

Stručná nauka o hudbě a harmonii,

kterou

přesně dle požadavků obsažených v učebné osnově, vydané dne
28. srpna 1882 v příčině vyučování **zpěvu** na učitel. ústavech
na základě německých již schválených knih

zpracoval

JOSEF VACEK,

učitel c. k. učitelského ústavu v Hradci Králové.

U 470/4117

V Hradci Králové.

Nákladem spisovatelovým. — Tiskem Rohlička a Sieversa v Praze.

1884.

b) hudbu **světskou** čili **profani**, která se ve více druhů dělí, n. př. v hudbu komorní, divadelní, vojenskou a t. d.

O tónu.

Každý pocit sluchového nervu slove vůbec **zvuk**. Podmínkou zvuku jest pohybování čili chvění pružných těles. Toto chvění pružných těles může být buď pravidelné neb nepravidelné. Pravidelným chvěním povstává zvuk **určité** výšky a hloubky i slove **tón**. Je-li chvění pružných těles nepravidelné, slyšíme: praskot, šumot, řehtot, hvízd, pleskot, rachot a t. d.

Na každém tónu rozeznáváme, **výšku**, **sílu**, **délku** a **barvitost**.

Výška tónu podmíněna jest počtem záchvěvů v jedné sekundě. Čím více záchvěvů se v této době tónu dostává, tím je vyšší; čím volněji se pružné těleso chvěje, tím nižší tón slyšíme. Síla tónu závislou jest na úsilí, jakým se chvění děje; délka tónu záleží na době (trvání) nepřetržitého chvění. Barvitost dodává tónu mimo jiné též druh chvějícího se tělesa.

V hudbě užívá se asi 100 rozličných tónů. Tóny zovou se sedmi písmeny abecední soustavy v pořádku následujícím:

c, d, e, f, j, a, h.

Vlaši a Francouzové jmenují tóny slabikami ut (do), re, mi, fa, sol, la, si.*)

K snadnějšímu přehledu dělime tóny v určité skupiny čili oktávy. V příčině té rozeznáváme:

1. Subcontraoktávu	(32')	C	D	E	F	G	A	H
2. Contraoktávu	(16')	C	D	E	F	G	A	H
3. Velkou oktávu	(8')	C	D	E	F	G	A	H
4. Malou oktávu	(4')	c	d	e	f	g	a	h
5. Jednou čárkovanou oktávu		c	d	e	f	g	a	h
6. Dvakrát čárkovanou oktávu		c	d	e	f	g	a	h
7. Třikrát čárkovanou oktávu		c	d	e	f	g	a	h, a t. d.

*) Tyto slabiky (Quidovy) jsou začátky jednotl. veršů nábož. hymnu k sv. Janu křtiteli, patronu zpěváků, v němž se prosí, aby jich od chraptu ochrániti ráčil. Původně byli pouze ut, re, mi, fa, sol, la. V minulém století přidána k nim ještě slabika „si“ a místo ut „do.“

Rozdělení toto lze nejlépe pozorovat na klávesnici sedmioktávového piana n. př.

Hudební písmo.

Souhrn všech v hudbě užívaných známének tvoří hudební písmo.

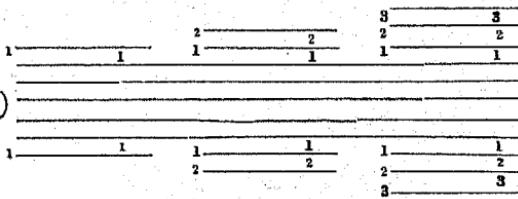
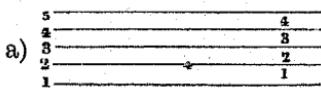
Noty.

Noty jsou znaménka pro tóny. Podoba not záleží z kruhu (hlavičky), tečky a čárky neb nohy (— , — , — , — , —). V církevních skladbách nalézáme též notu tvaru následujícího $=$.

Liniová soustava.

Noty se piší buď na vodorovné linie nebo mezi ně (mezery). Veškeré přípsaní not užívané linie a mezery tvoří liniiovou soustavu čili systém.

Linie a mezery jsou **hlavní** a **vedlejší**. Hlavních linií jest 5, mezery jsou 4 i počítají se zdola nahoru. a) Vedlejší linie a mezery naznačují se **nad** hlavními liniemi nebo **pod** nimi. b).



Kliče.

Klíče jsou zvláštní znamení, jež klademe na začátku notového řádku a dle nichž noty jmenujeme. V té příčině rozehnáváme:

1. na druhé linii **G** čili houslový klič, a)
 2. " čtvrté " **F** - " bassový " ; b)
 3. " první, třetí, a čtvrté linii **C**-klič, c).

a) b) c) sopránový čili
diskantový

altový

tenorový

klíč

Jména not.

Dle předchozích klíčů zovou se noty :

a) v houslovém klíči:

at d.

e g h d f f a c e d c h a g g a h c d e f g

b) v bassovém klíči:

G H d f a A c e g F E D C H A G h c d e f g

c) v C-klíči:

a) sopránovém:

c d e f g a h c d e f g a h c

b) altovém:

c d e f g a h c d e f g a h c d e f g

c) tenorovém:

c d e f g a h c d e f g a h

Objem čili dosah hlasu.

Řada tónův, které jistý druh hlasu zazpívat s to jest, **tvoří dosah čili objem hlasu**. Průměrně se počítá dosah jednotlivých hlasů asi na $1\frac{1}{2}$ oktávy. Pilným cvičením lze řadu tónův, dosah hlasů tvořících, rozmnogožiti. Obyčejný dosah jednotlivých hlasů jest asi následující:



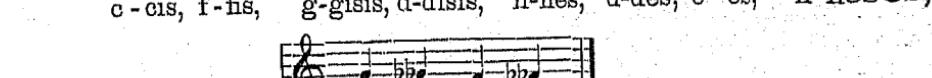
Posuvky.

Posuvky vyznačují rozmanité zvýšení neb snížení tónu. Sém náleží jednoduchý a dvojitý křížek (\sharp , \times), pak jednoduché a dvojité *be* (\flat , $\flat\flat$). Stojí-li před notou jeden křížek, mění se jméno noty přidáním přípony *is*, při dvojitém křížku příponami *isis a*). *Be* mění jméno noty, před kterou stojí příponou *es* neb *eses b*.

b)

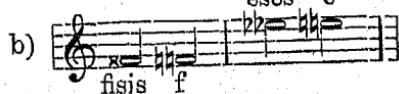
a) 

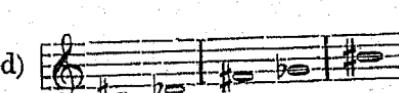
c - cis, f - fis, g - gisis, d - disis, h - hes, d - des, e - es, h - heses,
g - geses, f - feses.

b) 

Má-li posuvka pozbýtí platnosti, klade se před notu **odrážka** \natural
 a) Zrušení dvojí posuvky vyžaduje též **dvojí odražku** $\natural\flat$ b). Jednou odražkou před dvojnásobně zvýšeným neb sníženým tónem odvolává se pouze **jedno** zvýšení nebo snížení c). Tóny stejnozvuké ale různonymenné slovou **enharmoniické d)**.

a) 
cis f hes h

b) 
fisis f eses e

c) 
gisis gis ases as

d) 

Úloha. Měňte naznačeným způsobem noty. Označte jiné enharmonické tóny.

Trvání tónů.

Tvar noty značí též délku tónu. V té přičině rozeznáváme noty:

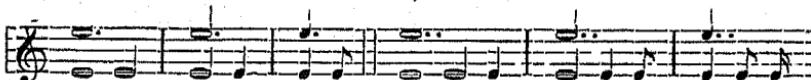
celé . . .	—	1
půlové . . .	—	2
čtvrtceční . . .	—	4
osminy . . .	—	8
šestnáctiny . . .	—	16
dvaatřiceti-ny . . .	—	32
čtyřiašedesátiny . . .	—	64

V církevních skladbách nalézáme často notu tvaru následujícího , která značí délku **dvojí celých not**.

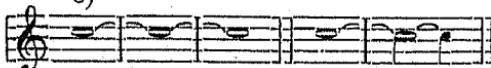
Trvání tónu lze též prodloužití buď **tečkou** neb **obloučkem** čili **spojkou**. Jedna tečka v pravo prodlužuje notu o polovici její původní platnosti a). Stojí-li při notě dvoječka, platí druhá polovička první tečky b). Obloučkem lze trvání tonu libovolně prodloužití c).

a)

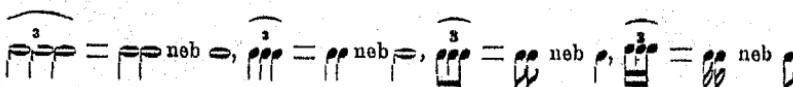
b)



c)



Někdy mají tři noty spojené obloučkem tutéž délku jako dvě téhož druhu. Tak povstala skupina tří not označuje se obvykle trojkou i služe **triola**, ku př.



Spojením pěti not místo čtyř téhož druhu povstane **kvintola**, skupina šesti not místo čtyř tvoří **sextolu** a spojíme-li sedm not místo čtyř téhož druhu, obdržíme **septimolu**; u. př.

kvintoly:

$\overbrace{\text{fffff}}^5 = \text{fffff}$ neb $\overbrace{\text{fff}}^5$ neb =, $\overbrace{\text{ffffff}}^5 = \text{fffff}$ neb $\overbrace{\text{ff}}^5$ neb $\overbrace{\text{f}}^5$, a. t. d.

sextoły:

$\overbrace{\text{ffffff}}^6 = \text{fffff}$ neb $\overbrace{\text{fff}}^6$ neb =, $\overbrace{\text{ffffff}}^6 = \text{fffff}$ neb $\overbrace{\text{ff}}^6$ neb $\overbrace{\text{f}}^6$, a. t. d.

septimoly:

$\overbrace{\text{ffffffff}}^7 = \text{fffff}$ neb $\overbrace{\text{fff}}^7$ neb =, $\overbrace{\text{ffffffff}}^7 = \text{fffff}$ neb $\overbrace{\text{ff}}^7$ neb $\overbrace{\text{f}}^7$, a. t. d.

Má-li se nota neb pauza nad míru protáhnouti, napiše se k ní tečka s obloučkem čili **korunka** neb **fermata**; n. př.

...ší-re - ho O - si-ře-lo dí - tě

O rytmu.

a) Takt.

Hudební věty rozdělují se svislými čarami v menší skupiny čili takty. Tažené svislé čáry slouží čáry taktové.

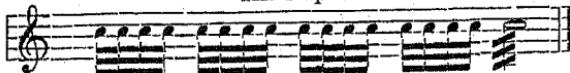
Každý takt dělí se ve více stejných dílův, kterým **doby** neb **části** taktu říkáme. Rozdělime-li části taktu ve 2, 4, 8 a t. d. stejných dílů, obdržíme **články** (částice taktu); n. př.

a) doby taktu:

b) články taktu:

I. stupně. II. stupně.

III. stupň.



Označení taktu děje se vždy na prvním řádku hudební skladby, hned po klíči neb po posuvkách i platí buď po celý hudební kus, aneb tak dlouho, dokud jiný druh taktu vyznačen není. Takt může být:

a) jednoduchý:

rovný (sudý): $\frac{2}{1}$ neb $\frac{2}{1}$ = ; $\frac{2}{2}$ neb = ; $\frac{2}{4}$ =

nerovný (lichý): $\frac{3}{1}$ = ; $\frac{3}{2}$ = ; $\frac{3}{4}$ = ; $\frac{3}{8}$ =

Takt $\frac{2}{1}$ služí též velký allabreve a takt i přichází často v církevních skladbách; naproti tomu nazývá se takt $\frac{2}{2}$, čili malý allabreve. Takt $\frac{3}{2}$ vyskytuje se i v našich národních písničkách; n. př.



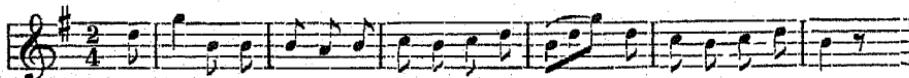
A-by nás Pán Bůh mi-lo-val, mi-lo - val,

b) složený:

rovný (sudý): $\frac{4}{4}$ neb ; $\frac{4}{8}$; $\frac{6}{4}$; $\frac{6}{8}$; $\frac{12}{8}$.

nerovný (lichý): $\frac{9}{8}$.

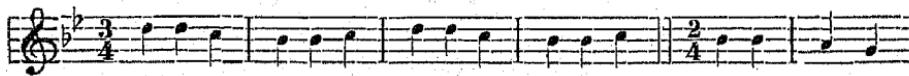
Neúplný takt na začátku skladby slove předtaktí, n. př.



Červená růžičko, proč se nerozvíjíš, proč se nerozvíjíš ?

V případě tom nalézají se scházející doby neb části taktu prvního v taktu posledním.

Někdy se střídají rozličné druhy taktů téměř za každou větou, n. př. :



Dlouho, můj Jeníčku, dlouho, můj Jeníčku, dlouho do-mů



ne - jdeš. Koně máš ve stáji, hladem ti řeh-ta - jí,



kdy je kr-mit pů - jdeš!

Doby taktové označujeme (dáváme) pravou rukou. Sem spadající kyvy záleží:

- a) při taktu dvojdilném: dolů — nahoru;
- b) " " třídilném: dolů — v pravo — nahoru;
- c) " " čtyřdílném: dolů — v levo — v pravo — nahoru.

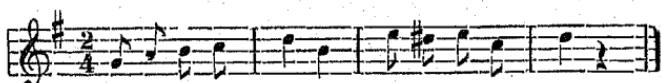
b) Širší rytmus.

Mimo takty dělí se skladby ještě ve větší díly čili věty, které více taktu zahrnují, více nebo méně dokonalé myšlenky projevují a naš cit dle toho bud' uspokojují nebo neuspokojují. V té přičině roznáváme **úryvek, oddíl a periodu**.

Úryvek obsahuje dva, tři nebo čtyři takty. V něm jeví se nejméně úplný smysl a zakončení. Nedokonalá myšlenka, kterou úryvek projevuje, vyžaduje doplnění; n. př.



Kdybych já vě-děl . . . Co pak ti na- ši dě-la-jí



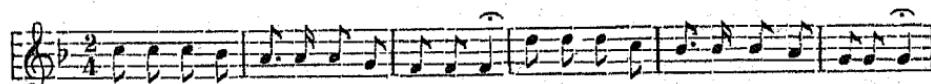
Pod našima okny te-če vo-dič - ka . . .

Oddíl skládá se obyčejně ze dvou nebo více úryvků, jež se doplňují. V oddílu nalézáme většího uspokojení než v úryvku; n. př.

Oddíl

úryvek

úryvek



Kdybys měla, má panenko, sto o-vec a já jenom za kloboučkem jalovec

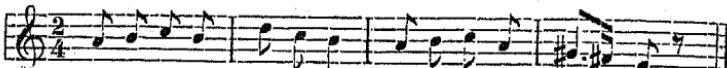
Perioda má úplný smysl a dokonalé zakončení. Ona obsahuje dvě nebo také více menších vět, které zaokrouhlený celek tvoří; n. př.

Perioda

Oddil

úryvek

úryvek

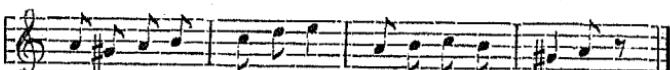


Koulelo se, koule-lo červené ja - bli - čko . . .

Oddil

úryvek

úryvek



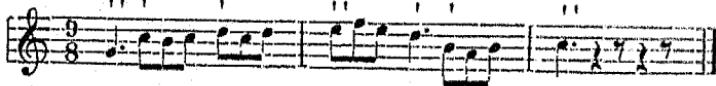
jen se namne nehněvej, mé zlaté sr - děčko.

O taktovém přízvuku.

První doba každého jednoduchého taktu má přízvuk čili důraz i nazývá se dobou těžkou (thesis); ostatní doby jsou lehké (arsis). V jednoduchém taktu jest jen jeden přízvuk, v složeném jest jich tolik, z kolika jednoduchých taktů se týž skládá.



Z těžkých dob složeného taktu vyniká důrazem první doba; ostatní těžké doby mají mírnější přízvuk ; n. př.



Předtaktí případá vždy na dobu lehkou. Má-li se některý ton nad ostatní zvláštním přízvukem vyznačiti, znamenáme to nad notami buď háčky > a neb zkráceninami *sʃ* (sforzato — sesileně), *rʃ* (rins-forzato — vyráženě). Má-li celá řada tónův silněji znít, značí se to tečkami, které se nad noty staví a obloučkem spojují a). Noty, které jenom polovičně na těžkon dobu připadají, slovou *synkop* b).

Two musical examples on a single staff. Example a) shows a series of eighth-note chords followed by sixteenth-note chords, with a dynamic marking 'p' above the first group and 'f' above the second group. Example b) shows eighth-note pairs with a dynamic marking 'mf' above the first pair and 'ff' above the second pair.

Důrazné provedení značí též slova: marcato (důrazně), accen-tuato (s důrazem), pesante (váhavě), martellato (bušeně).

