladbě následující:

*) Slova v zpěvníku „Zahrada Budečská“ I. č. 7.

I. díl.



II. díl.



III. díl.



Jinde zase střídají se dvoutaktové s *tří-* neb čtyrtaktovými atd. Vůbec jest skládání celku velmi rozmanité; avšak šetři se vždy souměrnosti, byt i hned na první pohled do očí nebila.

Poměry úryvků, vět a dílů značí se obyčejně číslicemi, z nichž teprve souměrnost se poznává. Označíme-li ku př. číslicemi *první* svrchu udanou píseň, vypadnou následující poměry:

$$\begin{array}{c}
 \text{I} \qquad \qquad \text{I} \\
 \begin{array}{c} 4 \qquad 4 \\ \hline 2 : 2 \parallel 2 : 2 \end{array} \text{ při } \text{druhé: } \begin{array}{c} 6 \qquad 6 \\ \hline 3 : 3 \parallel 3 : 3 \end{array} \\
 \qquad \qquad \qquad 8 \qquad \qquad \qquad 12
 \end{array}$$

$$\begin{array}{c}
 \text{I} \qquad \text{II} \qquad \qquad \text{I} \qquad \text{II} \qquad \text{III} \\
 \begin{array}{c} 8 \qquad 8 \end{array} \qquad \begin{array}{c} 8 \qquad 8 \qquad 8 \end{array} \\
 \text{při } \text{třetí: } \begin{array}{c} 2:2 \mid 2:2 \parallel 2:2 \mid 2:2 \end{array} \text{ při } \text{čtvrté: } \begin{array}{c} 2:2 \mid 2:2 \parallel 2:2 \mid 2:2 \parallel 2:2 \mid 2:2 \end{array} \\
 \qquad \qquad \qquad 16 \qquad \qquad \qquad 24
 \end{array}$$

$$\begin{array}{c}
 \text{I} \qquad \text{II} \qquad \qquad \text{I} \qquad \text{II} \qquad \text{III} \\
 \begin{array}{c} 16 \qquad 16 \end{array} \qquad \begin{array}{c} 6 \qquad 8 \qquad 7 \end{array} \\
 \text{při } \text{páté: } \begin{array}{c} 4:4 \mid 4:4 \parallel 4:4 \mid 4:4 \end{array} \text{ a při } \text{šesté: } \begin{array}{c} 3:3 \parallel 4:4 \parallel 3:4 \end{array} \\
 \qquad \qquad \qquad 32 \qquad \qquad \qquad 21
 \end{array}$$

Z posledního vzorce vysvítá, že nemusí vypadnouti po součtu taktů písně *rovný* počet taktů, aby se správnost rhythmiky uká-

*) Slova v uvedeném zpěvníku I. č. 54.

zala; nébrž že může i při *nerovném* počtu taktů píseň, co se rhythmicke stránky týká, docela správnou býti.

Jsou i jiné poměry, které zhusta přicházejí, jako: $2:2||4;$
 $4||2:2; 4:4:2; 3:3:4; 2:2:3||2:2:3; 3:3|2:2||3:3|2;$ atd.

Při písničkách o dvou a třech dílech spatřujeme často, že se po druhém dílu *opakuje* první buď věrně aneb se změnou; některé písničky mají „*přídavek*“ o dvou neb čtyřech taktech; jiné zase jsou složeny ze samých *jednotlivých úryvků*, aniž by se na nich věty a díly znamenaly. Tohoto posledního způsobu jest mnoho církevních písní; číslo 15. v I. dílu uvedeného zpěvníčka může sloužiti za příklad. —

Vštípí-li učitel dítkám dobře, co jsou úryvky, věty a díly písničky a naučí-li se dítky dobře je rozeznávat, učinil velmi mnoho pro správné dýchání a rozumné přednášení písničky. Bude-li ale ještě na to dbáti, aby se úryvky, věty a díly nejen dobře oddělovaly, nébrž rozličným způsobem, t. v rozličných *odstínech síly, citu* atd. přednášely, na př. je-li první díl *silně* (forte), aby byl druhý *slabě* (piano), je-li první díl *živě, jaře*, aby byl druhý díl *jemně, něžně*: tož docílí vůbec něco velmi záslužného, *národního* umění důstojného, a vůbec něco, co můžeme jednou na národních školách z ohledu zpěvu žádati. Rozebere-li dále učitel dítkám ještě text, učiní-li je pozorný na obsah slov, vštípí-li jim, že se musí na př. *ranní* píseň jiným způsobem zpívat než *večerní*; píseň *před školou*, co před počtím práce, zase jinak než píseň *po škole*, t. po práci — vše to proto, že jest mysl naše ráno jinak než večer a jinak po práci než před prací naladěna; vštípí-li jim, že budou jinak museti zpívat *v kostele* než *doma*, neb *na lukách* aneb kde své hry se zpěvem provádějí: toť jistě povzbudí mladistvou mysl alespoň poněkud k přemýšlení, byť i jen k dětskému a ponukne dítky k větší horlivosti ve zpěvu, a byť ne ve všech, vzbudí alespoň v některém dítku ctižádost a snažení, aby všem takovým požadavkům zadost učinilo. A podařilo-li by se to učiteli jen na jednom, dvou dítkách ze sta, nepracoval nadarmo. —

V desíti úkolech této návodné části jest obsaženo vše, co žádoucné, aby se z předmětu zpěvu v národních školách předsevzalo. Deset úkolů těchto lze snadno v jednom školním roku řádně prodělati i tenkrát, nemůže-li učitel více než jednu hodinu týhodně zpěvu věnovati. Avšak i kde může učitel více hodin týhodně zpěvu věnovati, není třeba, aby více než jeden úkol v týdnu pro-

dělal; byl-li by s ním v jedné hodině zcela hotov, může užiti druhé hodiny k opakování aneb k zpívání podlé sluchu.

Myslíme vůbec, že postačí jedna hodina týhodně, v níž se všecko řádně vysvětlí, rozebere a odůvodní, aby si děti vtípily vše, co k správnému zpěvu sluší. Při zpívání podlé sluchu zazpívá napřed učitel krátký, nejlépe dvoutaktový úryvek některé kratičké písně, a dá jej zpívat nejprvé od všech, potom od několika a posléze od jednotlivých dětí tak dlouho, až dobře jde; nejsou-li děti unaveny, může přistoupiti k druhému úryvku; jsou-li unaveny, skončí zpěvácskou hodinu a předvezme teprve v příští hodině druhý úryvek.

Učitel nebudiž úzkostliv a nebud' dobré mysli, jest-li žáci si neosvojili hned první rok theorii zpěvu a ke zpěvu potřebnou část z všeobecné theorie hudby. Zůstanout z většího dílu více let ve škole, a učitel má tudíž naději, že žáci druhý rok dohoní, co v prvním buď nepochopili, aneb co pro překážky nepředvídané zanedbali.

Zpívání podlé sluchu hodí se zvlášt' pro děti od šestého až do sedmého roku. Navykly-li si děti v tomto čase ústa dobře otvírati, tón dobře vyváděti, hlásky a zvuky správně vyslovovati, docílil s nimi učitel v prvním roce dosti a dosti. V sedmém aneb osmém roce stáří žáků začne jim teprve sdělovati theorii, jak v návodné části podána. Pro příští roky až k poslednímu, v kterémž děti ze školy vystupují, není jiné theorie třeba; tato zde podaná jest s to, že může zajímati i zralejší mládež, umí-li jen učitel tatáž pravidla a tytéž základy jiným, odrostlejším dětem přiměřenějším způsobem pověděti. Bude-li se držeti učitel zásady, aby nejmladším dětem theorii jen *hravě* sděloval, na stáří dospívajícím žákům pak předmět vždy vážnějším a vážnějším činil: toť zajisté dobře se bude dařiti zpěvu pod jeho rukama, a docílí více, než planého a lichého křiku bez citu a smyslu, ladu a vnađu. —

13. Závěrečná poznamenání.

Ačkoliv jsme všecko vyčerpali, co jsme za důležité uznali, aby se z oboru zpěvu školní mládeži sdělilo, musíme předce, protože předmět tak důležitý jest, položiti ještě v stručnosti několik pokynů z praktické zkušenosti při vyučování zpěvu, jež se týkají klesání v tónu, zdraví a přednesu.

Aby se předešlo klesání v tónu, nechť se

1) zpívají v každé hodině nějakou chvíli *škály* a *rozložené*

troj- a čtyřzvuky, nejlépe v mezích jednou a dvakrát čárkovaného *e*;

2) všechny písně ať jsou tělesným silám a vědomostem dítek *přiměřeny*; ať tedy neobsahují tóny, kterých dítky do výšky dosáhnouti nemohou, aniž těžké melodické postupy, na něž dítky ještě dostatečně připraveny nejsou, aneb které jejich povaze se přiči;

3) dítky ať *vedí* dobře *text*, i ať mu dobře *rozumějí*, jakož i ať jsou *pevný* v dovedení každého intervalu; tím se zapudí *nejistost*, *vada*, která odnímá při zpěvu potřebnou *odvahu*, *volnost* a která zavádí k falešnému zpívání;

4) nechť se zpívá mnoho při *průvodu* houslí, piana, aneb jiného *čistě* a nikdy *nízko* naladěného nástroje, a často *plným*, *silným* hlasem; *přílišné* namáhání hrdla ale ať se nikdy netrpí;

5) ať se *odstraní* při zpěvu všechna bázeň, jakož i ať se nezpívá za velkého parna a za prudké zimy, aniž za choroby zpěvových ústrojů, aniž po větším tělesném namáhání, jako ku př. po běhu, po delší cestě, aniž po jídle;

6) je-li ve sboru hlas, který ostatní hlasy dolů táhne, musí učitel majitele takového hlasu vypátrati a příčinu, kteráž může býti: špatný sluch, chrapot, nedostatek vyšších tónů, vyzkoumati a odstraniti. —

Co se týče zdraví, jest povinností učitele zpěvu, aby

1) varoval žáky před *přílišným* namáháním těla, před *zahřátím* a *zastuzením*, před *nemírným* jidlem a pitím, i aby je navedl k tomu, aby drželi krk v *mírném* teple;

2) aby volil k *cvičení* spíše dopolední než odpolední hodinu;

3) aby nedal nikdy brzy po stole zpívat;

4) aby v čas *měnění hlasu*, mutování, které se stává obyčejně v 13., 14. roku, hochy ke zpěvu nenutil;

5) aby cvičební hodinu nepředržoval; znamená-li, že zpěv dítky více než obyčejně namáhá, že vůči hledě v tónu klesají, že některé pokašlávají, aneb že některé hlasy chraptivě zní, jest čas, aby hodinu skončil.

Co se týče přednesu, jest vůbec žádoucí, aby se dbalo na slova, kteráž ve větě aneb v úryvku věty nejdůležitější jsou; neboť se musí taková slova před ostatními *vyznačiti*, což se může státi buď přízvukem na tónu, který na takové slovo připadá, aneb zdánlivým prodlením na příslušném tónu. Z toho vyplývá, že se vyznačí při písních, v nichž se všechny sloky podlé jednoho a téhož nápěvu zpívají, vždy jiné a jiné tóny, jakož i že možno, každou sloku jinak přednášeti. Abychom toho příkladem doložili,