Mimo to užíváme k označení silnějšího neb slabšího předná-šení hudeb. skladeb následujících znamének :

p., po = (piano) slabě ; *pp, ppp.* = (pianissimo) velmi slabě, co nejslaběji; *mf* = (mezzo forte) půl silou; *f, fr., fo* = (forte) silně; *ff, fff* = (fortissimo) velmi silně, co nejsilněji; *fp*, (forte piano) = silně a hned slabě; *mezza voce, sotto voce* (vóče) = polovičním hlasem ; *cresc.* — crescendo (krešendo) sesilovati ; *decrecs.* — decrescendo = seslabovati ; *dim., dimin.*, (diminuendo) ubývati sily ; *crescendo al forte* = silněji a silněji až do forte ; *meno* = méně, *più* = více, *meno forte* = méně silně ; *più forte* = silněji ; *poco a poco* = znenáhla ; *mor.* (morendo) znenáhla sily ubývá až do pp ; *dolce* (dolče) libezně ; *scherzando* (skercando) žertovně ; *con fuoco* = ohnivě ; *ten.* (te-nuto) = dodržeti ; *sempre p.* = pořád slabě ; *sempre f.* = stále silně.

Tempo.

Rychlejší neb mírnější pohyb taktových dob slove tempo, které jest velmi rozmanité. V té příčině rozeznáváme :

a) tempo zdlouhavé:

Largo = široce, *largo assai* = velmi široce, *adagio* = zdlouhavě, *adagio assai*, velmi zdlouhavě, *lento* = rozvláčně *grave* = vážně, *largo-fatto* = trochu široce.

b) tempo mírné:

Andante = krokem klidným, *andantino* = lehkým krokem, *sostenuto* = zdržlivě, *commodo* = pohodlně, *moderato* = mírně.

c) tempo mírně rychlé:

Allegretto = trochu vesele, *allegro moderato* = mírně vesele, *allegro ma non troppo* = ne přiliš vesele, *allegro* (zkráceně *allo*) = vesele, *animato* = bodře.

d) tempo rychlé:

Allegro con brio = vesele a čerstvě, *allegro con mo-*

to = s živým hnutím, allegro con fuoco = vesele a ohnivě, allegro agiato = s nepokojným hnutím, allegro appassionato = vesele a náruživě, allegro assai = dosti vesele, allegro molto = velmi vesele, allegro vivace = vesele a živě, vivace = živě, vivacissimo = s největší živostí, presto = rychle, prestissimo = co nejrychleji.

Určený již pohyb buď zrychlují neb zmírňují výrazy:

Piú = více, meno = méně; u. př. Piú allegro = více vesele, meno allegro = méně vesele; Piú moto neb piú mosso = s živějším hnutím, piú vivo = živěji.

Znenáhlé ubývání tempa znamenají výrazy: *Calando = huutí pomalu ubývá, ritenuuto (zkrác. rit). = zdržujíc, ritardando = povolujíc, rallentando = vždy zdlouhavějí.*

Zrychlování pohybu značí slova: *Accellerando = vždy rychleji, precipitando = hurtým kvapem, strigendo = vždy náhleji.*

Znenáhlé přibývání neb ubývání rychlosti naznačíme, když k vytčeným výrazům ještě „poco a poco“ (znenáhla) přidáme. Má-li od začátku až ku konci rychlosti přibývat, napiše se: *piú stretto, načež se celé větě říká Stretta. Navrácení se k původnímu pohybu znamenají slova: tempo primo aneb à tempo.*

Pohyb skladby lze určitě stanoviti zvláštnimi stroji. První z nich jest Maelzelův metronom (taktoměr). Stroj ten jest kolečky hnáný i pohybuje kyvadlem, které se pohyblivým kroužkem dá libovolně buď zkrátit neb prodloužit. Za kyvadlem jest deska se škalou na které jsou označeny tyto číslice: 50, 52, 54, 56, 58, 60, 63, 66, 69, 72, 76, 80, 84, 88, 92, 96, 100, 104, 112, 116, 120, 126, 132, 138, 144, 152, 160.

Stojí-li na začátku skladby nápis:

M. M. J = 60 neb M. M. J = 120, pošoupne se kroužek na kyvadle až k předepsanému číslu, a kyvadlo nám ukáže, jak rychle čtvrtnotu neb půlnotu přednášeti máme. Jednoduší jest chronometr (časoměr) od Gottfrieda Webra.

Není-li na začátku skladby žádné určité tempo vyznačeno, podotýkají se slova „*Ad libitum*“ = dle libosti; n. př.

Ad libitum

Šel jest Pán Bůh, šel do rá - je . . .

Přednášení hudebních skladeb.

Náležitou přednáškou působí hudební skladby na poslouchajícího. Kdo hudební díla bezvadně provozovat hodlá, má:

- a) obsah každé kompozice úplně pochopiti,
- b) miti vytříbený vkus,
- c) zcela ovládati mechanické prostředky.

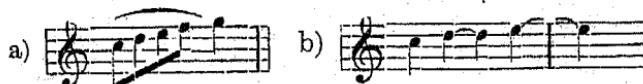
První požadavek jest jaksi vrozené nadání, druhého lze častou příležitostí u slyšení dokonalých hudebních mistrů dosíti, třetímu se musí vlastním namaháním naučiti.

Jednotlivé části hudeb. skladeb lze přednášeti:

a) **legato**, jež spočívá v nepřetrženém spojování více tonů na rozličných stupních tak jakoby v jedno splynuly. Znaménkem legata jest nad notami označený oblouk a).

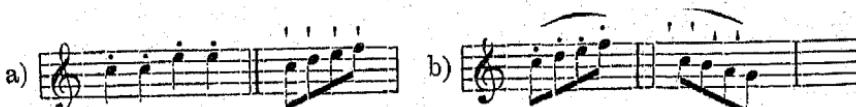
Mimo to se má legata i tam užívat, kde jiné spojení vyznačeno není.

Nepřetržené spojení dvou tónů na témaž stupni slove **ligatura** b).

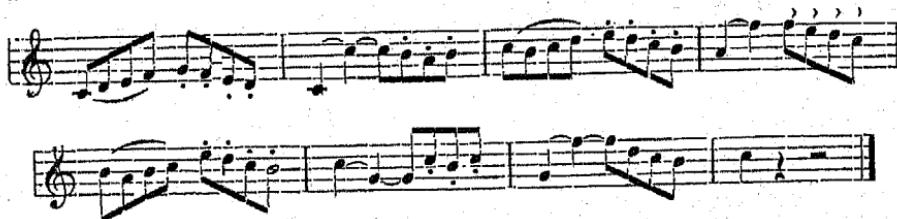


b) **staccato**, když tóny zvláštním spůsobem od sebe rozdělujeme, krátce je vyrážejíce. Známky staccata jsou bud' tečky, které znamenají mírnější trhání zvuků neb čárky, jež značí ostré vyrážení tónů a).

* Mají-li se tóny sice vyrážeti, při tom ale přece v jedno splynouti, staví se nad noty oblouček a pod ním ještě tečky neb čárky b).



c) **Portamento**. Spolí-li zpěvák dva tony rozličné výšky tak, že se mezi ležících tónů jemně dotkne, slove týž způsob spojování tonů portamento. Ve zpěvu sborovém se portamento naprostě nepřipouští. Portamento značí se bud' slovy: con portamento, portato, portando da voce, neb obloučkem.



Skracování v hudebním písmě.

(Abbreviatury.)

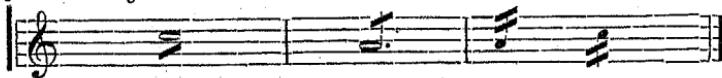
Skracování slouží k ušetření místa, času a k usnadnění práce při psaní not. Nejčastěji nahražujeme mnoha krátkých notou

dalšího trvání a). Podobně zkracuje se též naznačování opakujících se skupin b). Často se užívá při skracování příčné čáry c).

a) místo:



zkracujeme:



b) místo:



zkracujeme:

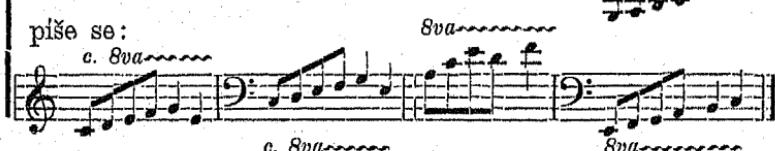


Postupují-li dva hlasů současně v oktávách, píše se obyčejně jen jeden hlas a **nad** nebo **pod** ním poznamená se con 8va nebo **col-oktava**. V prvním případě přiběře se svrchní, v druhém spodní oktáva a). Tohoto způsobu psaní užívá se hlavně tehdy, když se přílišnému nahromadění pomocných linií vyhnouti chceme b).

a) místo:



b)



pisé se:

c. 8va~~~~~

8va~~~~~

c. 8va~~~~~

8va~~~~~

Kde má postup v oktávách přestati, napiše se slovo **loco**.

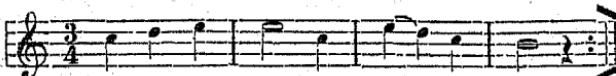
K označení opakování větších oddílů skladby užíváme **zna- ménka opakovacího** čili **repetice**.

a) Má-li se několik taktů opakovat:



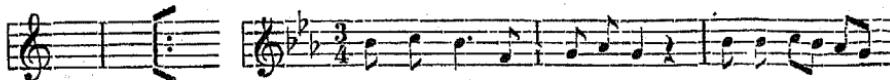
b) Mají-li se předcházející takty opakovati:

Andante.

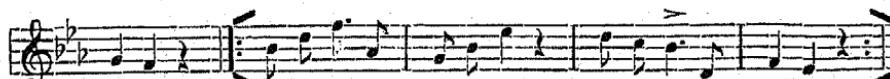


Když jsem šel přes ten čer - ny les

c) Má-li se následující oddil opakovati:



Cho-díval k nám chodíval z krance-lá - ře



pí-sař, klobouček ■■■ premovanej jako řákej císař.

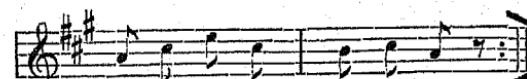
d) Když se má předcházející i následující oddělení opakovati



Když jsem husy pá-sa - la,

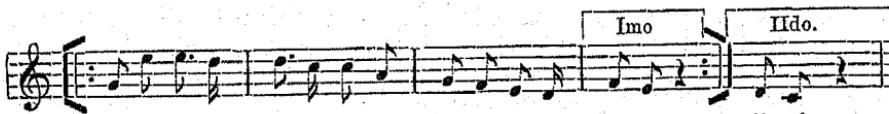


zimou jsem se třá-sa - la, nyčko husy ne-pa - su,



tak se zimou ne-tře-su.

Konečný takt opakováné věty nebývá vždycky stejný. V případě tomu značí se tyto takty říbloučkem a číslicemi I^{mo} (primo = poprvé), II^{do} (secundo = podruhé), n. př.



... sotva přejdeš jedny hory, již se najdou ji-né ji-né.

Opakování delších vět značí též **ukázovatel**, který naznačuje, že odtud, kde stojí, opakovati se má. Obyčejně stojí vedle tohoto znamení předpis **dal segno** neb d. s. (t. j. od znamení).



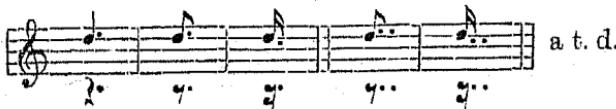
Odkud se opakovati má, značí mimo jiné i slova da Capo (od začátku). Jak daleko se opakovati má, lze poznati dle znamenka ~ neb slova „fine“ (konec). Někdy býva podotknuto: Da capo al fine (od začátku až ku konci).

Pomlky čili pausy.

K označení přerušení zvuku, odloučení tónů neb i celých vět užívá se **pomlka** čili **paus**. Sem sluší i počítati znamení výdechu. Pomlka jest jaksi bezzvuková nota. V příčině platnosti shoduje se pomlka úplně s platností noty, kterou zastupuje. Následkem toho rozeznáváme pomlku:

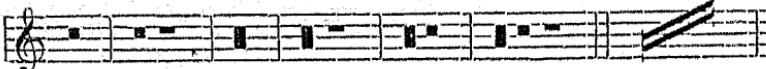
celou =~, půlovou =♩, čtvrtovou =♪, osminu =♪, šestnáctinu =♪, dvaatřicítinu =♪.

Menší pomlky lze též tečkou, prodloužiti n. př.



Pausy pro více taktu značí se takto :

2 3 4 5 6 7 a t. d. 30



Půltón a celý tón.

cis des	dis es		fis ges	gis as	ais hes		cis des	dis es		fis ges	gis as	ais hes
c	d	e	f	g	h		c	d	e	f	g	h

Dva vedle sebe ležící tóny, mezi nimiž se žádný jiný co do vuku rozdílný tón nenalézá, tvoří **půltón**. a)

Půltón může být:

- a) **malý**, když noty jeho stojí na též stupni. b)
Malý půltón slove též **chromatický**.
- b) **velký**, když noty půltón označující jsou na rozdílných stupních. c)

Nachází-li se mezi dvěma vedle sebe ležícími tóny pouze jeden do zvuku rozdílný tón, slove tato vzdálenost **tónem celým**. d)

Stupnice čili škály.

Naznačíme řadu osmi stupnů pokračujících tónů, n. př.

Řada osmi tónův od nějakého základního až k jeho osmici stupnů po sobě následujících slove **stupnice** čili **škála**. První tón škály slove **základním** i bývá stupnice dle něho jmenována. Tóny škály slovou též stupně i označují se pak **římskými číslicemi**.

V jakých tónech postupuje vytčená škála?

Stupnice, jejíž posloupnost záleží z celých a půltónů, slove **diatonickou**.

Kde má C škála půltóny?

Má-li diatonická škála od III. ke IV. a od VII. k VIII. stupni půltón, slove **tvrdá čili dur** (major).

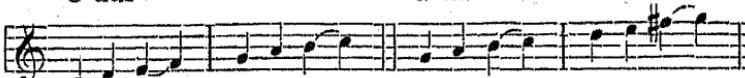
Tvrdu diatonickou stupnicí lze rozděliti ve dva, co do poměru stupňů stejné díly, n. př.

Každý ten díl slove **tetrachord**. První tetrachord slove dolení, druhý hoření.

Pomocí tetrachordů můžeme tvořiti nové tvrdé diatonické stupnice, při čemž posuvkami docílíme žádoucí poměry tónův. Dle toho povstanou následující tvrdé diatonické stupnice:

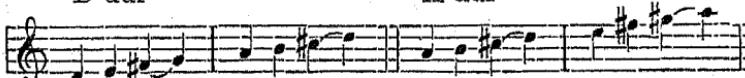
1. s křížky:

C-dur



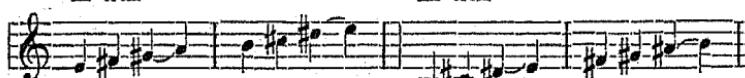
G-dur

D-dur



A-dur

E-dur



H-dur

Fis-dur



Úloha. Šetřice naznačeného postupu napište dálší škály Cis
Gis, Dis, Ais, Eis, His.

C G D A E H Fis

f						
cis	gis	dis	ais	eis		
c — cis	cis	ois	cis	ois		
g — gis	gis	gis	gis	gis		
d — dis	dis	dis	dis	ais		
a — ais						

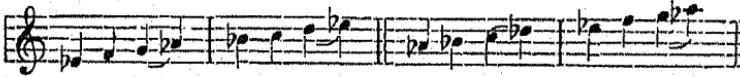
2. s bé:

F-dur



Hes-dur

Es-dur



As-dur

Des-dur

Ges-dur



Úloha. Podobně sestrojte stupnice: Ces, Fes, Heses, Eses, Ases, Deses.

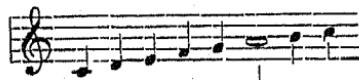
F	Hes	Es	As	Des	Ges
h—hes	hes	hes	hes	hes	hes
e—es	es	es	es	es	es
		a—as	as	as	as
		d—des	des	des	
			g—ges	ges	
				c—ces	

Měkká (moll, minor) diatonická stupnice.

Z každé tvrdé škály lze odvodit moll stupnici, považujeme-li se VI. stupeň tvrdé škály za základní tón k nové stupnici. Dle toho povstane z C-dur a-moll, z G-dur e-moll, z D-dur h-moll, z F-dur d-moll atd.

Měkká stupnice má s tvrdou, z které povstala, stejné předznamenání. Takové stupnice, které mají stejné předznamenání, slouží rovnoběžné čili **parallelní**. Měkké stupnice odvozuji se z tvrdých takto:

z C dur.



a) harmonická

↓
a-moll.

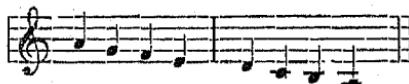
b) melodická

Jak z předchozího příkladu patrno, může být moll škála:

a) **harmonická**, zvyšuje-li v postupování jedině sedmý tón, tak že od VI. k VII. stupni vzdálenost zvětšené sekundy se nalézá. V sestupu zůstává tato škála nezměněna.

b) **melodická** zvyšuje v postupování VI. i VII. tón, aby odstraněna byla nezpěvná zvětšená sekunda od VI. k VII. stupni harmonické měkké škály. V sestupování snižuje tato stupnice šestý

a sedmý zvýšený tón, přibližujíc se takto k staré aeolické stupnici, jež byla:



Melodické měkké škály užívá se hlavně ve zpěvu.

Úloha. Odvozujte z ostatních tvrdých stupnic měkké škály a napište je. Škály, jako Fis-Ges, Čis-Des, a. t. d. jsou stejnozvučné i slouží enharmonickými.

Chromatická stupnice.

Chromatickou škálu obdržíme vyplněním každého celého tónu diatonické stupnice půltónem. Při vystupování se užívá zvýšující a u sestupování snižující posuvky, n. př.



Úkol. Jmenujte a napište chromatické stupnice od jiných základních tónů počínaje.

Nejdůležitější tóny škály.