vezmeme z II. dílu zpěvníčku „Zahrada Budečská“ č. 5. „*Modlitba*“ a zkoumejme, která slova vynikají v 1. sloze, jenž zní: „*Spravuj moji mladou duši, — Bože z rajske svatyně, — Ať mne zlý duch neporuší — V drahé křestní nevině.*“ — V prvním verši není třeba některého slova vyznačovati; taktéž ne v druhém a čtvrtém; v třetím může se vyznačiti „*zlý*“ na notě *c* značnějším přízvukem, než jaký notě proto přísluší, že připadá na pádné době taktu. — V *druhém* sloze vyznačí se v prvním verši slova „*čistotou*“ a „*veždy*“, poněvadž první slovo obsahuje hlavní věc, druhé pak se k času vztahuje, t. „jak dlouho“ aby zemský život čistotou plál; v druhém verši vyznačí se slovo „*všecken*“, neboť dítě se modlí, aby „*všecken* zemský život“ čistotou planul. — V *třetí* sloze vyznačí se slovo „*Ty*“ v prvním, slovo k „*svému*“ v druhém a „*Tvoji*“ v třetím verši. — V *čtvrté* sloze může se vyznačiti slovo „*hřichu*“ v třetím verši, může ale také bez vyznačení zůstat, poněvadž následuje slovo „*šití*“, které svým významem pojem *hřichu*, co „nežádoucí věc“ označuje. — V *páté* sloze dostane přízvuk „*dejž*“ a „*vždy*“ v prvním, „*všecky*“ v druhém, „*v ctnostech*“ v třetím, a „*každému*“ v čtvrtém verši; neboť vyrazí „*dejž*“ usilovnější prosbu, „*vždy*“ ukazuje k času, neboť svornost a pilnost „jen na čas“, nic neprospějí; „*všecky*“ dostane přízvuk, poněvadž není zásluhou „milovati s výminkou“, nébrž *všecky* (lidi), jak učí prikázání lásky. Proč by slova „*v ctnostech*“ a „*každému*“ přízvuk dostala, lze se snadno dovtipiti. — V *šesté* sloze prvním verši položí se přízvuk na slovo „*dejž*“ z tétéž příčiny, jako v předešlé sloze; slovo „*činnou*“, dostane přízvuk, poněvadž jest určující slovo; v druhém verši přicházejí velevýznamná slova „*k církvi*“, „*k vlasti*“, „*k národu*“, která, že jsou stejně důležité, stejně vyznačiti se musí; obsahovala-li by slova ta stupňování, t. postupování od méně důležitého k důležitějšímu, muselo by se i v nápěvu stupňovati; t. musely by se tóny silnější a silnější vyznačovati; v třetím verši položil by se přízvuk na slovo „*vlastní*“. — V *poslední* sloze v prvním verši žádá přízvuku slabika „*vše*“ ve slově „*vševědoucí*“, v druhém pak „*jakým*“ a „*nejlíp*“, v třetím „*vlož*“ a ve čtvrtém „*tak*“, a „*jak*“ a sice z příčin již udaných. —

Nenajde-li učitel i v této stránce velmi mnoho látky, aby vědomosti dítek rozmnožoval, a dítky záhy nadržoval, aby přemýšlely a všady hlubšího smyslu se domnívaly a jeho se dodělávaly? Že takové rozbírání textů bez užitku nezůstane, jisto jest; nezůstane bez užitku ani tenkrát, kdyby dítky zpočátku ani všemu nerozuměly. Semeno jest hozeno; nevzejde-li samo, slouží

alespoň za potravu jinému. Dlí zajisté v mládeži rozmanité vlohy, jež by učitel ve mnoha případech ani nevzbudil ani nepoznal, kdyby mu šťastná náhoda ku pomoci nepřišla, a jemu rozličné vlohy žáků neodhalila. Nuže ať tedy zavdá učitel hodně často příležitosti, aby mohla „šťastná náhoda“ odhaliti, coby bez ní nepoznáno zůstatí mohlo; ať zavdá šťastné náhodě příležitosti tím, že předvezme s dítkami rozličné věci, kdyby se třeba i zbytečnými zdály. Než co jest medle zbytečné, čemu se člověk naučil? — Nemusí se člověk jednomu učití, aby jinému lépe rozuměl, aneb aby se pomocí jednoho dodělal druhého? —

14. Látka k cvičení.

Zásobu příkladů pro všecky v návodné části vytknuté případy najde učitel zpěvu v „*Štěpnici*“ na rok 1858. 1859. 1860. 1861.; v I. a II. dílku „*Zpěvníka pro mládež*“; *Zahrady Budečské* číslo VII. VIII; *) v „*Zpěvníku pro kostel a školu*“ **) od Frant. Václ. Karlíka; v „*Českých národních písničkách*“; v prvních čtyřech sešitech „*Varyta a Lyry*“ od J. L. Zvonaře. ***)

Pro nejmenší dítky od 6. do 7. r. k zpívání dle sluchu hodí se č. 43. „*Hodný chlapeček*“; (zahodno však, aby se píseň o půl aneb o celý tón níže vzala); 44. „*Hodná dívčinka*“; 50. „*Skřivánek*“; 52. „*Mravenec*“; 53. „*Včelinka a holubička*“; 54. „*Píseň o koníčkovi*“; (jen vrchní hlas a v tónině E dur); 60. „*Ukolébavka*“; (taktéž jen vrchní hlas); 25. „*Koleda*“ všecky v I. dílku Bačkorova zpěvníčku); dále č. 2. 17. 51. 52. 67; č. 75. 82. (jen vrchní hlas a sice první v C, druhá v E dur) v II. dílku téhož zpěvníčka.

K cvičení ve dvoučtvrtním taktu v notách stejného trvání s jednou neb dvěma notami na dobu v diatonických postupech a intervalech, které se dají snadně zpívatí, jakož i k cvičení v tóninách se znamením, hodí se dobře následující čísla z řečeného zpěvníka: 40. 67. 14. 46. 48. 54. 2. 17. díl II.; 52. 46. díl I.; z národních písní poslouží: „*Žalo děvče žalo trávu*“; „*Včera neděle byla*“; „*Na tom našem poli*“; „*Když jsem husy pásala*“; (hodí se zvlášť pro děvčata).

V třísmínovém taktu a) s jednou notou na dobu: 42. II.; b) s jednou notou o dvou dobách a s jednou o jedné době střídavě s notou na každé době: 51. 90. II.

V tříčtvrtním taktu a) s jednou notou na dobu a střídavě se

*) V Praze 1858, 1859, nákladem Štěpána Bačkory.