První tón škály jest hlavním zvukem i říká se mu **tonika**. Patý stupeň jaksi ovládá i služe **dominanta**, čtvrtý **subdominanta**. Třetí stupeň nazývá se **svrchní medianta** a tercie pod tonikou (vlastně VI. stupeň) **spodní medianta**. Sedmý stupeň slove **svodný** čili **citlivý tón**.

Úkol. Jmenujte nejdůležitější tóny v předchozích stupnicích.

Tóniny.

Každé hudební skladbě bývá některá škála základem, tato stupnice tvoří pak **tóninu** té skladby. Za tou přičinou mohou předchozí tvrdé i měkké škály být základem stejnojmenných tónin.

Veškeré tóniny lze též takto seřaditi :

a) v postupu kvintovém :

$$\frac{C}{a} \left\{ 0, \frac{G}{e} \right\} 1\sharp, \frac{D}{h} \left\{ 2\sharp, \frac{A}{fis} \right\} 3\sharp, \frac{E}{cis} \left\{ 4\sharp, \frac{H}{gis} \right\} 5\sharp, \frac{Fis}{dis} \left\{ 6\sharp, \frac{Cis}{ais} \right\} 7\sharp, \frac{Gis}{eis} \left\{ 8\sharp, \frac{B}{d} \right\}$$

$$\frac{\text{Dis}}{\text{his}} \left\{ 9\sharp, \frac{\text{Ais}}{\text{fisis}} \right\} 10\sharp, \frac{\text{Eis}}{\text{cisis}} \left\{ 11\sharp, \frac{\text{His}}{\text{gisis}} \right\} 12\sharp.$$

b) v postupu kvartovém :

$$\begin{aligned} \frac{\text{C}}{\text{a}} \left\{ 0, \frac{\text{F}}{\text{d}} \right\} 1\flat, \frac{\text{Hes}}{\text{g}} \left\{ 2\flat, \frac{\text{Es}}{\text{c}} \right\} 3\flat, \frac{\text{As}}{\text{f}} \left\{ 4\flat, \frac{\text{Des}}{\text{hes}} \right\} 5\flat, \frac{\text{Ges}}{\text{es}} \left\{ 6\flat, \frac{\text{Ces}}{\text{as}} \right\} 7\flat, \frac{\text{Fes}}{\text{des}} \left\{ 8\flat, \right. \\ \left. \frac{\text{Heses}}{\text{ges}} \right\} 9\flat, \frac{\text{Eses}}{\text{ces}} \left\{ 10\flat, \frac{\text{Ases}}{\text{fes}} \right\} 11\flat, \frac{\text{Deses}}{\text{heses}} \left\{ 12\flat. \right. \end{aligned}$$

Úloha. Nakreslete 2 kruhy a vyznačte tyto tóniny podobným způsobem. Tak obdržíte **kruh kvintový a kvartový**.

Pomoci enharmonické změny lze oba kruhy takto sestrojiti :

a) **kruh kvintový :**

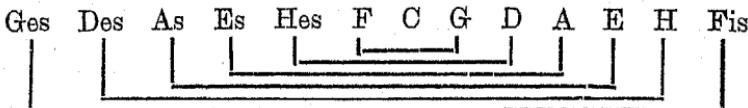
$$\begin{aligned} \frac{\text{C}}{\text{a}} \left\{ 0, \frac{\text{J}}{\text{e}} \right\} 1\sharp, \frac{\text{D}}{\text{h}} \left\{ 2\sharp, \frac{\text{A}}{\text{fis}} \right\} 3\sharp, \frac{\text{E}}{\text{cis}} \left\{ 4\sharp, \frac{\text{H}}{\text{gis}} \right\} 5\sharp, \frac{\text{Fis}}{\text{dis}} \left\{ 6\sharp, \frac{\text{Ges}}{\text{es}} \right\} 6\flat, \frac{\text{Des}}{\text{hes}} \left\{ 5\flat, \frac{\text{As}}{\text{f}} \right\} 4\flat, \\ \frac{\text{Es}}{\text{c}} \left\{ 3\flat, \frac{\text{Hes}}{\text{g}} \right\} 2\flat, \frac{\text{F}}{\text{d}} \left\{ 1\flat, \frac{\text{C}}{\text{a}}. \right. \end{aligned}$$

b) **kruh kvartový :**

$$\begin{aligned} \frac{\text{C}}{\text{a}} \left\{ 0, \frac{\text{F}}{\text{d}} \right\} 1\flat, \frac{\text{Hes}}{\text{g}} \left\{ 2\flat, \frac{\text{Es}}{\text{c}} \right\} 3\flat, \frac{\text{As}}{\text{f}} \left\{ 5\flat, \frac{\text{Des}}{\text{hes}} \right\} 5\flat, \frac{\text{Ges}}{\text{es}} \left\{ 6\flat, \frac{\text{Fis}}{\text{dis}} \right\} 6\sharp, \frac{\text{H}}{\text{gis}} \left\{ 5\sharp, \right. \\ \left. \frac{\text{E}}{\text{gis}} \right\} 4\sharp, \frac{\text{A}}{\text{fis}} \left\{ 3\sharp, \frac{\text{D}}{\text{h}} \right\} 2\sharp, \frac{\text{G}}{\text{e}} \left\{ 1\sharp, \frac{\text{C}}{\text{a}}. \right. \end{aligned}$$

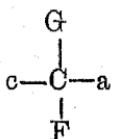
Příbuznost tónin.

Společné tóny jednotlivých škal tvoří příbuznost tónin, i označuje se stupněm neb kolenem. Tóniny, jež se jen jedním tónem od sebe liší, nacházejí se v prvním, které dvěma tóny, v druhém, které třemi tóny, v třetím koleně příbuznosti a. t. d.



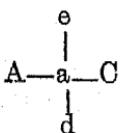
Každá tvrdá tónina stojí v příbuzenství I. stupně :

- k tvrdé tónině hořejší a spodní dominanty,
- k parallelní měkké škále,
- k měkké škále na témaž stupni.



Moll tóninou stojí v prvním stupni příbuzenství :

- měkká rovnoběžná škála hořejší a dolní dominanty ;
- její parallelní tvrdá stupnice ;
- tvrdá tónina téhož jména ; n. př.



Tónorody.

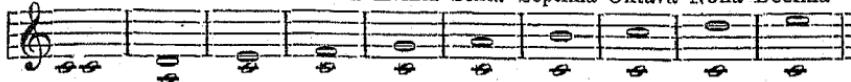
Tóniny jednoznačného druhu tvoří **tónorod**, jenž jest jako stupnice **tvrdý** a **měkký**. Oba tónorody se od sebe liší tercií a sextou. Tvrdý tónorod má tyto intervaly **velké**, měkký **malé**. Těmito značivými tóny liší se měkká stupnice od tvrdé na témaž stupni; n. př.

Intervally čili poměry tónův.

Jednoznačné tóny škály jsou od základního rozmanitě vzdáleny. Vzdálenost dvou tónů dle výšky neb hloubky sluje in-

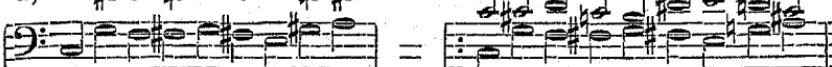
ervall (poměr). Dolení z obou tónů běže se za základní. Tak jest:

Prima Sekunda Tercia Kvarta Kvinta Sexta Septima Oktáva Nona Decima

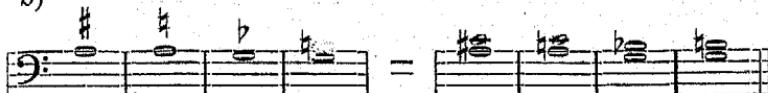


V církevních skladbách bývají intervaly arabskými číslicemi označovány, při čemž nahodilé zvýšení neb snížení intervalu docílime před číslu postavenou posuvkou. a) Křížek bývá nahražován přetrhnutím cifry (6, 5). Tercii označuje mnohdy pouze posuvka. b)

a) $\#^4 6 \#^5 6 \#^5 \#^3$



b)



Velikostí intervallů.

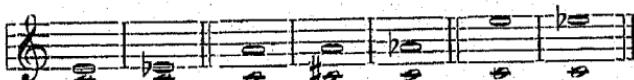
Vzdálenost dvou tónů lze též měřiti, což se děje nejsnáze pomocí klávesnice. Jelikož lze posuvkami vzdálenost jednotlivých intervalů rozmanitě měnit, rozděláme v té příčině intervaly **velké, malé, zvětšené a zmenšené**. Srovnáme-li každý stupeň (co intervall) C dur škály se základním tónem, shledáváme, že jest:

čistá velká velká malá (č.) velká čistá velká velká



prima sekunda tercie kvarta kvinta sexta septima oktaava nona decima

Z právě vytčených intervalů zní tercie, sexta a decima i tehdy libe, když některý z obou tónů **jednoduše** buď zvýšíme nebo snížíme; n. př.



Naproti tomu nepřipouštějí některé intervaly jako prima, kvarta, kvinta a oktaava žádného takového snížení ani zvýšení o půl tónu, uemají-li se státi nelibozvučnými. Za tou příčinou nazýváme tyto

intervally čistými. Určují-li se intervally od hořeního tónu, sluje spodní čili dolní; n. př.

V praktické hudbě užívá se intervallů následující velikosti:

Nona se shoduje se sekundou, decima s tercií.

Úloha. Jmenujte a napište intervally rozmanité velikosti na jiných základních tónech.

Převrat intervallů.

Dá-li se vrchní tón některého intervalu o oktávu niže nebo spodní ton o oktávu výše, povstane převrat intervalu; n. př.

Převraty intervallů lze takto znázorniti:

1	2	3	4	5	6	7	8
8	7	6	5	4	3	2	1

Převratem stane se:

z velkého intervalu malý,

z malého " velký,

ze zmenšeného intervalu zvětšený a

ze zvětšeného " zmenšený, n. př.

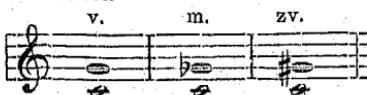
Tercie *



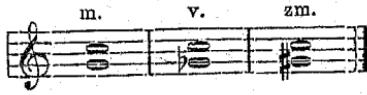
Sexta



Kvinta



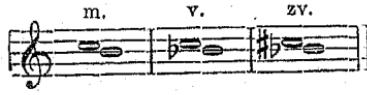
Kvarta



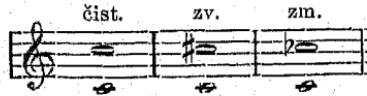
Septima



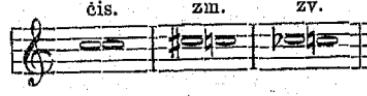
Sekunda



Oktava



Prima



Konsonující a dissonující intervaly.

Intervaly, které na náš sluch příjemně působí a cit méně neb více uspokojují, nazýváme **liboznějícími** intervaly nebo konsonancemi; opakem jich jsou **nelibozvučné** intervaly čili **dissonance**. K libozvučným intervalům počítáme čistou primu a oktavu, velkou kvintu, velkou a malou terciu, velkou a malou sextu a čistou nebo malou kvartu. K dissonancím naleží především všecky zmenšené a zvětšené intervaly, všecky sekundy, malá kvinta a velká kvarta, všecky septimy a nony.

O dissonancích platí především tato povšechná pravidla:

1) Každá dissonance má být připravena, t. j. neliboznějící tón má být v předchozím souzvuku co konsonance obsažen; n. př.



2) Dissonance má být smířena, t. j. má v konsonanci splynouti.

3) Príprava dissonance přichází na době lehké, nastoupení vyžaduje dobu těžkou, smíření přikázáno opět době lehké.

4) Střídání libozvuků s nelibozvuky činí skladbu zajímavější a rozmanitější než kdyby postupovala v samých konsonancích.

Enharmonické intervaly.

Jsou-li dva intervaly stejnozvučné a jen u pojmenování a na-psání rozdílné, slovou **enharmonické**; n. př.



O pohybování hlasův.

Ve vícehlasé skladbě mohou hlasůy rozmanitě pokračovati. V té příčině rozeznáváme:

- 1) **rovný** čili **stejný pohyb**, když hlasové rovnoběžně nahoru nebo dolů pokračují a).
- 2) **protipohyb** čili **protiběžné pohybování**, když jeden hlas kráčí nahoru a druhý dolů nebo naopak b).
- 3) **postranné** čili **pobočné pohybování** nastane, když některý hlas zůstává ležetí a jiný se pohybuje c).

a) Shows two voices moving in parallel motion (rovný pohyb).
b) Shows one voice moving up and another moving down (protipohyb).
c) Shows one voice moving while the other remains stationary (postranné pohybování).

Rovný pohyb bývá často příčinou vadného pokračování hlasův, pročež se ho méně než protipohybu a postranného pohybování užívá. K chybnému postupování počítáme:

- 1) Když **dvě velké kvinty souběžně a v stejných hlasech** za sebou následují a).
- 2) Postupují-li hlasové v rovném pohybu **v oktávách**. b)
- 3) Taktéž jest vadné postupování v jednozvucích. c)

a) Shows two voices moving in parallel fifth intervals.
b) Shows voices moving in octaves (postupují-li hlasové v rovném pohybu v oktávách).
c) Shows voices moving in unisons (Taktéž jest vadné postupování v jednozvucích).

Od těchto pravidel činí vyjimku:

1) Dvě malé kvinty, které mohou po sobě následovat; taktéž může po velké kvintě nastoupit zvětšená.

2) V sestupu může po velké kvintě následovat malá; po malé kvintě může velká kvinta jen ve středních hlasech nastoupit.

3) Užívá-li se oktáv nebo jednozvuků k většímu důrazu zpěvu, neb k u zdvojení některého hlasu ve vyšších oktávách, tehdy odpadá dotčená zápočed' a).

Kromě vytčených zřejmých kvint a oktáv, zakazuji se též skryté kvinty a oktavy. Tyto povstanou hlavně tehdy, když postupují hlasy od intervallu, který není ani kvintou ani oktávou, k u kvintě nebo oktávě b).

The image contains two musical examples, labeled 'a)' and 'b)', illustrating harmonic progressions. Both examples are in G major (two sharps) and use a treble clef. Example 'a)' shows a progression from G to D (a fifth), then to A (another fifth), and finally to E (a third). Example 'b)' shows a similar progression but includes a note in the bass line that creates a hidden fifth (skrytá kvinta) between the bass and soprano voices.

O akordech vůbec.

Udeří-li se na dobře laděném pianě velké C, zazní zkušenému posluchači znenáhla mimo základní zvuk C ještě tyto spoluzvuky :



Z tohoto přirozeně povstalého souznění lze následující skupiny sestaviti:

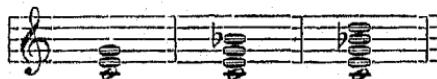


Současné, spořádané znění více k sobě dle jisých pravidel slušících tónův slove akord.

Akordy dělí se :

I. V základní a odvozené.

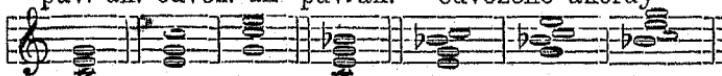
a) Základní akordy tvoří se z tercií nad sebe postavených; n. př.



b) Nejhlubší tón původního akordu slove **základním**.

c) Ze základních akordů tvoří se **akordy odvozené**, když se klade na místo základního tónu akordu některý z jeho intervallův; n. př.

pův. ak. odvoz. ak pův. ak. odvozené akordy



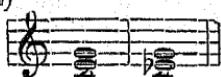
II. Dle zvuku dělí se akordy na **libozvučné** (konsonující) a **nelibozvučné** (dissonující).

a) Jsou-li veškeré intervally akordu mezi sebou konsonance, jest i souzvuk libozvučný a).

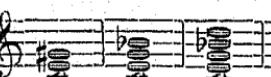
b) Má-li akord jeden neb více dissonujících intervallův, slove nelibozvučným b).

III. Vzhledem k jednotlivým tónům akordu, jež té které stupnice náležejí neb nepatří, rozděláváme akordy **doškálné** a **nedoškálné** c).

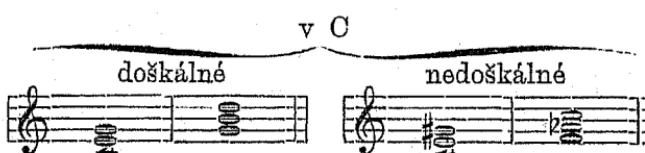
a)



b)

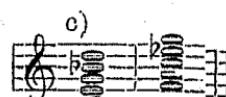
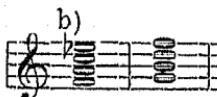
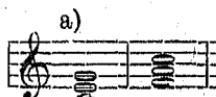


c)



IV. Dle velikosti jednotlivých intervallův dělíme akordy na **velké**, **malé**, **zmenšené** a **zvětšené**.

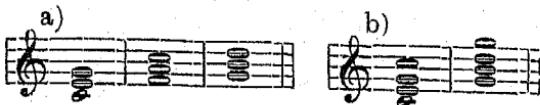
V. V přičině rozdílných tónův, z nichž se akord skládá, rozděláváme **trojzvuky** (a), **čtverozvuky** (b) (septimové akordy) a **pětizvuky** (c) (nonové akordy); n. př.



O trojzvuku.

Prvním základním akordem jest **trojzvuk**, jehož podstatné součástky jsou: základní tón, tercie a kvinta a).

Užívajíce trojzvuku ve čtyrhlásé skladbě, zdvojujeme obyčejně základní tón b).



Trojzvuky tvrdé a měkké škály.

Na každém stupni dur a moll stupnice lze sestrojiti trojzvuk; n. př.

a) Trojzvuk, jehož oba intervally jsou velké, slove v e velký. Velký trojzvuk nalezá se na I., IV. a V. stupni dur a na V. a VI. stupni v moll škále.

Úloha. Napište velké trojzvuky jiných stupnic.

b) Trojzvuk s malou tercií a velkou kvintou nazývá se malý. Sídlo malého trojzvuku jest na II., III. a VI. stupni ve tvrdé a na I. a IV. stupni v měkké škále.

Úloha. Napište malé trojzvuky ostatních stupnic.

Úloha. Sestrojte na rozličných tónech velké a malé trojzvuky.

c) Trojzvuk s malou tercií a malou kvintou slove z menšený. Zmenšený trojzvuk nalezáme na VII. stupni v dur a na II. a VII. v moll škále.

d) Trojzvuk s velkou tercií a se zvětšenou kvintou slove zvětšený i nalezá se jedině na III. stupni v měkké škále.

Úloha. Jmenujte a napište zmenšené a zvětšené trojzvuky jiných tónin.

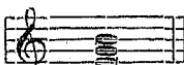
Úloha. Napište na rozmanitých tónech všecky druhy trojzvuků.

Mnohostrannost trojzvuku.

Kolik stupňův některý trojzvuk zaujímá, tolika tóninám také náleží. Tuto vlastnost nazýváme mnohostrannost. Tak náleží velký a malý trojzvuk pěti, zmenšený třem a zvětšený jedné tónině; n. př.



na I. st. v C
 " IV. st. v G } dur.
 " V. st. v F }
 " V. st. v f } moll.
 " VI. st. v e }



na II. st. v D
 " III. st. v C } dur.
 " VI. st. v G }
 " I. st. v e } moll.
 " IV. st. v h }



na II. st. v a-moll
 " VII. st. v c-moll
 " VII. st. v C-dur.



na III. st. v a-moll

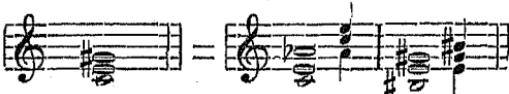
Úloha. Určete mnohostrannost jiných velkých, malých, zmenšených a zvětšených trojzvuků.

Mnohostrannost trojzvuků může být:

a) **harmonická**, když náleží souzvuk více tóninám, aniž by se jeho části změnily, jak nahoru patrno.

b) **enharmonická**, když se stane akord mnohostranným enharmonickou změnou některého tonu, n. př.

f-moll cis-moll



Úloha. Změňte enharmonicky následující trojzvuky určující zároveň jejich mnohostrannost.



Konsonující a dissonující trojzvuky.

Trojzvuky velký a malý patří k liboznějícím akordům, zmenšené a zvětšené trojzvuky jsou dissonující souzvuky.

Velký trojzvuk jest dokonalejší konsonance než malý. Za tou přičinou končivají často skladby v dur tónině, byť skladba i v moll-tónu počala.

Úkol. Určete zahráné trojzvuky co do druhu, tóniny a zvuku.

Nejhlavnější trojzvuky.

Sem náležejí trojzvuky na I., IV. a V. stupni každé škály. Trojzvuk na I. stupni slove tonický, na V. stupni dominantní a na IV. stupni subdominantní; n. př.

z C-dur z D-dur

I. IV. V. I. IV. V.

Důležitost těchto trojzvuků vysvítá z následujícího :

1. Obsahují veškeré tóny škály, ze které pocházejí.
2. Naznačují nejlépe povahu a pohlaví tóniny.
3. Těchto trojzvuků se nejvíce užívá.

Úloha. Napište a zahrajte nejhavnější trojzvuky jiných tónin.

O znásobování a vynechávání částek trojzvuku.

Užívajíce trojzvuku pro více než tříhlasou skladbu, musíme některý z jeho intervallů zdvojiti. Při tom sluší následující pamatovati :

1. Každá konsonance může být v akordu zdvojena.
2. Dokonalé konsonance hodí se lépe ku zdvojení než méně dokonalé.
3. Disonance zdvojovati není dovoleno.
4. Taktéž nesmí být zdvojen svodný neb nahodile zvýšený tón.
5. Zdvojení tónu stává se buď v **oktávě** neb v **jednozvuku**. a).
6. Obyčejně bývá zdvojen základní tón, méně kvinta a nejméně tercie, zvlášt je-li tato svodným tónem co součástka dominantního trojzvuku.

Z melodických neb harmonických příčin bývá často trojzvuk neúplný i vynechává se v něm obyčejně kvinta, a místo ní znásobí se základní tón nebo tercie. b) Tercii proto vynechat nelze, poněvadž jen dle ní poznáme, je-li trojzvuk velký nebo malý.

a)

b)

Polohy trojzvuku.

Nejvyšší tón trojzvuku označuje jeho polohu. Za tou příčinou rozeznáváme polohu

oktávovou, tercovou a kvintovou.

Nejlépe zní velký a malý trojzvuk v poloze oktávové, pročež v této poloze obyčejně skladby končívají. U zmenšeného a zvětšeného trojzvuku nezní však poloha oktávová přijemně.

Úloha. Napište a zahrajte trojzvuky v rozličných polohách.

Kromě vytčených poloh rozeznáváme u akordů vúbec ještě polohu **těsnou**, **rozšířenou** a **rozptýlenou**.

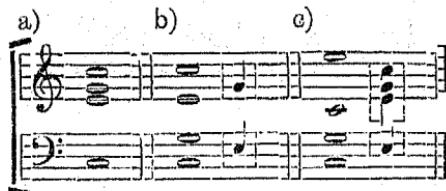
1) Seřadíme-li části akordu tak blízko sebe (vyjmouc bas), že žádný jiný akordní tón mezi ně vložiti nelze, obdržíme polohu **těsnou**, a).

Těsná poloha vyskytuje se obyčejně při skladbách pro mužský sbor, při čemž nejvyšší hlas tenor I., následující hlubší tenor II., pak nastupující bass I. a bass II. sluje.

2) Jsou-li částky akordu tak od sebe vzdáleny, že se dá mezi jednotlivé hlasasy alespoň ještě jeden akordní tón vložiti, povstane poloha **rozšířená** b).

Rozšířená poloha vyskytuje se především ve skladbách pro smíšený sbor. Jednotlivé hlasasy, od nejhořejšího počínaje, služí: soprán čili diskant, alt, tenor a bass.

3) Jsou-li hlasasy akordu příliš od sebe vzdáleny, povstane poloha **rozptýlená** c).



O číslení trojzvuku.

Trojzvuk lze též číslicemi označiti jako:

8	5	8	10
5	3	3	8
3			5

Změna kvinty značí se vždy před dotčenou číslicí; n. p. $\sharp 5$, $\flat 5$, $\natural 5$.

Chromatické znaménko bez číslice značí vždy terci, n. p. \sharp , \flat , \natural .

Zmenšený trojzvuk značíme prostě takto: $\frac{5}{3}$ neb $\frac{5}{3}$; aneb také $\flat 5$, $\sharp 5$. Podobně zvětšený trojzvuk $\sharp 5$, $\flat 5$ neb $\natural 5$.

Spojování akordů vúbec.

Sem náleží tato hlavní pokynutí:

- Hlasy nechť postupují melodicky, t. j. v snadno zpěvných

intervallech, bez nucených, hledaných skoků; zvlášt při postupu ať nepřechází hlas ve zvětšený intervall. a).

2. Dva hoření hlasy nechť nejsou od sebe více než oktávu vzdáleny. b).

3. Společné tóny dvou po sobě následujících akordů nechť zůstanou co možná v týchž hlasech. c).

4. Nahodile zvýšené tóny postupně a nahodile snížené sestupují obyčejně k nejbližšímu tónu. d).

a) špatně dobré b) špatně dobré

c)

d)

5. Postupuje-li neb sestupuje-li bass pouze o sekundu, nechť alespoň dva z ostatních hlasů kráčí protipohybem. e).

6. Protipohybu budiž co nejvíce užíváno.

7. Spojování souzvuku může se dít buď plnými neb lomenými akordy. f).

8. Nastane-li změna společného tónu dvou akordů, má se to v též hlase provést. Odchylkou od tohoto pravidla povstane přenosť, která k vadnému postupování hlasů náleží. g).

f)

g) dobré příčnost

Spojování trojzvuků zvlášt.

1. Jsou-li základní tóny trojzvuků **o kvintu** nebo **kvartu** od sebe vzdáleny, mají souzvuky **jeden** společný tón. a).

Úloha. Provedte dle vzorů spojení jiných trojzvuků, jichž základní tóny o kvartu nebo kvintu od sebe jsou vzdáleny. Napište provedení ve všech polohách.

Spojení trojzvuků I., IV. a V. stupně. b).

Úloha. Provedte podobným spůsobem ve všech polohách spojení trojzvuků jiných tvrdých a měkkých tónin. Vypracované zahrajte.

2. Trojzvuky, jichž základní tóny **o terci** nebo **sextu** od sebe jsou vzdáleny, mají **dva** společné tóny. c).

Spojování trojzvuků, jichž základní tóny o terci, sextu, kvartu nebo kvintu od sebe jsou vzdáleny. d).

a)

b)

I. IV. I. I. V. I. I. IV. V. I.



d)

I. VI. IV. V. I. I. VI. IV. II. V. I.

Úkol. Totéž napište a zahrajte ve všech polohách.

3. Postupuje-li bass **stupmo**, tu třeba dáti ostatním hlasům **protipohyb**. a).

4. Kráčí-li se od V. stupně k VI. trojzvuky, postupuje jedině tercie trojzvuku V. stupně (svodný tón) s bassem paralelně, čímž povstane pohyb smíšený. b).

a)

b)

V. VI. V. VI. V. VI.

Spojování dissonujících trojzvuků.

Sem náleží:

1. **Zmenšený trojzvuk VII. stupně** tvrdé a měkké škály. Týž postupuje obyčejně ku trojzvuku I. stupně (a), toliko ve tvrdé škále může po něm následovati též trojzvuk na třetím stupni. b).

2. **Zmenšený trojzvuk na II. stupni** měkké škály vede k dominantnímu trojzvuku (c) aneb též k převrácenému tonickému trojzvuku. d)

3. **Zvětšený trojzvuk** žádá přípravu kvinty i smíří se v tonickém trojzvuku. e).

a)

A musical staff in G clef (treble) and F clef (bass). It shows a sequence of notes: c, d, e, f, g, a, b, c, d, e. The note 'b' has a circled '5' above it.

b)

A musical staff in G clef (treble) and F clef (bass). It shows a sequence of notes: c, d, e, f, g, a, b, c, d, e. The notes 'd', 'e', 'f', 'g', 'a', 'b', and 'c' each have a circled '5' below them. The note 'd' also has a circled '5' above it.

c)

d)

e)

Úkol. Harmonisujte následující a podobné bassy pouhými trojzvuky. Napište a zahreje každý provedený příklad ve všech polohách.

1. c — — — h 2. c h a j — —

A musical staff in G clef (bass). It shows a sequence of notes: c, c, c, c, c, c, c, c, c, c. The first note 'c' has a circled 'I.' below it. The second note 'c' has a circled 'VI.' below it. The third note 'c' has a circled 'IV.' below it. The fourth note 'c' has a circled 'V.' below it. The fifth note 'c' has a circled 'I.' below it. The sixth note 'c' has a circled 'I.' below it. The seventh note 'c' has a circled 'III.' below it. The eighth note 'c' has a circled 'IV.' below it. The ninth note 'c' has a circled 'V.' below it. The tenth note 'c' has a circled 'I.' below it.

I. VI. IV. V. I. I. III. IV. V. I.

3. e d h c 4. c h a d h e.

A musical staff in G clef (bass). It shows a sequence of notes: c, c, c, c, c, c, c, c, c, c. The first note 'c' has a circled 'I.' below it. The second note 'c' has a circled 'II.' below it. The third note 'c' has a circled 'V.' below it. The fourth note 'c' has a circled 'I.' below it. The fifth note 'c' has a circled 'I.' below it. The sixth note 'c' has a circled 'III.' below it. The seventh note 'c' has a circled 'IV.' below it. The eighth note 'c' has a circled 'II.' below it. The ninth note 'c' has a circled 'V.' below it. The tenth note 'c' has a circled 'I.' below it.

I. II. V. I. I. III. IV. II. V. I.

5. e d c f d e 6. f a g

A musical staff in G clef (bass). It shows a sequence of notes: c, c, c, c, c, c, c, c, c, c. The first note 'c' has a circled 'I.' below it. The second note 'c' has a circled 'V.' below it. The third note 'c' has a circled 'VI.' below it. The fourth note 'c' has a circled 'IV.' below it. The fifth note 'c' has a circled 'V.' below it. The sixth note 'c' has a circled 'I.' below it. The seventh note 'c' has a circled 'I.' below it. The eighth note 'c' has a circled 'V.' below it. The ninth note 'c' has a circled 'I.' below it. The tenth note 'c' has a circled 'V.' below it.

I. V. VI. IV. V. I. I. V. I. IV. II. V.

f 7. d h h — — cis d

A musical staff in G clef (bass). It shows a sequence of notes: c, c, c, c, c, c, c, c, c, c. The first note 'c' has a circled 'I.' below it. The second note 'c' has a circled 'I.' below it. The third note 'c' has a circled 'III.' below it. The fourth note 'c' has a circled 'IV.' below it. The fifth note 'c' has a circled 'I.' below it. The sixth note 'c' has a circled 'IV.' below it. The seventh note 'c' has a circled 'II.' below it. The eighth note 'c' has a circled 'V.' below it. The ninth note 'c' has a circled 'I.' below it. The tenth note 'c' has a circled 'I.' below it.

I. I. III. IV. I. IV. II. V. I. V. I.

Harmonisace zpěvu.

Zde sluší především pamatovati:

1. Každý tón daného zpěvu může být považován jako tercie, kvinta neb oktáva trojzvuku i lze jej tudiž jedním (a), dvěma (b) neb i třemi (c) akordy doprovázeti; n. př.:

The musical example shows a single melodic line on two staves (treble and bass). Above the staff, three boxes labeled 'a)', 'b)', and 'c)' indicate different harmonic treatments. Box 'a)' shows a simple harmonic progression where each note of the melody is supported by a single chord. Box 'b)' shows a more complex progression where each note is supported by two chords. Box 'c)' shows a progression where each note is supported by three chords. The time signature changes from common time to 3/4 at the end.

2. Harmonisujeme-li zpěv pouhými trojzvuky, nechť převládají trojzvuky I., IV. a V. stupně. Z té příčiny dejme prvnímu, třetímu, pátému a osmému tónu postupující škály trojzvuk stupně I., druhému a sedmémú tónu trojzvuk stupně V. a čtvrtému a šestému trojzvuk IV. stupně.

This example shows a melody on two staves. Below the staves, the harmonic progression is indicated by Roman numerals: I, V, I, IV, I, IV, V, I. The chords are represented by vertical stems with horizontal dashes indicating the notes included in the triad.

V sestupování se poslední 4 tóny stupnice průvodcem neliší, jedině první 4 tony (od shora) lze trojím způsobem doprovázeti; n. př.

This example shows a descending melody on two staves. Below the staves, the harmonic progression is indicated by Roman numerals: I, III, V, VI, I, IV, V, I. The chords are represented by vertical stems with horizontal dashes.

a)	I.	V.	VI.	III.	{	IV.	I.	V.	I.
b)	I.	III.	IV.	I.		}			
c)	I.	V.	VI.	I.					

3. Týž trojzvuk nevyskytuje se často za sebou.

4. Před posledním souzvukem musí být dominantní trojzvuk na době těžké.

Měkkou škálu lze takto harmonisovati:

bass. I. V. I. IV. I. IV. V. I. I. V. VI.

III. IV. I. V. I.

Úloha 1. Dle předchozích vzorů harmonisujte jiné tvrdé a měkké stupnice.

Úloha 2. Následující a podobné příklady harmonisujte pouhými trojzvuky.

f c f d g c g c f hes f c

f a fis e h e

e h c d

Poznamení: Při všech dalších stupních nechť harmonisují žáci snadné bassy i nápěvy.

Převraty trojzvuku.

Dáme-li do bassu místo základního tónu tercii nebo kvintu, obdržíme převrat trojzvuku. Z každého trojzvuku lze dva převraty utvořiti.

První převrat trojzvuku.

První převrat trojzvuku povstane, dáme-li do bassu místo základního tónu **tercii** trojzvuku; n. př.



Podstatné intervaly tohoto akordu jsou tercie a sexta. Sextu však sluší za nejpodstatnější interval odvozeného akordu považovati. Za tou přičinou slove první převrat trojzvuku **sexsový akord**.

Číslicemi naznačuje se takto: $\begin{smallmatrix} 6 & 6 & 10 \\ 3 & 6 & 6 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} \flat 6 & 6 & 6 \\ \sharp 6 & \flat 6 & \sharp 6 \end{smallmatrix}$.

Úloha. Odvozte z jiných trojzvuků sextové akordy.

O sextovém akordu sluší pamatovati:

1. Sextový akord může se ve třech polohách vyskytnouti. a).
2. V sextovém akordu zdvojuje se obyčejně sexta, pak tercie, méně bass. Tento se zvlášt tehdy nesmí zdvojiti, je-li jako bývalá tercie dominantního trojzvuku svodným tónem.
3. Nachází-li se sexta v nejhořejším hlase a postupuje-li k terci následujícího akordu, zdvojujeme sextu. b).
4. Je-li tercie v melodii a následuje-li trojzvuk v poloze oktávové, zdvojujeme terci. c).
5. Následuje-li více sextových akordů za sebou, má státi sexta v nejhořejším hlase. d).
6. Následuje-li ve čtyřhlasé skladbě více sextových akordů za sebou, připadá zdvojení jednou oktavě, podruhé sextě. e).

a) b) c) d)

e)

Úloha. Harmonisujte následující a podobné příklady.*)

* Po té pak necht harmonisují žáci sem slušící krátké nápěvy.

g — a — h — c a d a h

a — g a b c b g a

c — b — g

Druhý převrat trojzvuku.