**) V Plzni, nákladem Karla Maasche. 1860.

***) V Praze u Jana Hoffmana.

spojenou první a druhou dobou v jedné notě: 34. 13. II.; b) s jednou notou na době a s rozdělením první doby na dvě doby: 38. 53. 32. I; c) s dvěma notami na jedné době: 79. II; 23. I; z národních: „Teče voda od Tábora;“ „Stojí hruška v širém poli.“

V čtyřčtvrtním taktu: 4. 73. II. 31. I.

V alla breve taktu: 15. I.

V šestiosminovém taktu a) s jednou notou na době a se třemi dobami v jedné notě: 55. II. b) se spojenou první a druhou, čtvrtou a pátou dobou v jedné notě: 13. 12. I. 20. II. (bez druhého hlasu).

V šestičtvrtním taktu: 63. II.

V čtyřpůlovém taktu: 27. II.

K cvičení ve zpívání *puntíkovaných not* poslouží: 6. (ve 12. taktu má sloužit třetí čtvrt b a nikoli j); 16. 45. I; 93. 77. 28. II. (toto číslo jest zároveň příklad *třípůlového* taktu).

K cvičení intervalu *sekundy* hodí se: 40. 2. 42. 67. 68. II. (bez druhého hlasu); *tercie*: 14. 52. II. (bez druhého hlasu); 73. 78. II. (bez druhého hlasu); *kvarty*: 52. I. 64. II; *kvinty*: 95. 7. II.; *sexty*: 23. 16. 32. 40. 53. I.; *septimy*: 15. I. 48. II.; *oktávy*: 54. II.

Příklady k cvičení v rozloženém trojzvuku a sice základním tónem počínajíc, obsahují čísla: 10. 14. 58. 79. II.; 43. I. *tercií* počínajíc: 46. 49. I.; *kvintou* počínajíc: 47. 9. (bez druhého hlasu) 23. 87. II. (bez druhého hlasu); 25. 31. 33. 37. 38. 39. 45. 50. I; dále: „Šťastný koledníček“ v Štěpnici 1859. číslo I.

Písně, v nichž přicházejí *cizí tóny* buď co zvýšení aneb snížení *pratónů*, nalezejí se v číslech: 11. 18. 27. 51. I; 45. 65. 77. 93. 30. II.

Při cvičení v *tónu mol* mohou se předsevzít čísla: 83. 91. 94. 95. 84. II. 19. 35. 5. I. — Příklad rozloženého *mol trojzvuku* od základního tónu i od kvinty poskytuje číslo: 5. II. Z národních: „Já husárek malý“ dá příklad měkké stupnice jak jest poručena v 7. úkolu.

Příklad střídání *nerovného* taktu s *rovným* poskytne číslo: 61. 37. II; dále písně: „U koho nejraději“ ve „Štěpnici“ 1858 číslo V.; (obsahuje také v 2. a 7. taktu příklad rozloženého trojzvuku kvintou začínajíc a rozloženého dominantního čtyřzvuku v 4. a 8. taktn); „Dítka u jeslíček“ (bez nižších tří hlasů) ve Štěpnici 1858 číslo VIII. „Píseň večerní,“ ve Štěpnici 1859 číslo V. (poskytuje příklad rozloženého trojzvuku, dále příklad kvarty, kvinty, septimy, oktávy a zvýšeného tónu).

Příklad, kde se střídá *tón mol* s tónem *dur*, vidí se v písni:

„Píseň před školou“ Štěpnice 1859 číslo II.; z národních: „Kdo to chodí po hřbitově.“

Písně, v nichž se naskytují rozmanité způsoby not co do trvání, najdou se pod číslem: 1. 7. 25. 30. 28. 57. 4. I. 26. 49. 62. 86. II.

Písně, které se nezpívají podlé jistého taktu, nébrž se v nich na způsob pravého chorálního zpěvu délka noty řídí délkou slabiky a významností slova, na něž připadá, jsou: 29. 24. I.; z národních písní: „Osirelo dítě,“ „Šel jest Pán Bůh.“

K cvičení ve dvojhlasém zpěvu hodí se z prvu čísla: 60. 82. 16. 55. 41. 20. 18. 9. 1. II.; 10. I.; později mohou se předsevzít: 79. 80. 78. 76. 75. 72. 70. 81. 66. 59. 68. II. atd.

Písně, na kterých se může vysvětliti dítkám forma písně o jednom díle s úryvky dvoutaktovými, jsou: 43. 48. 34. 23. 13. I. Forma písně o dvou dílech s úryvky o dvou taktech na č.: 14. II. 28. I.; s úryvky o čtyřech taktech: 22. I.; o třech dílech, a sice první dva díly o osmi, třetí o šesti taktech: 13. II.; o dvou dílech s úryvky o čtyřech taktech: 7. I.

Střídání třítaktových rhythem s čtyřtaktovými vidí se v čís. 16. II.

Větování v nestejném počtu taktu vidí se v číslech 38. I.; 58. 69. 71. II., jež mají tento pořádek: $4 : 4 : 2$; pořádek $4 : 4 || 4 : 4 || 3 : 3$ přichází v čísle 13. II.; pořádek $3 : 3 || 4 : 4$ v č. 16. II.; pořádek $2 : 2 : 3 || 2 : 2 : 3$ v č. 83. II.

Píseň, v které se po druhém díle první opakuje, naskytuje se pod č. 81. II.

Pro cvičenější dítky nalezají se umělejší dvoj- a trojhlasé písně ve sbírce „Varyta a Lyra“ v 1. a 2. sešitu, pro odrostlejší mládež pak hodí se z téhož díla čtyřhlasé zpěvy z 3. a 4. sešitu.

Z českých národních písní, které dílem pro zábavu a vyrazení myslí a jako na oddech mezi hodinou aneb po hodině ve škole zpívati se mohou, jsou: „Žežulínko kde jsi byla,“ (žádá lehký a žertovný přednes); „Když jsem já ty koně pásal“ (pro hochy); „Já jsem z Kutny Hory“ (pro hochy); „Tatičku starej náš,“ „Dej nám Pán Bůh zdraví,“ „Aby nás Pán Bůh miloval,“ „Trávo, trávo, trávo zelená,“ „Já mám koně, vrany koně“ (pro hochy); „Já jsem chudý poustevníček,“ „Kdes holubičko lítala“ (pro děvčata); „Pověz ty mně hvězdičko má.“

Pro odrostlejší žáky, kteří již trochu myslit umějí, hodí se: „Těžko mne má matička vychovala,“ „Už do vojny jedeme,“ a j.

O rituálním zpěvu.

Pod rituálním čili obřadním aneb chorálním zpěvem rozumějí se ty vážné starožitné zpěvy, které se zpívají v katolické církvi při službách Božích a při rozličných církevních obřadech.

Zpěvy ty jmenují se rozličně, jako: *žalmy*, *antifony*, *hymny*, *sequence* atd. a rozeznávají se od sebe nejvíce povahou nápěvu, kterýž jest při některých prostší, při jiných umělejší, v postupech od tónu k tónu čili v modulaci, kteráž se zde v jiném než nyní obyčejném smyslu slova rozumí, rozmanitější.

Počátky tohoto způsobu zpěvu sahají do prvních dob křesťanství. Za původce pravého chorálního zpěvu platí papež Řehoř Veliký (nar. 540 a zemřel 604), který užívané před ním zpěvy opravil, t. od světských příměsků očistil, je spořádal, novými rozmnožil a jistými znameními, která za noty sloužily, opatřil, jakož i v Římě školu, v níž se zpěvu vyučovalo, založil.

Po všechny věky udržely se tyto zpěvy vzdor všelikým překážkám, kteréž jim kladl buď umělý chorální system sám, buď jiné příčiny, více méně pravé, až na naše časy, a jsou nám nyní posvátnou věcí.

Chorální zpěv měl od dávna své přátele i protivníky, kteří s rovnou horlivostí jako důmyslností jej buď zastávali aneb jemu ceny upírali. Že vysoké ceny do sebe mají alespoň některé tyto zpěvy, nemůže nikdo upřít. Povstalyť mnohé v době vážné, ve chvíli nejvyššího nadšení, v době, kde abychom tak řekli, božský Duch své vyvolené navštěvoval. Že tyto zpěvy, nemají-li důstojnosti zbaveny býti, správný a umělecký přednes žádají, a že nejméně připouštějí, aby se jen lehkovážně odbývaly, jest pouhá pravda. Aby ale ten, kdo je zpívati má, dobře je přednášel, musí obeznámen býti s povahou jejich jakož i systémem chorálního zpěvu. System ten však nemůžeme zde pro jeho rozsáhlost několika slovy odbyti; několik hlavních pravidel ale, jak se mají chorální zpěvy přednášeti, nemají-li býti bezvýznamným a lichým křikem, musíme vytknouti.

Má-li panovati v chorálním zpěvu pořádek, jest třeba, aby měl sbor *předzpěváka* s dobrým, zvucným hlasem, i aby každý, kdož ve sboru zpívá, podle předzpěváka ve všem se řídil. V hlavních chrámech jest k tomu ustanovena osoba, ve venkovských kostelích musí ale zastávati tuto službu učitel.

Každý, kdož ve sboru zpívá, ať se střeží, aby *nechvátal*, aniž slabiky a tóny vlekl; není-li v dovedení *pevný*, ať sám *nezačíná*, nébrž ať počká, až začal předzpěvák.

Zanotování některého zpěvu ať se stane v *příslušném tónu*, ani vysoko ani nízko; předzpěvák ať zná objem celého kusu, t. ať ví, jak vysoko a hluboko nápěv vy- a sestupuje, ať si všímá, mění-li se klíč, a ať dbá na církevní čas, aby mohl podle toho zpěv buď výše neb níže, buď zdloužeji neb spěšněji zanotovati. Při větších slavnostech zanotuje se ve vyšším tónu a ve vážnějším pohybu, při menších pak v nižším tónu a spěšnějším pohybu.

Sbor se musí snažiti, aby zůstal v tónu, v němž začal, čehož jen tenkrátě dosáhne, jsou-li jednotliví zpěváci cvičeni v dovedení intervalů a dychají-li v pravý čas.

Zpěv nesmí jíti *loudavě* aniž *zběžně*, a musí se dbáti na délku a krátkost slabik; případně-li více not na jednu slabiku, zpívají se noty o *poznání spěšněji*.

Jednotlivé slabiky a slova musí se *správně* a *článkovaně* vyslovovati; hlásky musí se zpívati *jemně*, zvuky pak *ostřeji* a *do- nášivě*.

Všickni, kdož ve sboru zpívají, musí dbáti, aby *zároveň* začali a končili, pomlčeli a dychali, aby se zdálo, jako by zpíval jen jediný hlas. Pomlčka trvá déle než vydech, respirace, a znamená se proškrtnutím notových linií zhora ku středu; vydech, respirace jest jen nepatrné nabrání dechu, jímž se zpěv nesmí rušiti, a znamená se čárkou od čtvrté linie ke třetí, zhora počítajíc. V žaltářích znamená se pomlčka dvěma body čtyrhramými, vydech pak jedním.

Předzpěvák učiní dobře, *poznamená-li* všechny pomlčky a výdechy v chorální knize, v které se nenalezají. Není-li sám v tom dosti zběhlý, musí požádati znalce, aby mu pomlčky a výdechy naznačil.

Zpívají-li aneb čtou-li dva sbory střídavě, nesmí jeden druhý *předstihovati*, nébrž musí jeden i druhý *pomlčeti*, než po předešlém sboru vpadne; čehož se musí zvláště šetřiti, odpovídá-li sbor knězi na kapitly, verše, modlitby, kolekty atd.

Provází-li varhany sbor, musí se sbor s varhany ve všem shodovati a nesmí je ani předstihovati, ani za nimi, zvláště při závěrcích, zůstávati.

Ve *všedních dnech* a o *prostých svátcích* (*in Festis simplicibus*), může se o poznání *spěšněji* zpívati. V *nedělích* a o *větších svátcích* (*in Festis duplicibus*) zpívá se zdloužeji, o velkých slavnostech pak velmi zdlouha.