Dáme-li na místo základního tónu trojzvuku jeho **kvintu** do nejhlebšího hlasu, obdržíme druhý převrat trojzvuku, jehož podstatné intervaly jsou **kvarta** a **sexta**. Za tou příčinou slove tento odvozený akord **kvartsexrovým**. Nový tento akord jest ještě méně dokonalý než jeho předchůdce; za tou příčinou se ho také spore užívá. O něm platí následující:

1. Ku zdvojení hodí se nejlépe bass; méně kvarta nebo sexta. a).
2. Kvartsexrový ak. vyskytuje se též ve třech polohách. b).
3. Kvartsexrový akord přichází vždy jen v průběhu skladby, nikdy však jako konečný akord. Podobně nenásleduje též nikdy řada kvartsexrových akordů za sebou.
4. Užití kvartsex. ak. jest poměrně ještě nejlepší, když se vyskytne následkem pokračování bassu. c).
5. Dobře se též hodí v závěrku skladby před dominantním trojzvukem. d).

a)

b)

c)

d)

6. Často bývá buď bass neb kvarta tohoto akordu připravenou.



7. Kvartsextový akord bývá číslicemi označen takto :

$$\begin{matrix} 6 & 6 & 6 & 8 & 6 & 4 \\ 4, & 4, & 4, & 6 & 8 & 8 \\ & & & 4, & 4, & 6. \end{matrix}$$

Úloha. Tvořte z trojzvuků $\frac{6}{4}$ akordy. Napište je ve všech polohách.

Úloha. Harmonisujte náležející a podobné příklady.

e f d e c d h c a — g h c d fis

Bass line:

—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
5	6	5	6	5	6	5	6	—	—	—	6
4	3	4	3	4	3	4	3	4	—	—	4

h g d — — h d c

Bass line:

—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
6	6	—	—	—	—	—	—	—	—	—	6
4	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	6

h a c h h a a — a a h gis a

Bass line:

—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
6	5	—	—	—	—	—	—	—	—	—	6
4	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	6

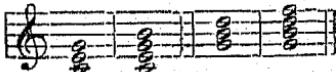
h c d c h a c a g a f e a gis a

Bass line:

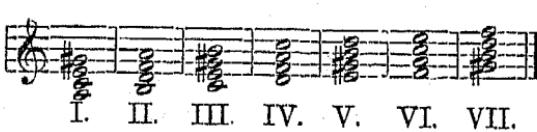
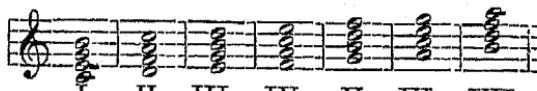
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
#	6	6	5	—	6	5	6	6	#	5	8

Septimový akord.

Septimový akord jest druhou základní harmonií. Septimový akord čili čtverozvuk obdržíme, přidáme-li ku trojzvuku ještě jednu terci, která jest k základnímu tónu nového akordu septimou.



Na každém stupni tvrdé i měkké škály lze septimový akord sestrojiti; n. př.



Nejdůležitější septimové akordy jsou:

a) **Dominantní sept. akord na V. stupni** dur i moll škály, skladá se z vel. trojz. a malé sept.

b) **Zmenšený septimový akord na VII. stupni v moll-škále.**

Tento jest po dominantním čtverzvuku ten nejdůležitější.

Mimo to slouží jmenovati ještě **malý septimový akord** na VII. stupni v dur.

Ostatní sept. akordy slouží nevolné čili vedlejší čtverozvuky.

Septimové akordy označujeme 7, $\begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 7 \\ \sharp \end{smallmatrix}$.

O čtverozvucích slouží pamatovati:

1. Všechny septimové akordy jsou dissonující.

2. Dissonující interval má být připraven a smířen. a).

Bez přípravy může nastoupiti jedině septima dominantního a zmenšeného čtverzvuku.

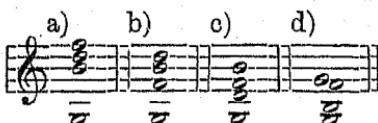
3. Septima může před svým smířením v jiné intervally přejít. b).

4. U zmenšeného septimového ak. postupuje bass o půl tónu. c).

5. Septimové akordy vyskytují se jako trojzvuky v rozličných polohách.

Polohy sept. akordu.

Každý septimový akord může se vyskytnouti v poloze septimové a), kvintové b), terciové c) a oktávové d).



Úloha. Pište sept. akordy v rozličných polohách.*)

Převraty septimového akordu.

Z každého čtverozvuku můžeme odvodit tři převraty.

1. První převrat septim. akordu povstane, dáme-li na místo základního tónu jeho tercii a). Tím obdržíme akord **kvintsextový**

$$\left(\begin{matrix} 6 & 8 \\ 5, & 5 \end{matrix} \right)$$

2. Druhý převrat septim. akordu docílime, dáme-li do bassu kvintu téhož souzvuku. b). Nový tento akord slove **terckvartový**

$$\left(\begin{matrix} 4 & 4 \\ 3, & 3 \end{matrix} \right)$$

3. Třetí převrat povstane přeložením septimy do bassu. c). Tim povstane akord **sekundový**. 2).

Že i převraty septimového akordu v rozmanitých polohách vyskytnouti se mohou, vysvitá z následujícího příkladu:

Úloha. Napište převraty jiných septim. akordů ve všech polohách.

Rozdělení septimových akordů.

Všechny septimové akordy nezní stejně nelibě. Nejvíce dissonuje sept. čtverozvuk, který má velkou septimu, méně sept. akordy s malou septimou. Nejméně dissonují septimové akordy na V. stupni a na VII. stupni v dur i v moll tónině.

*) Následuje harmonisování snadných vět použitím sept. akordů, což se u všech následujících odstaveč děje.

Dle toho, jak čtverozvuky na náš sluch více neb méně nelibě působí, dostalo se jim dvojího spůsobu užívání: s přípravou a bez přípravy a rozdělení ve dvě třídy: volné a nevolné septimové akordy.

I. Volné septimové akordy.

Sem náleží dominantní septimový akord, zmenšený septimový akord a malý čtverozvuk.

O této čtverozvucích sluší pamatovati:

a) Disonance sept. akordu na V. a VII. stup. v dur i v moll tónině může bez přípravy nastoupiti.

b) V každém volném sept. ak. nalézáme 4. a 7. tón škály, ku které akord ten náleží.

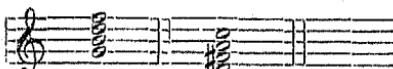
c) Všechny tři volné sept. akordy rozvádějí se do tónického trojzvuku.

d) Pomoci vol. sep. čtverozvuků lze nejlépe z jedné tóniny do druhé přecházeti (modulovati.)

e) Pátý stupeň jest společný základní stupeň všech tří vol. sep. akordů.

O dominantním septimovém akordu.

Dominantní septim. akord jest mimo velkého a malého trojzvuku nejdáležitějším akordem v hudbě. Tohoto čtverozvuku se v hudbě nejčastěji užívá, z něho lze i jiné septim. akordy odvozovati. Součástky jeho mimo základník jsou: **velká tercie, velká řáda malá septima**.



Přirozený rozvod čili smíření dominant. čtverozvuku směruje do trojzvuku I. stupně (tvrdé nebo měkké tóniny). Jednotlivé tóny postupují následovně:

Septima sestupuje o $\frac{1}{2}$ (v dur) neb o celý ton (v moll), tercie jakožto svodný ton vystupuje o $\frac{1}{2}$ tónu, kvinta sestupuje obyčejně o 1 tón, základník buď sestupuje o kvintu neb vystupuje o quartu. Je-li základní tón zdvojen, zůstává zdvojený tón ležetí a tvoří kvintu následujícího tónického trojzvuku.

Úloha. Smiřte podobně jiné domin. septim. akordy. Učiňte to ve všech polohách.

Často se stává, že dominantní septim. akord postupuje do trojzvuku VI. stupně, ačkoliv se tím pravidelný chod septimy a třetie nemění. Případ tento počítáme ku klamnému závěrku.

V. VI. V. VI. I. V. VI.

Úloha. Provedte podobné rozvody sept. akordů ve všech polohách.

Převraty dom. čtverozvuku.

Převraty dominant. sept. ak. jsou též $\begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$ a 2 akord. U smíření svém postupují jednotlivé hlasy jako při původní harmonii k tonickému trojzvuku.

7 2 2

Úloha. Napište převraty jiných dom. septimových akordů a smiřte je.

Užití převratů septim. akordů.

1. Akord kvintsextový.

- U akordu kvintsextového jest kvinta dissonancí, i třeba ní naložiti jako septimou původního akordu.
- Akordu toho užívá se obyčejně bez zdvojení a vynechání některého tónu. Má-li však někdy některý tón zdvojen býti, týká se to sexty; vynechána může býti třetie.
- Bass kvintsextového akordu postupuje.



Úloha. Harmonisujte následující a podobné příklady pomocí
6 akordu.
5

e — d — c — h e e — h —
6 5 6 5 7 5
a — g — f — e
6 5 6 5

2. Akord terckvartový.

- a) V tomto souzvuku jest tercie dissonanci a řídí se týmiž pravidly jako septima původ. akordu.
- b) Je-li sexta bývalý svodný tón, postupuje.
- c) Je-li zdvojení zapotřebí, týká se to kvarty nebo bassu.

Úloha. Harmonisujte následující a podobné příklady použitím
4 akordu.
3

g c a —
6 8 6 8 6 6
a h
6 8 6 8 6 7

3. Akord sekundový.

- a) Dissonance nachází se v basse, i musí týž připraven a smířen býti.
- b) Je-li kvarta bývalý svodný tón, tedy postupuje.
- c) Ku zdvojení hodí se sekunda a sexta.



Úloha. Harmonisujte následující a podobné příklady použitím sekund. ak.

A musical exercise consisting of two staves. The top staff starts with a C4 note, followed by a G3 note, then a F3 note, an E3 note, a D3 note, a C4 note, a H4 note, a C4 note, another C4 note, an H4 note, and a C4 note. Below each note is a number indicating its pitch: 2, 6, 2, 6, 2, 6, 2, 6, 4, 3, 2, 6. The bottom staff starts with an A3 note, followed by a H3 note, a G3 note, an A3 note, a F3 note, a G3 note, and an E3 note. Below each note is a number indicating its pitch: 2, 6, 2, 6, 2, 6, 6.

Zmenšený septimový akord.

Zmenšený septim. akord nalézá se na VII. stup. moll-škály. Utvoření jej můžeme snadno, zvýšíme-li základ. tón dom. čtverozvuku o půl tónu. Jelikož jest tento nový akord též dissonující, žádá smíření. Přirozený rozvod této harmonie směřuje do tónického trojzvuku, i může býti buď **přímý** a) nebo **prostřední**, když se především septima rozvede a pak teprv ostatní tóny, tak že proměněný čtverozvuk v dominantní septim. akord splyne b).

A musical staff with a bass clef. It shows four measures of bass notes. The notes are: a G3 note with a circled 7 above it, a B2 note with a circled 7 above it, a D3 note with a circled 7 above it, and an F#2 note with a circled 7 above it. Below each note is a circled 7.

b)

Úloha. Napište a rozveděte podobným způsobem jiné zmenšené septim. akordy.

Převraty zmenšeného septim. akordu smířují se právě tak jako původní harmonie, při čemž se postupování jednotlivých hlasů nemění.

Úkol. Napište převraty zmenš. septim. akordů a smiřte je.

Enharmonická mnohostrannost zmenšeného septim. akordu.

Každý zmenšený septim. akord lze pomocí enharmonické změny jako nový zmenšený septim. akord jiné tóniny považovati. a). Z té příčiny dá se týž akord do čtvero od sebe rozdílných tónin rozvesti b).

a) a-moll c-moll fis-moll es-moll

b) d-moll h-moll f-moll

gis-moll

Úloha. Určete enharmonickou mnohostrannost jiných zmenš. sept. akordů. Smiřte je tónickými trojzvuky těch tónin, do kterých vytčenou změnou náležejí.

Úloha. Harmonisujte následující a podobné příklady.

The musical score consists of three staves of music. The top staff shows a progression from a simple triad to more complex chords like 6, 6, #6, 7, 6, and 6. The middle staff continues this pattern with additional chords. The bottom staff shows further developments, including a prominent bass line. Various Roman numerals and numbers (e.g., 6, 6, #6, 7, 6, 6, 6, 6, 4, 5, 6) are placed above the notes and chords to indicate harmonic analysis.

Malý septim. akord.

Malý septim. akord nachází se na VII. stupni tvrdé škály, i obdržíme jej, přidáme-li ku zmenš. trojzvuku tvrdé stupnice velkou tercií a). Rozvedení jeho směřuje do velkého trojzvuku I. stupně b).

a)

b)

This block contains two musical examples, labeled 'a)' and 'b)', illustrating the resolution of a minor seventh chord. Both examples show a progression where a minor seventh chord (with notes such as A, C, E, G) is followed by a major triad (A, C, E) or another related chord, demonstrating different harmonic paths (tercials) to reach the final chord.

V převratech tohoto septim. akordu nechť se nachází při $\frac{6}{5}$ ak. nahoře kvinta, při $\frac{4}{3}$ ak. tercie, v 2. ak. budiž připraven bass.

This musical score illustrates the resolution of a minor seventh chord through various inversions and bass preparations. It shows a sequence of chords with their harmonic analysis below them, including Roman numerals and numbers (e.g., 7, 6, 6, 4, 6, 2, 4, 2, 4) indicating the specific notes and chords involved in each step of the progression.

II. Nevolné čili vedlejší sept. akordy.

Všechny sept. akordy kromě dominantního, zmenšeného a malého slouží **vedlejšími** čili **nevoluými**. O nich platí toto:

1. Každý z nich náleží více než jedné tónině.
2. Žádný neobsahuje v sobě karakteristické půltóny, i užívá se jich jen co sprostředkující harmonie.
3. Jejich základní tóny kráčejí buď o kvintu dolů neb o kvartu nahoru.
4. Užívá se jich obyčejně jen s přípravou.
5. Nevolných septim. akordů užívá se větším dilem na době těžké, vyjma někdy čtverozvuk na II. stupni dur i moll tóniny. Ku přípravě těchto čtverozvuků slouží buď trojzvuky neb i čtverozvuky a).
6. Užívá-li se ku přípravě sept. akordů čtverozvuků, slouží tercie každého z těch souzvuků za přípravu k následující septimě. Přichází-li při tom více sept. akordů bezprostředně za sebou, užívá se jednoho úplně, druhého neúplně b).
7. V prvním převratu připravujeme kvintu, v druhém terci, v třetím bass.

a)

b)

Nónový akord čili pětizvuk.

Postavíme-li na některý základní tón terci, kvintu, septimu a nónu, obdržíme akord **nónový**, který má dva dissonující intervaly: nónu a septimu. Nejpodstatnějším intervallem tohoto akordu jest nóna. Nónového akordu lze užiti na každém stupni, avšak bez přípravy jedině na stupni V. Nónový akord tvrdé tóniny má velkou nónu (vel nón. ak.); malá nóna vyskytuje se v měkké tónině (malý nón. ak.). Rozvedení nónového akordu na V. stupni směruje do tónického trojzvuku tvrdé nebo měkké škály. Ku převratům se nónový

akord pro přílišné sblížení hlasů nehodí. Užívajíce nónového akordu čtyrhlasmě, vynecháváme jeho kvintu.

Průtah.

Někdy zůstane jeden nebo několik akordových tónů prvního souzvuku ležet, co ostatní k jinému akordu pokračují a). Tóny, jež při postupování ostatních ležet zůstaly, jmenujeme průtahy.

O průtazích sluší pamatovati:

1. Průtah je dissonující tón, i musí být připraven a smířen.
2. Tón, do kterého průtah splynouti má, nesmí být v akordu obsažen b). Od toho činí výjimku jedině bass, jakožto základní tón. c).
3. Průtažné tóny nemohou být zdvojeny.
4. Každý tón akordu může být průtahem, nejobyčejnější jsou však kvartové, sextové a nónové průtahy. Kvartový průtah zdržuje terci d), nónový oktávu e) a sextový kvintu f).
5. Průtahy mohou být o jednom, dvou i více téonech; ano i celé akordy tvoří někdy průtahy g).

6. Při dvojnásobném průtahu nemusí oba tóny současně smířeny býti, avšak kvartový průtah sluší vždy před nónovým smířením h).

7. Průtah v bassu zní nejostřejí i).

8. Průtah sluší vždy s notou přípravnou spojiti obloučkem a nesmí při hrani dvakrát uhozen býti, nýbrž musí nepřetrženě zaznívat.

The image contains nine musical examples labeled a) through i). Each example consists of two staves: a treble staff at the top and a bass staff at the bottom. The music is written in common time with a treble clef on the treble staff and a bass clef on the bass staff. Measures are separated by vertical bar lines. Numerical markings below the notes indicate specific fingering or stopping techniques. In examples a), b), c), d), e), f), g), and h), the treble staff has a single note followed by a double stop, while the bass staff has a single note. In example i), both staves have single notes.