Hymnus musí se zpívati *vždy zdlouha*, a s příslušnými pomlčkami.

Antifony (protizpěvy) musí se zpívati *zdloužeji* než žalmy.

Kapitle a *kollekty* necht se zpívají *zřetelně* a bez *spěchání*; při zpívání jich ať se volí výška tónu, která jest přiměřena slavnosti, a ať se bere zřetel také na prostrannost kostela, v kterém se zpívají, neboť větší kostel žádá *zdlouhavějšího* zpěvu.

Písne větší, „*Cantica*“, jako jsou: „*Canticum B. M. V. Magnificat anima mea Dominum*“, „*Canticum Zachariae*“, „*Píseň Zachariášova*“ „*Benedictus Dominus Deus Israel*“ a „*Canticus Simeonis*“, „*Píseň Simeona*“ „*Nunc dimittis servum tuum Domine*“, mají se zpívati *zdloužeji* a *vyšším* tónem nežli menší žalmy.

Při *žalmovém* zpěvu záleží nejvíce na *správném pronášení* a na *správném vyznačování* slov.

Zpěváci chorálního zpěvu musí se zdržeti ode všech *příměsků* a *moderních ozdob* a konečně mají se vždy k tomu, co zpívati mají, dostatečně připravit. —

O řízení kůru.

V malých městech a ve vesnicích jest učitel obyčejně také řízení kůru svěřeno, kterýžto úřad na něm též žádá vlastních vědomostí. Učitel, co ředitel kůru, musí rozuměti především *zpěvu*, *varhanám*, a ne-li všem alespoň čelnějším *smyčcovým* a *retným* hudebním nástrojům dřevěným i kovovým, musí *umět čísti partituru*, musí mítí obstojnou *známost hudební literatury*, a *církevního ritu*.

Nejprvnější jeho povinností v tomto úřadě jest, aby si vycvičil *zpěváky* pro soprán i alt, jakož i aby hleděl tenoristovi i basistovi, jest-li se v obci, v které učitel působí, nacházejí, dobrých a správných pojmů o zpěvu vštípit. Při tom musíme hnedle podotknouti, aby to činil se vši *šetrností*, aby si velké zpěváky nerozhněval; neboť by mu dělali mnohé nesnáze.

Dále se musí učitel starati, aby měl celý *smyčcový kvartet*, t. housle, altovioly a kontrabas v dobrém pořádku. Nástroje ty ať nejsou znečištěné od kalafúny, mušního kalu, prachu, pavučin a p. a ať jsou dobrými střevoými strunami potažené. Hedbávným kvintám ať dá výhost a ať struny nenavazuje před prázecem, jakož i ať je neladí z hospodářskosti níže, než jsou varhany laděné. Smyčce ať jsou hojně, a nikoli jen několika žíněmi potažené, taktéž ať se napnou před hrou mírně, po hře pak ať se zase o něco spustí, aby nezbyly pružnosti. K natření čili jak se říká „*k mazání*“ jich, ať se užívá čišťené kalafúny a nikoli bednářské smůly. Bude-li

míti toto vše v pořádku, nezazlíme mu, má-li basu o třech strunách. Smyčce at pod strunu *J* nestrká, a struny at čas od času makovým olejem napouští, aby příliš nevyschly a se netrhaly. At se neodvolává, že to mají některé velké městské kostely rovněž tak. Nepořádek nesmí se za vzor brátí.

Retní nástroje dřevěné, jako klarinety, flétny, oboje a fagoty at taktéž čistě drží, ač má-li je. At je po každé očistí, hrálo-li se na nich; zvláště at dbá, abyměl při klarinettech dobré jazýčky; klapy at má dobře podlepené a rouru at častěji dřevěným olejem napustí.

Lesní rohy a trouby at chrání před pomačkáním a at je chová čistě.

Jiné nyní oblíbené veliké trouby at na kúr nepouští.

Ke každé skladbě, kterou v kostele provádí, at má partituru aneb *particello*, čili list k řízení, v němž by byla obsažena všechna hlavní místa, jež mají zpěvové hlasy aneb nástroje, aby mohl v čas potřeby hudebníkovi, který při listu stojí, pokynouti, že má začítí. Partituru i *particello* může si sám napsati, z čehož bude mítí ještě i ten prospěch, že se skladbou blíže se obeznámí.

Známosti hudební literatury potřebuje ř. k., aby věděl, které skladby se pro jeho kúr a síly jeho hudebního sboru hodí, jakož i aby mohl dáti již jednou výhost nedůstojným plodům špatných skladatelů a mohl si zjednatí čas od času dobré a k vyvedení snadné skladby.

Známost ritu musí mítí, aby neprováděl na dnu jistých slavností skladby, které se obsahem slov ke dnu nehodí; aby na př. nedával ve svátek P. Marie *graduale* aneb *offertorium* s textem k některému svatému. O tom se může poraditi nejlépe s místním knězem.

Každý hudební kus, který učitel provéstí chce, at sám dříve promyslí, pak at jej studuje s malými zpěváky a hledí, aby v pravý čas dychali, věty dobře oddělovali, slabiky a slova správně vyslovovali a na znamení přednesu, jako jsou *piano*, *forte*, atd. pozor dávali. At dobře uváží, jak čerstvého pohybu hudební kus žádá, aby nevzal zdlouha kus, který žádá živého pohybu aneb na opak.

Před začetím kusu at učitel sám strunové nástroje podlé retních ku př. klarinetů, *dobře naladí*, a at nepřipustí nikdy, aby hudebníci nástroje najednou ladili a zkoušeli, což jest nehezský zvyk a šeredná předhra k vážnému kusu.

Než se hudba spustí, musí dáti ředitel *zřetelný takt*, a musí přísně žádati, aby všickni hudebníci *stejně začali* čili spustili, a

nikoli jak se obyčejně stává, jeden po druhém nastupoval. Tak též musí všickni *stejně přestati* a nesmějí jednotlivci tóny dodržovati. Má-li některý hlas nebo nástroj *solo*, musí jej ředitel v čas, asi o takt dříve, upozorniti, že se blíží čas, aby *solo* začalo.

Hudebníky na dřevěných a kovových nástrojích at zvláště střeží před *silným* hudebním, aby zpěv neovládali. Žádnému hudebníku nesmí trpěti, aby nějaké *příměsky* činil, melodii trýlky aneb jinými fanfrnoušky překrucoval. At vede hudebníky k tomu, aby pomlčky dobře *počítali*, a nikoli aby dle dobrého zdání aneb „*po-
dlé sluchu*“ začínali.

Priznávání podle sluchu at nikdy netrpí, a takového neumělce at na kúr ani nepouští.

Pochybil-li by některý hudebník v počítání, t. „propásl-li“ by nástup, at se na něj ředitel neosupuje, aniž po něm blesky oka hází; nenapravil by tím nic, a učinil by chybu nápadnější. Rozpadnou-li se hudebníci do čista, at nepozbyde ředitel přítomnosti ducha, a at hledí přivésti je dohromady, jest-li není ještě pozdě; jinak nechť dá znamení, aby přestali a znova začali. Chybí-li malí zpěváci, není kostel místo, kdeby je ředitel za chybu poličkovati mohl; nechce-li jim chybení odpustiti, nechť jim splatí doma.

O zkoušce čili „*probě*“, která by se měla před každou hlavní produkcí držeti, můžeme jen říci, aby se nikdy neopomenula, možná-li dostati hudebníky dohromady. Držeti by se měla alespoň na každou novou skladbu. Než ke zkoušce přikročí, nechť prohlídne ředitel všecky listy, zdali opisovatel noty nepřepsal; což může ovšem jen, stojí-li mu partitura k ruce.

O *sestavení* hudebníků a obsazení t. o tom, jak četně by se nástroje obsaditi měly, aby souměrnost síly panovala, a aby neovládala jedna skupa orchestru druhou, nemusíme slov šířiti, poněvadž jest sestavení při malém počtu hudebníků, jenž řediteli kúru ve vesnických chrámech po ruce stojí, *snadné*; co se *obsazení* týče, to není při skrovném počtu hudebníků též se co obávají, že by na př. skupa kovových nástrojů obvládala smyčcový kvartet aneb zpěvový sbor. Odstraní-li učitel s kúru basové trouby, které jsou slabě obsazenému smyčcovému kvartetu a slabému zpěvovému sboru vždy na ujmu, nemusí se obávati, že by v této stránce pochybil; tuším že v této věci nepochybí ani o poutích, když se vůkolní hudebníci sejdou, aby p. kolegovi při provedení veliké mše pomáhali; neboť se sejdou obyčejně houslisté a zpěváci, jichž hodný počet snesou jednoduše obsazené retní nástroje.

Ópravy a vysvětlení.

Na str. 21. řd. 13: zhora má státi veliká nóna $c \bar{d}$ a nikoliv $c e$.

Na str. 22. v 2. systému má slouti čtvrtý způsob sexty: zvětšená a nikoliv malá.

Na str. 27. řd. 6. zdola rozuměj se s diatónickými *půltóny*.

Str. 31. řd. 5. *stejnorodé* stupnice jsou na př. dvě tvrdé aneb dvě měkké; *nestejnorodé* pak jedna tvrdá a jedna měkká.

Str. 34. řd. 9. zdola: Rozeznává se atd. od spodní vládnice a *spodní střednice*. Spodní střednicí nazýváme VI. stupeň proto, poněvadž leží mezi tónikou a spodní vládnicí.

Str. 35. řd. 5. od nadpisu; zde a jinde vyrozumívá se pod velkou kvintou čistá.

Str. 38. př. 48. Zde a všady přístě označuje *černá* nota pod bílou aneb okrouhlou *základní tón* akordu a nečiní tudíž samostatného hlasu. Kdoby příklady ty hrál, nesměl by tón touž notou označený spolu hráti, nébrž musel by jej za nepřítomný považovati.

Na str. 50. v př. 81. má státi pod notou d v 2. taktu **II.** a nikoliv **I.**

Str. 77. př. 145. Zde sluje *jis* v base 7. stupněm aneb 7. tónem melodické škály, poněvadž na něm nestojí *původní* nébrž *přeložený* akord, t. dominantní trojzvuk z mol a co sextakord. Harmonickým stupněm sluje jen ten tón, kterýž jest základním tónem akordu; pročez jest melodický stupeň arabskou, harmonický pak římskou číslicí označen.

Str. 79. a) *při postupujícím base* atd. rozuměj se zde a přístě toliko *základní* čili *fundamentální* a nikoliv melodický bas.

Na str. 85. v př. 168. má státi v základním base (3. systém) na 1. době druhého taktu nota *fisis* a nad ní $\overset{Jis}{As}$, neboť jest *Jis* dle zvuku totéž co *As*.

Str. 127. řd. 5. zdola čti se $F^{1}is$ na místo *Jis*.

Na str. 130. v posledním př. jest vynecháno v 3. akordu u noty *d* znaménko *b*; máť akord slouti *es j b des*.

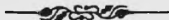
Str. 137. řd. 7. zhora. Na místě „v předešlém článku“ má státi v předešlé části; bylo tam t. mluveno o průchodných tónech.

Na str. 168. řd. 12. zhora má státi *přívabnosti*.

Na tétéž stránce řd. 11. zdola: *předložka* = *Vorschlag*; *doložka* = *Nachschlag*; *smyk* = *Schleifer*; řd. 10. *přůtřep* = *Beisser*.

Str. 203. řd. 15. zhora: *List k řízení* = *Direktionsstimme*; řd. 17. *list* = *partes, hlas, Auflagsstimme*; noty, jež se hudebníkům předkládají, aby měli z čeho hráti. Říká se: *ten hraje všechno od listu*, t. na první pohled.

Od větší části národních písní, jež jsme k cvičení doporučili, vezme se jen 1. sloha, poněvadž se ostatní pro svůj obsah do školy nehodí.



K laskavému povšimnutí!

Bibliotéka učitelská.

Sborník učitelský na r. 1860 podal na str. 13—19 nástin neboli program učení, ježto by k dostatečné způsobilosti národního učitele náleželo.