- a)** Treble staff: Measure 1: 6, 9-8; Measure 2: 7. Bass staff: Measure 1: 5, 3; Measure 2: 3.
- b)** Treble staff: Measure 1: 7, 5-8; Measure 2: 6. Bass staff: Measure 1: 5, 3; Measure 2: 4-3.
- c)** Treble staff: Measure 1: 7, 9-8; Measure 2: 7. Bass staff: Measure 1: 5, 3; Measure 2: 3, 8.
- d)** Treble staff: Measure 1: 5, 4-3. Bass staff: Measure 1: 5, 3.
- e)** Treble staff: Measure 1: 6, 9-8. Bass staff: Measure 1: 5, 3.
- f)** Treble staff: Measure 1: 6, 5-5; Measure 2: 5, 4-3. Bass staff: Measure 1: 6, 5; Measure 2: 4-3.
- g)** Treble staff: Measure 1: 6, 9-8; Measure 2: 7. Bass staff: Measure 1: 5, 4-3; Measure 2: 4-3.
- h)** Treble staff: Measure 1: 9-8; Measure 2: 7. Bass staff: Measure 1: 7, 8; Measure 2: 4-3.
- i)** Treble staff: Measure 1: 6; Measure 2: 7. Bass staff: Measure 1: 5; Measure 2: 4-3.

Průchodné noty čili průchody.

Průchodné tóny nenáleží k akordním tónům, nýbrž vyskytují se tenkráte, kráčí-li některý hlas od jednoho akordového tónu ke druhému harmonickému tónu, a vezme-li na cestě mezi oběma ležící diatonický neb chromatický tón. O průchodných notách platí:

1. Průchodné tóny mohou se ve všech hlasech vyskytnouti a).
2. Rozeznáváme diatonické a chromatické průchodní tóny.
3. Průchody mohou být jedno- i vícehlásé.
4. Jsouce dissonancemi musí průchodní tóny být smířeny ve zvucích **harmonických**.
5. Průchody jsou hlavně pro melodii velmi důležity.

a)

The image shows three staves of musical notation. The top staff consists of two systems of music. The first system has a treble clef and a bass clef below it. The second system has a bass clef. The middle staff consists of two systems of music. The first system has a treble clef and a bass clef below it. The second system has a bass clef. The bottom staff consists of two systems of music. The first system has a treble clef and a bass clef below it. The second system has a bass clef. Each staff contains various musical notes and rests, with some notes having small '+' signs above them, indicating passing tones.

Připadne-li nota průchodná na dobu těžkou, slouží notou **střidou**; n. př.

A single staff of musical notation. It features a treble clef and a bass clef below it. The staff contains several musical notes, including a note with a '+' sign above it, which is connected by a tie to a grace note. This illustrates how a passing tone can be used during a beat.

Předjatý tón.

(Anticipace.)

Předjaté tóny jsou protivou průtahů. Takový tón vyskytne se v akordu, ku kterému ani nenáleží, nýbrž jest součástkou následujícího souzvuku. Předjaté tóny jsou dissonujícími i smíří se jen tehdy, když splynou s akordem, ku kterému nalezejí. Celkem platí o anticipacích následující:

- a) Předjaté tóny nemohou být připraveny i vyskytuji se obvyčejně stupmo. a)
- b) Nejlépe zní v nejhořejším hlase, ačkoliv i v bassu přichází. b)
- c) Mohou se jako syncopy vyskytnouti. c)
- d) Často objevují se v závěrku. d)

The image contains four musical staves labeled a), b), c), and d). Each staff has a treble clef and a bass clef. Staff a) shows a single note in the treble clef followed by a note in the bass clef. Staff b) shows a note in the treble clef followed by a note in the bass clef. Staff c) shows a note in the treble clef followed by a note in the bass clef. Staff d) shows a note in the treble clef followed by a note in the bass clef.

O závěrku čili kadenci.

Způsob, jakým se někdy menší části hudebních skladeb neb i celé skladby ukončují, zoveme závěrkem čili kadencí. Ukončení děje se buď pouze v melodii neb v plných akordech. V prvním případě slove ukončením melodickým, v druhém harmonickým závěrkem.

Každý závěrek neuspokojuje stejnou měrou. K úplnému ukončení patří, aby:

1. poslední tón hudební věty byl část tónického trojzvuku co možná v poloze oktávové,
2. aby připadl týž tón na dobu těžkou,

3. aby byl závěreční akord souzvukem libozvučným.
Celkem rozeznáváme 4 druhy závěrku.

I. Úplný čili celý závěrek.

Úplný závěrek docílíme, když jest předposlední čili úvodní akord dominantní, poslední čili závěreční tónický. Úplný závěrek může být

- a) dokonalý,
- b) méně dokonalý.

K dokonalému úplnému závěrku náleží, aby jak úvodní tak i závěreční akord ve své původní podobě se objevily, a aby poslední akord byl v poloze oktávové. Za tou příčinou má býti úvodní akord v tercové neb kvintové poloze. a). Není-li poslední akord v poloze oktávové, aneb je-li úvodní neb závěreční souzvuk převrat dominantní neb tónické harmonie, obdržíme úplný ale méně dokonalý závěrek. b).

a)

b)

II. Poloviční závěrek.

Následuje-li v zakončení po tónickém trojzvuku trojzvuk dominantní co závěreční akord, obdržíme závěrek poloviční. Poloviční závěrek jest jaksi opakem závěrku úplného. Jelikož poloviční závěrek nikterak úplně neuspokojuje, neužívá se ho na konci delších skladeb, nýbrž jen zřídka k ukončení menšíck oddílův



III. Klamný závěrek.

O klamném závěrku bylo již podotknuto při smlírování domin. septim. akordu. Klamný závěrek jest jaksi přerušení závěru úplného, jelikož místo očekávaného tónického trojzvuku, akord jiného stupně zazní. Závěrek tento slouží takřka k docílení větší rozmanitosti v průběhu delších skladeb, kde by častým užíváním závěrku úplného snadno jednotvárnost povstati mohla. Jakožto konečný závěrek skladby nemůže tato kadence nikdy přicházeti.

IV. Plagálný (odvozený) závěrek.

Plagálný závěrek obdržíme, dáme-li před závěreční tónický trojzvuk akord stupně IV. Závěrku toho užívá se hlavně v církev-

ních skladbách. Plagálný závěrek jeví vážnou a velkolepou povahu, proto se k označení jeho hodí nejlépe noty delšího trvání. Ve tvrdé tónině může se na IV. stupni objeviti velký i malý trojzvuk, v měkké však jedině trojzvuk malý.

prodloužený pl. záv.

The musical example consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. It shows a series of notes and rests. Below the staves are Roman numerals: IV, I, IV, I, IV, I, IV, I. The notes correspond to these numerals, indicating sustained tones or specific harmonic positions.

Prodlení na dominantě a tónice.

Často se prodlužuje tón po více taktův, aby mezi tím ostatní hly postupují. — Ku takovému prodloužení se užívá bud' tóniky nebo dominanty. Ačkoliv se prodlení na některém tóně též na počátku skladeb někdy vyskytuje, bývá přec teprve z pravidla upotřebeno na konci delších hudebních kompozic před závěrkem a to za tou přičinou, aby závěrek jaksi připravovalo a příjemným učinilo. Prodlení má přicházeti vždy na těžkou dobu a započítí a končit akordem, který s prodlenou notou v harmonickém spojení se nachází. Mají-li se určovati akordy na notě prodlené, zůstává tato nepovšimnutá a akordy nad ni určují se od svého nejhlebšího tónu. Prodlená nota může se v každém hlase vyskytnouti, ano mnohdy vystupuje i ve dvou hlasech najednou.

The musical example consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. It shows a complex harmonic progression with many note heads and rests. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some quarter notes and half notes. The rhythm is varied, with several measures of rests and sustained notes, demonstrating how a single note can be prolonged over multiple measures across different voices.



Modulace.*)

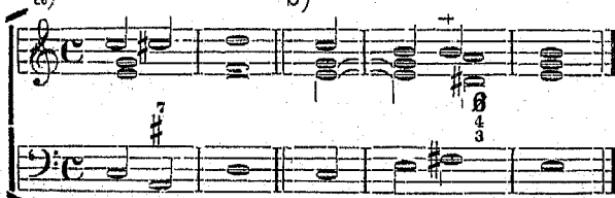
V každé hudební skladbě nalezá se jedna panující tónina, z které se však k vůli rozmanitosti často do jiných tónin uchylujeme. Někdy se při podobném uchýlení do jiné tóniny ani více k původní tónině nevrátime, nýbrž ukončujeme v tónině druhé. Způsob, jakým se toto slučování hlavní tóniny s vedlejší děje aneb jak z jedné tóniny do druhé přecházíme, nazýváme vůbec modulací. Cesty a prostředky, kterými z jedné tóniny do druhé přecházetí můžeme, jsou rozdílné. Celkem však slouží o modulacích pamatovati:

1. Ku provedení modulace jest nejméně 3 akordů zapotřebí. První akord, který původní tóninu označuje, lze nazvat **východním**, druhý souzvuk, kterým do nové tóniny přecházíme, slovo **přehodním**, poslední pak, jež novou tóninu označuje, **konečným** čili **závěrečným** akordem. Tyto tři akordy dostačí ku provedení přechodu jen tehdy, když modulujeme do tóniny blízkého příbuzenství. V takovém případě má z pravidla akord východní s přehodním jeden nebo více tonů společných. a). Neužívá-li se v přechodu kromě přehodního akordu žádného mezizvuku, slovo takový přechod **bezprostřední** nebo **náhlý**. Užívá-li se v přechodu akordů sprostředkujících, kterými se k nové tónině znenáhla přibližujeme, slovo takový přechod **prostředním** nebo-li **znenáhlým**. b). Je-li více sprostředkujících akordů po ruce, dáváme onomu přednost, který nejvíce připomíná novou tóninu.

2. Ku tvoření přechodů hodí se především:

- dominantní trojzvuk,
- " septimový akord,
- zmenšený septim. akord,
- velký a malý nónový akord.

3. Modulace mohou být průchodnými notami, průtahy a t. d. rozmanitě upraveny i připoji se k nim, není-li závěreční akord v poloze oktávové, krátké kadence, kterými se nová tónina jaksi upěvní. c) a) b)



*) Přidáno mimo učebnou osnovu.

c)

kadence

Přechody s dominantním trojzvukem.

Hlavním pravidlem jest: Vezmi dominantní trojzvuk oné tóniny, do které moduluješ. Modulace může i tu býti buď bezprostřední nebo náhlá a) a prostřední. b)

a) Z C do G z C do A, do F

b) z C-dur do F. Z C do Hes.

Přechody s dominantním septimovým akordem.

Nejobyčejnější přechodní souzvuk jest dom. septim. akord. Zde platí podobné pravidlo jako při dominant. trojzvuku. Chceš-li modulovati do některé tóniny, vezmi její dominantní septim. akord. Mají-li východní a přechodní akord společné tóny, zůstanou tyto v týchž hlasech a oba akordy následují bezprostředně za sebou. a)

Nemají-li tyto akordy žádné společné tóny, vkládá se mezi oba souzvuky alespoň jeden sprostředkující akord. b)

a) Z C do D. Z C do Des.

Musical notation example a) showing two staves. The top staff is in G major (C major with one sharp) and the bottom staff is in F major (D major with one sharp).

b)

Musical notation example b) showing two staves. The top staff is in G major (C major with one sharp) and the bottom staff is in F major (D major with one sharp).

Přechody se zmenšeným septimovým akordem.

Nejzajímavějším přechodním souzvukem jest zmenšený septim. akord. Hlavní pravidla při užití tohoto akordu jsou:

a) Chceme-li do některé tóniny modulovati, použijme k tomu onoho zmenš. septim. akordu, který leží o půl tónu niže než tonika nové tóniny a).

b) Po východním akordu nechť následuje po případě také takový zmenšený septim. akord, který onen tón, jež leží o půl tónu niže než tonika nové tóniny, v sobě jako interval obsahuje. Tak na pr. při přechodu z C do As dur můžeme ony zmenš. sept. akordy voliti, které g jako intervall obsahují, a to: cis, e, g, hes, — e, g, hes, des — g, hes, des, fes — ais, cis, e, g.

Všechny tyto souzvuky vedou, myslíme-li si je jako g, hes, des, fes, do As dur.

Snižením septimy zmenš. septim. akordu o půl tónu, obdržíme první převrat dom. sept. akordu, který se smíří v trojzvuku o kvartu výše stojícím b).

Zmenšeného sept. akordu lze i tak užiti, že jeden tón ležeti zůstane, any mezikdou ostatní tóny o půl tónu postupují. Tím způsobem obdržíme vždy dominantní septim. akord c).

a)

Musical notation example a) showing two staves. The top staff is in G major (C major with one sharp) and the bottom staff is in F major (D major with one sharp).

b)

Přechody s velkým a malým nónovým akordem.

Oba nónové akordy obsahují dominantní sept. akord, i užívá se jeho celkem jako tohoto souzvuku. Velký nónový akord smíruje se v dur tónině a), kdežto malý nónový akord v dur i v moll jako dom septim. akord smířen bývá b).

a)

b)

Z dějin hudby.*)

Doba předkřesťanská.

O hudebním umění v době předkřesťanské nelze mnoho s určitostí tvrditi; sloužiloť výhradně k účelům bohoslužebným. Mezi asiatskými národy stalo toto umění poměrně nejvýše, u Indů, Číňanů a Židů; u posledních zvlášt za Saula a Salomouna. Cham a jeho syn Mizraim byli prý původci hudby egyptské. Od Egypťanů naucili se hudbě Rekové a od těchto Rimané, u nichž se zvlášt z dob císařů všeobecně rozšířila.

Při vši dobré vůli a péči o rozkvět hudebního umění u dotčených národů předkřesťanských nemohlo se toto přec k trvalé výši povznesít. Náboženská, státní a občanská zřízení, jakož i vlastní komplikované theorie**) stavěly se namnoze rozkvětu hudebního umění v cestu. Za tou přičinou zanikla hudba předkřesťanská, jakmile se náboženství Kristovo volněji šířiti počalo.

Doba křesťanská.

S jistotou lze za to míti, že první křesťané přijali spůsob zpěvu žalmového u Židů užívaný i do své církve. Zpěvy jejich byly jednoduché, beze vši strojenosti a jich prozpěvování dělo se z počátku ode všech shromážděných. Brzy však povstal zpěv střídavý čili antifonární.

V církvi východní si získali o zvelebení chrámového zpěvu zvlášt sv. Basilius Velký a sv. Athanasius vynikajících zásluh.

V západní církvi sluší především jmenovati sv. Ambrože, arcibiskupa milánského (374—397).

Zpěv Ambrožův udržel se v církvi západní až do 6. a 7. století, kde zase nový, a to znamenitější reformator v hudbě chrámové vystoupil, totiž papež

*) Učebná osnova: Das Wissenswerteste aus der Musikgeschichte ist gelegenheitlich zu vermitteln.

**) Tak měli na př. Číňané 84 tónin, z nichž každé zvláští význam přičitali.

Řehoř I. Veliký.

Sv. Řehoř, narozen r. 540, byl syn bohaté senatorské rodiny v Římě. R. 590 byl zvolen za papeže, načež uspořádal především římskou liturgii a s ní též církevní zpěv. Zásluhy sv. Řehoře o zvelebení církevního zpěvu jsou následující:

1. On sebral nejprve známé již zpěvy, z nichžto lepší vybral a opravil, nedostatečné pak doplnil a jinými nahradil.

2. Veškerou látku zaznamenal do zvláštní knihy, „Antifonáře,“ již upevnil za zlatý řetěz na oltáři sv. Petra, aby sloužil na všechny časy za základ zpěvu chrámového.

3. Zavedl system oktávy, pojmenovav jednotlivé tóny prvními sedmi písmenami abecedy latinské.

4. K označení tónův užíval neum, t.j. háčků, čárek, teček atd.

5. K Ambrožovým čtyřem původním (authentickým) tóninám přidal nové 4, které odvozené čili plagálné slovou. Za tou přičinou vzal dolení kvartu původní tóniny za základní tón k odvozené tónině, jak následující přehled ukazuje:

I. Tón (auth.):	d e f g a h <u>c</u> <u>d</u>)	základní tón d.
II. " (plag.):	A H c d e f g a <u> </u>)	základní tón d.
III. " (auth.):	e f g a h <u>c</u> <u>d</u> e)	základní tón e.
VI. " (plag.):	H c d e f g a h <u> </u>)	základní tón e.
V. " (auth.):	f g a h <u>c</u> <u>d</u> e f)	základní tón f.
IV. " (plag.):	c d e f g a h c <u> </u>)	základní tón f.
VII. " (auth.):	g a h <u>c</u> <u>d</u> e f g)	základní tón g.
VIII. " (plag.):	d e f g a h <u>c</u> <u>d</u>)	základní tón g.

6. V Římě založil zpěvácké školy, odkud rozesílání byli zpěváci a učitelé zpěvu do všech končin severní a střední Evropy. Největším podporovatelem a přestitelem Řehořova choralu byl Karel Veliký, který při svém dvoře, ve Fuldí, v Metách, v Soissons a j. zpěvní školy založil. Roku 790 poslal témuž císaři papež Hadrián dva vytečné, opisem antifonáře opatřené zpěváky: *Petrus et Romanus*. První z nich dosáhl štastně Met, druhý ale, *Romanus*, rozstonav se, zůstal v klášteře sv.-Havelském (St. Gallen), kde pak slavnou zpěvnou školu založil. Zde vzaly též svůj počátek „Sequence.“

Do téhož a pozdějšího času padá také zavedení křesťanství do naší české vlasti. že i zde zpěv chrámový pozadu nezůstal, o tom svědčí naše prastará písni: „Gospodi pomiluj ny,“ která dle svědectví Kosmasova již při svěcení prvního biskupa pražského Dětmara r. 973 od lidu zpívána byla a nápěvem svým nejlepšího důkazu podává, jakým spůsobem naši křesťanští předkové zpívali.

Hucbald 840—930.

První počátky vícehlasého zpěvu.

Jako řecký a ambrosianský zpěv, tak i chorál Řehořův se pochyboval v unisonu. První, jenž se ve skládání vícehlasého zpěvu

pokusil, byl Hucbald, učený benediktin v klášteře sv. Amanda ve Flandrii. On začal zaváděti vícehlásý zpěv dvojím spůsobem:

a) Nechal postupovati hlasy nepřetrženě ve kvartách, kvintách a oktávách.

b) Vystupovaly hlasy z primy, tvořice rozličné intervally — sekundy, terce, kvarty a kvinty — načež se opět ku primě vraceły.

Druhý opůsob Hucbalova skládání jest počátkem kontrapunktických skladeb, které dosáhly vrcholu svého zdokonalení v 16., 17. a 18. věku.

Quido Aretinský,

pávodec ustálené liniové soustavy a lepší vyučovací metody.

Neumy nad slabikami slov postavenými byla výška tónů příliš neurčité znamenána, tak že jen vycvičení zpěváci Rehořův chorál provésti mohli a i ti byli při zpívání více na tradici než na vlastní umění odkázáni. Této nejistotě učinil pojednou konec Quido Aretinský, jenž žil v první polovici 11. století v Pompose blíz Ferary. O něm sluší pamatovati:

1. Vymyslil určitou soustavu liniovou, tálna nejprve 2, později 3 a konečně i 4 vodorovné čáry. Jedna z těchto čar byla červená pro F; druhá zelená pro C a ostatní černé pro dolení terce těchto tónův: D a A.

Na tyto čáry a jich mezery znamenal Quido pomocí neum, které se až do 14. století v církevních skladbách udržely, výšku tónův.

2. Dosah tehdá užívaných tónů (20) rozdělil (dle pověsti) Quido v 7 stupnic o 6 tónech čili hexachordech, z nichž každý od III. k IV. stupni měl půltón. K označení těchto šesti stupňů použil slabik ut, re, mi, fa, sol, la*). Půltón hexachordu slul vždy mi-fa, nechť byl a-b, h-c nebo e-f, jak z následujícího patrnlo:

G A H C D E | C D E F G A | F G A B C D
ut re mi fa sol la | ut re mi fa sol la | ut re mi fa sol la

3. Při vyučování užíval Quido také písmen a k určitému vytčení výšky tónův monochordu.

4. Zanechal četná theoretická díla a dle svého systému upravený antifonář Rehořův.

Franko Kolínský.

Ve 12. století počíná se vyskytovati u učenců snaha, označovati a zpívati tóny rozmanité časomíry, kterážto novota, jak se zdá, ze zpěvu národního v církevní přecházela. Hudba, jež se polhybovala

*) Tyto slabiky jsou začátky slov jednotlivých veršů nábož. hymnu k sv. Janu patronu zpěváků, v němž se prosí, aby jich od chrapotu chrániti rácil. V minulém století přidána k nim ještě slabika „si“ a místo „ut“ přijato „do.“ Francouzové a Vlašové nazývají podnes tóny stupnice těmito slabikami. Užíváme-li my jich při zpěvu (solmisorání) činíme to pouze ku cvičení čisté výslovnosti slabik.

v tónech rozmanité určité časomíry, slula mensurální a její notace mensurovou.

Nejstarší nám známý spisovatel o hudbě mensurální byl Franko z Kolína, jenž žil buď u konci 12. nebo na počátku 13. století. Jeho zásluhy o hudbu spočívají v následujícím:

1. Nejstarší mensurální hudba znala takto dva druhy not: Longa  a brevis .

Ve spisech Frankových nalézají se již 4 druhy not (i s patřičnými pomlčkami) a sice mimo právě dvou vytčených ještě duplex longa (později maxima nazvaná):  co nejdélší a semibrevis ♦ jako znaménko pro nejkratší tón.

2. Zavedl taktovou soustavu, vzav třídilný takt co vzor dokonalosti za základ. Mimo to se mu připisuje i vynalezení kličů a doplnění soustavy čárové linie páhou.

3. Intervally rozdělil Franko v konsonance a v dissonance.

Troubadouři čili rytířští pěvci.

Ve 12. a 13. století ujalo se rytířstvo básniectví a hudby. Zvlášť ve Francii a Španělsku se každý nadaný rytíř pokoušel o skladání básní a nápěvů. To stalo se zvykem, který odtud rozšířil se i v Anglii a v Italii. Obsahem básní byla láska, milost, uctění Panny Marie atd. Ti, jenž v tomto se znali, sluli ve Francii „troubadouři“ (vysl. troubadür) čili rytířští pěvci. Jejich plody vynikají jasnou spořádaností a zpěvností, na svou dobu značně vyvinutou.

Svých skladeb nepřednášeli troubadouři sami, nýbrž svěřili to placeným hudebníkům, jež si k tomu cíli za honorář najímalí. Hudebnici tito sluli „jongleurs“ (vysl. žongléř) a byli pro svůj toulavý život a často i provozované kejklištví všeobecně opovrženi. K doprovázení dlečených zpěvů užívali nejradijněji violy, kytary a harfy.

K nejznámějším troubadourům patří král Navarský Thibaut a Adam de la Halle.

Škola nizozemská.

Doba školy nizozemské počíná r. 1380 a trvá do roku 1560. Kontrapunkt a mensura dosáhly touto školou téměř svého vrcholu a klasická doba Palestrinova výborně připravenou půdu. Mimo to vynalezen v týž čas (1502) notový tisk pohyblivými kovovými typy.

Za příčinou dokonalého vyvinutí kontrapunktu slove doba Nizozemců též dobou umělého slohu.

Celkom rozeznáváme 4 doby školy nizozemské. V I. době se počal kontrapunkt vyvinovat, v II. a III. dosáhl největší výše, jsa mimo to přednímětem rozličného umělkářství a často i vyskytujejících se výstřednosti v umění skladatelském. Sláva Nizozemčanů naplňuje celou Evropu. Ve IV. době spatřujeme upřímnou snahu po uvedení vyskytnuvších se výstředností dob předchozích v přirozené

meze, načež r. 1560 hvězda slávy nizozemské znenáhla zachází, až i posledním a největším mistrem, Orlandem Lassem, úplně zanikla.

Nejpřednější mužové školy nizozemské jsou:

1. Fay (Dufay) Vilém z Chymaye v Henegavsku.
2. Ockenheim (Ockeghem) Jan, žák Dufayův a hlava druhé nizozemské školy, nar. v Hennegavsku okolo roku 1440 a † 1515.

Do doby Ockenheimovy náleží též vynalezení pedalu Bernhardem v Benátkách (1479).

3. Josquin de Prés (Žosq de Pré), největší mistr kontrapunktu. Narozen nejspíše v St. Quentinu v Pikardii, vyučil se kontrapunktu ve škole Ockenheimově.

Do téže doby padá již zmíněné vynalezení notového tisku pohyblivými kovovými typy Ottaviem Petruccim da Fossombrone, jenž tiskl nejprve v Benátkách, později pak ve svém domově Fos-sombroně, kde r. 1539 zemřel.

Vynález Petrucciho se v brzkém čase rozšířil po celé střední Evropě. Tak povstaly na př. tiskárny v Praze, v Augsburgu, v Norimberku, v Mnichově, v Lipsku, v Rímě, v Benátkách.

4. Adrian Willaert, nar. v Bruggách ve Flandersku. Roku 1516 vstoupil do služby Ludvíka II., krále českého a uherského, jakožto ředitel kapely a zůstal u něho až do bitvy u Muhače r. 1526.

V též čase (1543) zarazil Goudimel, znamenitý skladatel francouzský, v Rímě zpěvní školu, z které vyšli Naniny a Palestrina.

- Z jeho skladeb jsou nejznámenitější žalmy, jichž nápěvů protestanti ve Francii ba i v Němcích dosud užívají.

Orlandus Lassus,

poslední a největší mistr školy nizozemské, nar. 1520 v Monsu v Hennegavsku. V svém 21. roce přišel do Ríma, kde se stal kapelníkem. Navrátil se do vlasti, procestoval Anglii a Francii, i přišel r. 1557 jako kapelník bavorského vojvody do Mnichova, kde se zdržoval téměř nepřetrženě až do své smrti r. 1694—95. Umění milovný král Ludvík I. postavil mu tu pomník.

Orlandus Lassus zůstavil velký počet děl (k 70 foliantům) nálezející hudbě církevní i světské.

Po smrti tohoto velikána obráceny jsou zraky všech umělcův hudebních do Italie, kde povstala škola nová, založená největším mestrem a reformátorem církevní hudby, Palestrinou.

Palestrina.

Klasická doba školy římské.

Upřímná snaha některých mistrů školy nizozemské z dob posledních o zjednodušení figurovaného zpěvu církevního zůstala osa-

mělá. Tu měl pojednou dalšímu znemravnění kostelní hudby konec býti učiněn. Zkaženost její dosáhla již takového stupně, že povstal r. 1562 na sněmu tridentském boj proti veškeré církevní hudbě, v němž žádáno buď za důkladnou opravu aneb za úplné vyloučení ji z chrámu a navrácení se k starobylém chorálu. Ze nebyl figurální zpěv z církve vyloučen, sluší děkovati jedině Pales trinovi.

Giovanni Pierluigi (Jan Petr) da Palestrina, nar. v Palestrině nejspíše r. 1524. V 16. roce poslán jest od rodičů do Říma, kde vstoupil do zpěvní školy Claudio Goudimela. R. 1551 stal se kapelníkem u sv. Petra v Rímě a 1554 vydal své první dílo, svazek mší. Svými skladbami obrátil Palestrina na sebe pozornost všech umělců i hodnotářů církevních.

Když se bouře již zpomenutá nad figurovaným kostelním zpěvem stahovala, jmenoval papež r. 1565 komissi osmi kardinalův a tolíkéž zpěváků, kteříž se měli raditi o zavedení oprav církevní hudby. Tudy uloženo Palestrinovi, aby komponoval mší (na zkoušku) v čistém církevním slohu a dbal zřetelného textu. I uvázal se Palestrina v práci tuto a napsal tři mše, z nichžto třetí, jménem „*Missa Papae Marcelli*“ vůbec známá, všeobecný obdiv vzbudila. Tím bylo další trvání figurovaného zpěvu v církvi zabezpečeno. Palestrina zemřel r. 1594 a byl za zvuku vlastního „*Libera me Domine*“ v chrámě sv. Petra pochřben.

Náhrobek zdobí nápis :

„*Ioannes Petrus Aloisius Praenestinus Musicae Princeps.*
(Kniže hudby.)

Palestrinovo působení vrcholí v následujícím :

1. On prostudoval všechna znamenitá díla svých předchůdců nizozemských, osvojiv si z nich, co bylo v pravdě velkolepého. Chorál Řehořův znal dopodrobna. Za tou příčinou byly mu potřeby církve katolické cíleu nejvyšším, jím věnoval veškerou činnost svou.

2. Hlavní známka klassických kompozic Palestrinových jest jich obsah i duch; tím jedině (a nikoli formou) liší se díla jeho od oněch školy nizozemské. Ne cilem, ale tolíko prostředkem bylo Palestrinovi umění kontrapunktní. Ve svých kratších skladbách pochybuje se, pominuv všeliké ozdobné kontrapunktování, v prosté harmonii.

3. Když Nanini, spolužák Palestrinův, okolo roku 1571 založil v Rímě zpěvní školu, která na rozdíl školy Goudimelovy nazývaná byla školou mladší, zúčastnil se Palestrina sám vyučování. Z této školy vyšli pak mužové, jenž v duchu Palestrinově dále působili a jichž díla vesměs provanuta jsou duchem vznešeným. Za tou příčinou slove doba této školy dobov velkého neb vznešeného slohu.

4. Palestrina zanechal 36 svazků kompozic všeskrze církevních.

V nich nacházíme díla od prosté jednoduché harmonie až k největší možné dokonalosti umění kontrapunktního. Některé z nich, ku př. „*Stabat mater*“, se dosud rok jak rok v Rímě provozují.

Hudba církevní věku 16. mimo Itálii.

V Německu vyvolala reformace kromě církevní opravy též pilnější pěstování posvátného zpěvu, k němuž brána jest látká:

a) Ze starého latinského chorálu, jehož hymny a sequence byly na jazyk německý překládány, přepracovány aneb i napodobovány.

b) Další látku protestanskému církevnímu zpěvu podával zpěv z dob předprotestantských.

c) Konečně brány jako u Nizozemců zhusta nejpěknější melodie světského národního zpěvu za nápěvy ku písni duchovním, kterýžto způsob se zachoval téměř až do konce 17. století.

První doba německého zpěvu protestantského počíná Luthrem a jeho přáteli Janem Waltrem a Ludvíkem Senflem. Luther byl především básníkem církevních zpěvů, méně skladatelem melodii. V případě posledním mu stál poněkud po ruce Jan Walter.

Druhá doba zpěvu protestantského vrcholí v Janu Eccardu.

Po Eccardovi pozorovati jest znenáhlý úpadek církevního zpěvu, jež se jeví hlavně v zaniknutí starých tónin na jejichž místo nový system dvou tónorodů nastupuje.

Poslední doba protestantského umění hudebního dosahuje vrcholu svého Šeb. Bachem, o němž nejdůležitější podotknuto bude později.

V Čechách povznesla se hudba zvlášt za dob Rudolfa II. k znamenité výši.

Při dvoře jeho žili tehdy následující hudební mistři:

a) Gallus Jakub (u Němců Handel nebo Hanel), nar. r. 1550 v Krajině, přišel již v mládí na Moravu, kde se stal v Olomouci ředitelем hudební kapely biskupa Štěpána Pavlovského. Od r. 1587 žil při dvoře císaře Rudolfa II. v Praze, kde ve svém 41. roce zemřel.

b) Hassler Jan Leo, nar. v Norimberce roku 1594 z rodiců českých, jež se tam byly z Jáchymova vystěhovali. Vzdělav se u Ondřeje Gabrielliho ve Vlašských Benátkách, proslul pak nejen co varhaník, nýbrž i co skladatel.

Počátky a vývoj hudebního dramatu.

a) *Oratorium.*

Počátek k oratoriu zavdaly mysterie čili duchovní hry, které již v 11. a 10. století v církvi křesťanské zavedeny byly a jejichž předmět spočíval dilem v znázorňování výjevů ze života Vykupitele, Panny Marie, sv. apoštola a jiných náboženských předmětů.

Provozování mysterií dělo se z počátku v chrámech od kněží pro poučení lidu. Jeden z kněží recitoval řeči Krista, jiný řeči evangeliisty a třetí úkoly ostatních osob; učennici, lid atd. zastupování byli sborem zpěváků.

Mysterie se těšily takové oblibě, že prostory kostelů nemohly znenáhla pojmuti množství věřících; i byly zvoleny ku provozo-

vání těchto her větší místo jako: hřbitovy, náměstí, ulice atd. Když se sbor účinkujících osob stále množil, připouštěny byly k provozování mysterií též laikové. Později se dotčenými okolnostmi vloudily v mysterie i momenty světské, komické a satyrické, čímž ztratila představení původní svůj ráz a stala se místo vzdělavacím, předmětem zábavným. Okolnost ta měla za následek úplné vyloučení mysterií z chrámu.

Profanisováním mysterií byla však podána přiležitost k většímu rozvoji dramatickému a k nahrazení řeči latinské mluvou národní. V 17. století vzaly konečně i mysterie úplně za své. Pašijové hrv v Ober-Amergavě v Bavořích, každých 10 let opakovány, povážovati sluší za zbytky mysterií.

Aby se dostalo věřícím za vyloučené mysterie nahradily aby jejich mysl v dramatu k náboženským předmětům obrácena byla, zsvětl sv. Filip z Neri (1515—1595) do církve jiný druh skladeb, které vždy před a po duchovních cvičeních ve vzlášných modlitebnách čili oratoriích provozovány bývaly a nejspíše od téhož místa jméno své vzaly.

V hudbě se nazývá oratorium hudební dráma vážného, důstojného obsahu, jež jest určeno toliko k hudebnímu provedení a nikoliv k představení spojenému s jednáním na divadelním jevišti.

Co do vnitřního uspořádání skládá se oratorium z ouverture, arii, sborů, recitativů atd. Za předmět k oratorium brávány bývaly obyčejně náboženské látky. Teprve slavný Josef Hayden zavedl do oratoria také světskou látku, jakož i světský tón.

Prvními skladateli oratorií byli současníci Filippoví: *Animuccia* a po něm *Palestrina*. Skladby jejich sluly „*Laudi*“ a spočívaly v sólových partiích a jistých druzích čtyrhlásých zpěvů.

O zdokonalení oratoria získali si zásluh:

1. *Carissimi Giacomo*, nar. 1600 v Benátkách.
2. *Legrenzi* (1620—1690), byl kapelníkem u svat. Marka v Benátkách. On zdokonalil recitativ a dal arii určitější formu.
3. *Schütz Jindřich*, nar. 1585, přišel r. 1609 do Benátek ku Gabrielimu, načež se stal r. 1615 kapelníkem v Drážďanech.