Netřeba podaných tam důkazův o důležitosti a potřebě důkladného vzdělávání učitelstva našeho opakovati; ano, všickni toužíme po tom, aby naši národní vychovatelé a učitelé měli knihy, v nichž by podstatu a jádro svého učení nalezali.

A hle! po čem dlouho touženo, stává se skutkem. Na základě onoho programu počíná se právě touto knihou vydávati „Bibliotéka učitelská.“

K provedení soustavného díla toho společně s níže psanou redakcí odhodlaly a zavázaly se známé sly literární a učitelské, a sice: (p. t.)

1. P. Václ. Zikmund, c. k. prof. gymn. pro mluvnictví v trojím oddělení t. pro mluvnici, stylistiku a literaturu.
2. P. Václ. Faltys, c. k. prof. real. pro obecný zeměpis na základě vědy a potřeby nynější.
3. P. Václ. Zelený, c. k. prof. gymn. pro obecný dějepis, hledíc zvláště k dějinám vzdělanosti.
4. P. Václ. Janděčka, c. k. prof. gymn. pro počtářství s příslušným přídávkem o zeměměřičství či geometrii.
5. P. Dr. Ant. Majer, c. k. prof. real. pro přírodopis, t. přírodopis, silozpyt se základy hvězdářství, zeměznalství a lučby.

6. P. Frant. Špatný, c. k. sekr. úř. pol., oud hosp. a průmysl. jednoty, pro hospodářství, štěpařství, včelařství a hedvábnictví, a z části průmyslnictví.
7. Pro uměleckou část a sice pro: a) hudbu a zpěv P. Jos. Leop. Zvonař, řed. žofin. akademie a b) pro krasopisání a kreslení P. Petr Mužák, c. k. prof. real.
8. O vychovatelství vůbec a o nauce učebné (školské) zvláště (o pedagogice, didaktice a methodice) s náležitým ohledem ku školství domácímu pracuje redaktor čas. „Škola a Život.“

Toto všechno obsahovati bude jmenovaná „Bibliotéka učitelská.“ Při všech předmětech hleděti se bude k potřebám a výhodám učitelstva našeho; protož látka každého předmětu tak volena bude, aby národnímu učitelstvu náležitých a celistvých vědomostí poskytovala. Při každém předmětu udají se spisy k němu slušící z literatury domácí i přístupné cizí. Při těch předmětech, které i pro mládež látku v sobě chovají, ukáže se v příkladech způsob či metoda, jakby se látka jeho mládeži podávati měla.

Touto praktickou stránkou má každá taková kniha zvláštní užitečnosti nabyti. Že se k čítankám a posavádním školním knihám methodním soudným okem přihlížeti bude, samo sebou se rozumí.

Aby však tato nad míru důležitá věc se nezdržovala, budou se tyto knihy vydávati, jak která hotova bude.

Přítomná kniha jest tehdy

první dílo z bibliotéky učitelské.



K laskavému povšimnutí!

Bibliotéka učitelská.

Sborník učitelský na r. 1860 podal na str. 13—19 nástin neboli program učení, ježto by k dostatečné způsobilosti národního učitele náleželo.

Netřeba podaných tam důkazův o důležitosti a potřebě důkladného vzdělávání učitelstva našeho opakovati; ano, všickni toužíme po tom, aby naši národní vychovatelé a učitelé měli knihy, v nichž by podstatu a jádro svého učení nalezali.

A hle! po čem dlouho touženo, stává se skutkem. Na základě onoho programu počíná se právě touto knihou vydávati „Bibliotéka učitelská.“

K provedení soustavného díla toho společně s níže-psanou redakcí odhodlaly a zavázaly se známé síly literární a učitelské, a sice: (p. t.)

1. P. Václ. Zikmund, c. k. prof. gymn. pro mluvnictví v trojím oddělení t. pro mluvnici, stylistiku a literaturu.
2. P. Václ. Faltys, c. k. prof. real. pro obecný zeměpis na základě vědy a potřeby nynější.
3. P. Václ. Zelený, c. k. prof. gymn. pro obecný dějepis, hledíc zvláště k dějinám vzdělanosti.
4. P. Václ. Janděčka, c. k. prof. gymn. pro počtářství s příslušným přídavkem o zeměměřičství či geometrii.
5. P. Dr. Ant. Majer, c. k. prof. real. pro přírodopyt, t. přírodopis, silozpyt se základy hvězdářství, zeměznalství a lučby.

6. P. Frant. Špatný, c. k. sekr. úř. pol., oud hosp. a průmysl. jednoty, pro hospodářství, štěpařství, včelařství a hedvábnictví, a z části průmyslnictví.
7. Pro uměleckou část a sice pro: a) hudbu a zpěy P. Jos. Leop. Zvonář, řed. žofin. akademie a b) pro krasopsaní a kreslení P. Petr Mužák, c. k. prof. real.
8. O vychovatelství vůbec a o nauce učebné (školské) zvláště (o pedagogice, didaktice a methodice) s náležitým ohledem ku školství domácímu pracuje redaktor čas. „Škola a Život.“

Toto všecko obsahovati bude jmenovaná „Bibliotéka učitelská.“ Při všech předmětech hleděti se bude k potřebám a výhodám učitelstva našeho; protož látka každého předmětu tak volena bude, aby národnímu učitelstvu náležitých a celistvých vědomostí poskytovala. Při každém předmětu ndají se spisy k němu slušící z literatury domácí i přístupné cizí. Při těch předmětech, které i pro mládež látku v sobě chovají, ukáže se v příkladech způsob či metoda, jakby se látka jeho mládeži podávati měla.

Touto praktickou stránkou má každá taková kniha zvláštní užitečnosti nabyti. Že se k čítankám a posavádním školním knihám methodním soudným okem přihlížeti bude, samo sebou se rozumí.

Aby však tato nad míru důležitá věc se nezdržovala, budou se tyto knihy vydávati, jak která hotova bude.

Přítomná kniha jest tedy

první dílo z bibliotéky učitelské.