Těmito posledními nabyla oratorium velkolepé povahy.

V oboru oratoria vyznamenali se dále *Schicht*, *L. Spohr*, v nejnovějším čase *Ferd. Hiller* a *Mendelssohn-Bartholdy*. V Čechách kultivovalo se oratorium zvlášt v 17. a 18. století velmi horlivě.

b) *Zpěvohra*,

Zpěvohra (něm. *Oper*) jest hudební dráma, t. j. dramatická báseň, která teprve ve spojení s hudebou, zpěvem a jednáním na jevišti pravé platnosti dochází. Hudba a báseň mají se tu vzájemně podporovati. *Zpěvohra* vznikla v 16. století v Itálii.

Kolébkou její byla Florencie. V domě učeného Giovanni Bardida Vernio scházela se společnost nejslavnějších mužů k poradám

a ku zkouškám zvlášť v oboru hudebního umění. Z této společnosti vynikali především: Vinc. Galilei, Rinuccini, Caccini a později také Jakub Peri.

Nejprve složil Galilei (otec slavného mathematika) více nápěvů pro jeden hlas, jež pak sám přednášel a na loutně doprovázel. Tyto pro jednotlivé hlasy samostatně povstalé, tedy nikoliv z kontrapunktu odvozené, slovu i rytmu vyhovující skladby sluly monodie, jež za příkladem jejich přívodce dále pěstoval Říman Caccini.

Jakub Peri z Florencie byl přívodcem recitativu. Tomuto poslednímu skladateli napsal konečně Rinuccini slova k první, dle tehdejších názorů povstalé opeře „Dafne“, kterou pak následovala druhá „Euridice,“ provozovaná ve Florencii za přičinou šňatku Marie z Medici s Jindřichem IV.

Zdokonalením zpěvohry se zanášeli:

1. Monteverde Claudio, nar. v Cremoně roku 1565, byl kapelníkem u sv. Marka v Benátkách, kde r. 1649 zemřel.

2. Scarlatti Alessandro, reformátor hudby, zakladatel slavné školy neapolské a tvůrce slohu krásného, narodil se roku 1659 v Trapani. R. 1725 zemřel co ředitel konservatoře neapolské.

K nejpřednejším žákům školy neapolské náleží:

a) Durante Francesco, nar. 1684 ve Frattě maggiore u Neapole, † 1755.

b) Leonardo Leo, nar. 1694 v Neapoli, kdež roku 1756 zemřel.

Po smrti těchto mistrů počala vlašská zpěvohra klesati, až ji opět Rossini, pak Bellini a po nich Donizetti k platuosti dopomohli. V nejnovější době sluší k nim přidat též Verdiho.

Rossini Giacomo, mistr komické zpěvohry, Mozart Italie, nar. dne 29. února 1792 v Pesaře, žil do roku 1822 nejvíce v Neapoli, navštívil Vídeň a Londýn, usadil se r. 1855 blíž Paříže, kdež také dne 14. listopadu 1868 zemřel. Napsal 39 zpěvoher, z nichž nejznámější jsou: „Lazebník Sevillský“ a „Vilém Tell.“ Mimo těch sluší jmenovati: „Tancreda,“ „Italku v Algiru,“ „Othelo“ a „Semiramidu.“

Kromě uvedených dramatických děl napsal Rossini též „Stabat mater,“ jednu mši, jedno requiem a mnoho drobnějších skladeb pro zpěv i pro piano.

Bellini Vincenzo, nar. na Sicilii dne 3. listopadu 1802, byl žákem konservatoře neapolské. Zemřel r. 1835 v Paříži. Bellini byl věrným následovníkem Rossiniho. Jeho zpěvohry jsou vesměs lyrické. Od něho jest „Norma,“ „La Sonambula,“ „I Puritani“ a „Montecchi e i Capuletti.“

Donizetti Gaetán, nar. v Bergamě dne 25. září 1797, zemřel tamtéž dne 8. dubna 1849. Oblíbeny jsou od něho: „La favorita,“ „Marie, dcera pluku,“ „Lucrezia Borgia“ a „Lucia di Lammermoor.“

Verdi Josef, nar. 9. října 1814 v Roncole, sepsal četné, vesměs velmi melodické zpěvohry, z nichž jsou nejznámější: „Troubadour,“ „Ernani,“ „Rigoletto,“ „La Traviata,“ „Macbeth“ a j. V

nejnovější době totiž roku 1875 vystoupil na jevišti vídeňském se svým „requiem.“

Z Italie se dostala zpěvohra nejprve do Německa. První německá zpěvohra provozována byla v Drážďanech roku 1627. Hlavním však sídlem něm. opery byl Hamburk, kde se od r. 1687 až do r. 1788 udržela, načež ustoupiti musela zpěvohře vlašské, tehda v Německu mocně se šířící. Nejpřednější sídla vlašské opery mimo Italiю byla: Drážďany, Vídeň, Mnichov, Berlín, Lipsko. Německá zpěvohra počala se dařiti teprve po válkách Napoleonských, když duch německý se vzbudil. V popředí kráčel Beethoven s „Fideliem,“ jemu v zápěti šel tvůrce romantické opery Karel Maria Weber.

Mnohem dříve než v Německu zdomácněla zpěvohra ve Francii.

Roku 1669 byla v Paříži založena „Velká opera,“ načež se stal Lully zakladatelem francozské národní zpěvohry.

Trvalou reformu zavedl do zpěvohry francouzské:

Gluck, narozen 2. července 1714 ve Weidenwangu v Hoření Faleci, odkud v 3. roce svého věku dostal se s rodiči do Čech. Studovav v Chomutově gymnasiu, později v Praze na vyšších školách, věnoval se na to zcela hudbě. První jeho zpěvohra „Orfeo“ vyšla r. 1764 ve Vídni, načež následovaly „Alcesta“ a „Elenada de Paride.“

Roku 1774 povolán byl evropské pověsti již požívající Gluck k velké opeře do Paříže, kde nejen předchozími, nýbrž i novými skladbami, jako: „Iphigenie v Aulidě“ a „Iphigenie Tauriská“ úplného dosáhl vítězství nad soupeři svými Rameauem a Piccinim.

Zemřel ve Vídni dne 17. listopadu 1787.

Nejznамenitější následovníci Gluckovi jsou: Méhul, Cherubini a Spontini. Poslední tvoří přechod k Meyerbeerovi.

Kromě tuto vytčených psali pro francouzské divadlo až do doby nejnovější ještě:

a) Auber, žák Cherubiniho, narozen dne 29. ledna 1784 v Normandii. Od něho jest nejznámější zpěvohra „Fra Diavolo“ a pověstná „Němá z Portici.“

b) Herold (1791—1833): „Marie,“ „Zampa.“

c) Flotov († 1811): „Martha,“ „Stradella.“

Slovenská zpěvohra vzala svůj trvalý počátek teprve v tomto století, ačkoliv se již v století 18. hojně na domácích divadlech českých šlechticů zpěvohry, oratoria, kantaty atd. od vlašských i domácích zpěváků provozovaly. V českém jazyku tehdy vynikaly zpěvohry: „Divka a paní,“ „Ančička a Kubíček“ a p. Později následovaly: „Libušin sňatek“ a „Dráteník.“

Za ředitelství F. Škraupa a K. M. z Webru dávalo se v Praze vůbec mnoho hudebních akademii a zpěvohra dosáhla znamenitého zdokonalení.

U Rusů se stal zakladatelem národní zpěvohry Glinka (Žizň za carja, Ruslan i Ludmila), Dargomižskij a Rubinštejn (Demon).

Z Čechů sem patří Nápravník (Nižegorodci), a Šrámek (Ilja Mu-ronec).

U nás máme následující skladatele zpěvoher:

Karel Bendl (Lejla, Břetislav), Vil. Blodek (V studni), Vojt. Hřímalý (Zakletý princ), Bedř. Smetana (Braničovi v Čechách, Prodaná nevěsta, Dalibor, Dvě vdovy), Jan Ne p. Škra up (Švédové v Čechách), Karel Šebor (Templáři na Moravě, Drahomíra, Husitská nevěsta), Jos. R. Rozkošný (Mikuláš, Svatojan-ské proudy), F. Z. Skuherský (Vladimír, Lora, Generál a profesor).

Zároveň se zdokonalováním zpěvohry pokračovalo i umění u zhotovování rozmanitých hudebních nástrojů, z nichž housle na prvním místě jmenovati sluší. Nepřekonané jsou dosud nástroje téhož druhu od Cremoňanů Antonína a Mikuláše Amati (1592—1619, 1662—1692), Adama a Petra Guarneri a Antonína Stradivari (1644 až 1725.) V Německu vynikal Tyrolan Jakub Steiner (1650—72). Praha se honosí dvěma výtečnými zhotovovateli smyčcových nástrojů. Jsou to oba v nejlepším věku stojící mistři Sitt a Homolka.

Ve hře na housle tehdaž prosluli:

1. Corelli Arcangelo, ital. hudebník, nar. r. 1653, zemřel r. 1713.

2. Tartini Josef, nar. v Piranu v Istrii dne 12. dubna 1692. Pověstná jest od něho „Sonata d'abrolo.“

3. Viotti, nar. 23. května 1753 v Piemontu.

4. Paganini Nicolo, nejznamenitější houslista, nar. v Janově dne 18. února 1784. Ze všech strun mu byla nejmilejší G, pro kterou také sonatu složil. Jeho hra ve flagoletu, jakož i provedení celých vět na jediném G dosáhly všeobecného obdivování. Zemřel v Nizze dne 27. března 1840.

Z Čechů proslavili se ve hře na housle:

1. Benda František, nar. 25. listopadu 1709 v St. Benátkách, jest tvůrcem zvláštní houslové školy v Německu.

2. Benda Jiří, nar. r. 1721 v St. Benátkách, byl svým bratrem uveden do kapely Bedřicha II.

3. Slavík Josef, nar. v Jinci dne 1. března 1806, obdivován co jediný sok velikého Paganiniho, jemuž i tento sám neodepřel nejlichotnějšího uznání známým výrokem: Svet Vaši hrou se otrásá. Slavík zemřel již roku 1833 na cestě umělecké v Pešti.

4. Laub Ferdinand, nar. v Praze r. 1830 stal se předmětem obdivování hudebního světa. Znalcí přisuzovali mu první místo mezi houslisty doby nejnovější. I Lanb urván záhy z lůna národa smrtí neuprositelnou, zemřel v staří málo přes 40 let roku 1875.

Händel a Bach.

Rok 1685. daroval Německu dva hudební umělce, kteří vše předchozí dílem ukončili, dílem předčili a doplňujíce se vzájemně, přivedli svůj hudební směr k takové výši, odkud tomuto buď velmi nesnadno neb zhola nemožno dále kráčeti. Jsouť to výše dotčení Jiří Bedřich Händel a Sebastian Bach.

Jiří Bedřich Händel, velmistr oratoria, nar. dne 23. února 1685 v Dobrosoli n. Sálou, býl syn ranlékařův. Po smrti svého otce odebral se do Hamburku, kde se pod Kaisrem stal členem orchestru, skládaje při tom zpěvohry. R. 1707 šel do Italie a proslavil se tu co výtečný pianista a varhaník, vrátil se do své vlasti, kdež se mu dostalo místa dvorního kapelníka v Hanoversku. Odtud navštěvoval často Londýn, kde se r. 1712 trvale usadil, působiv zde jako ředitel italské zpěvohry, která však pod ním zanikla. Tím ztratil Händel téměř veškeré své jmění. Okolnost tato přiměla Händla, že se počal obírat oratoriem, stav se v tomto směru největším mistrem. Celkem napsal asi 26 oratorií, mezi nimiž vynikají: Mesiáš, Samson, Juda Makabejský, Israel v Egyptě, Jephtha a j.

Roku 1751 byl Händel stížen slepotou, aniž by proto přestal tvořiti. Dne 14. srpna 1759 dokonal život svůj. Jest pochován ve Westmünstru. Těžiště Händlových oratorií leží ve sborech. Celá jeho oratorní hndba jeví bohatost výrazu a svrchovanou pravdivost a velkolepost. V příčině té vyjádřil se Mozart o Händlovi: „Händel ví nejlépe, co činí veliký dojem; kdekoli chce, udeří jako hrom.“ V Praze byly z Händlových oratorií nejvíce provozovány: Mesiáš, Samson a Israel v Egyptě.

Bach Jan Sebastian, tvůrce moderní protestantské hudby kostelní, největší mistr kontrapunktu, fugy a varhaní hry, pochází z rodiny hudébnické, která se na počátku 17. století z Uherského Slovenska (od Břetislavi) do Německa vystěhovala.

Jan Sebastian Bach se narodil dne 21. března 1685 v Eisenachu, kde jeho otec byl dvorním a městským hudebníkem. Ztráviv několik let jako varhaník a koncertní mistr na rozličných místech v Německu, přišel na konec r. 1723 do Lipska, kdež se stal kantorem a ředitelem hudby na škole a při chrámu svat. Tomáše. R. 1750 zemřel, ztrativ jako Händel v posledních letech svého života zrak.

Bachova četná díla sahají dílem do světské, z větší pak části do protestantské církevní hudby.

Z jeho skladeb slúší zvláště jmenovati 5—8 hlasová motetta kantaty, dvojsborové pašije dle evangelií sv. Matouše a Jana, vánoční oratorium, velkou mši do h-moll, velké magnificat, značný počet skladeb všeho druhu pro varhany, jako: praeludie, fugy atd.

K světským skladbám náleží ouvertury pro orkestr, koncerty a sonaty pro rozličné nástroje a četná díla pro klavír, k nimž náleží 48 praeludii ve všech tóninách pod názvem: „Das wohltemperirte Klavier.“ Poslední Bachovo dílo bylo: „Die Kunst der Fuge.“

Při hře na klavíru označil též nové kladení prstů použitím palce.

Haydn, Mozart, Beethoven.

Krásný sloh. Kvarteto. Symfonie a zpěvohra.

Haydn Josef, otec moderní hudby instrumentální, narodil se v Roravě na hranicích rakousko-uherských dne 31. března 1732. Naučiv se již v útlém mládí mimo zpěv téměř všem tehdejším hu-

debním nástrojům, stal se zpěvákem při chrámu sv. Štěpána ve Vídni. Po uplynulém 16. roku ztratil dosavadní svůj hlas a s ním zároveň i místo zpěvácké. Od této doby musel si svou výživu vyhledávat vyučováním hudbě a hraním v orkестru. Mezi tím studoval pilně tehdejší theoretická díla o hudbě, mezi nimi nejvíce Fuxovo dílo „Gradus ad Parnassum.“ Velkou výhodou pro Haydnu bylo, že mohl, jsa výtečným pianistou, slavného zpěváka Porporu při jeho studiích na pianě doprovázeti.

Roku 1760 stal se Haydn kapelníkem u knížete Esterhazyho. Tím mu byla poskytnuta příležitost k důkladnému vycvičení se v instrumentaci. Po smrti knížete r. 1790 odebral se Haydn do Londýna, kde napsal svých 6 nejkrásnějších kvartet a 12 symfonii.

Po svém návratu z Londýna počal komponovati svá nesmrtevná díla.

Usadiv se v jednom z předměstí vídeňských, složil tu „Stvoření světa,“ a „Čtyři doby roční.“ Před tím však již r. 1785 dokončil oratorium „Sedm slov Kristových.“

Největších zásluh získal si Haydn o hudbu komorní. Symfonie a kvartetto pro smyčcové nástroje dostaly jím dosud nebyvalého rázu. Směrem tím kráčeli později i Mozart a Beethoven.

Haydn složil 118 symfonii, 83 kvartet, 19 zpěvoher, 5 oratorií, 10 mší a množství jiných menších skladeb. Práce jeho pro kostel neshodují se však se slohem církevním, majice naskrize ráz ducha světského.

Veliký tento mistr zemřel ve Vídni dne 31. května 1809.

Bratr Josefa Haydna, Michal Haydn, nar. 14. září 1737, byl mistrem ve hře na varhany a v skladbě kontrapunktní. Týž složil velký počet církevních kompozic, z nichž mše: „Zde v skroušenosti padáme“ i u nás zdomácněla.

Zemřel v Solnohradě dne 10. srpna 1806.

Mozart Wolfgang Amadeus.

(Zdokonalení zpěvohry.)

Mozart W. A. narodil se v Solnohradě dne 27. ledna 1756. V šestém roce skládal již Wolfgang při pianu kousky, které mu pak otec, dvorní hudebník při knížecí kapele, napsati musel. Neobyčejná schopnost a na útlé mládí chlapcovo nevidaný prospěch v hudebním umění přiměly otce, že syna záhy vedl do veřejnosti. Navštivil Mnichov, Vídeň, Augsburg, Paříž, Londýn atd. Všude stal se mladý Mozart předmětem všeobecného obdivu.

V prosinci roku 1769 odebral se Mozart do Italie, kdež seznal v Bologni Martinihu, stav se za téhož mistra členem tamužší akademie. Odtud navštivil Řím a obdržel od papeže kříž a list rádu militae auratae.

Ověnčen slávou, vrátil se Mozart po 15ti měsících z Italie do Solnohradu, odkud se pak ve svém 25. roce do Vídni přesídlil.

R. 1787 přijel Mozart do Prahy. Za svého pobytu v hlavním

městě Cech napsal pro akademii mistrovské symfonie do D a Es a pro divadlo největší dramatické dílo své „Don Juan.“

Cítě v sobě osten smrti, složil ještě „Kouzelnou flétnu“, „La Clemenza di Tito“ a Reguiem, které však již nedokončil. Zemřel ve Vídni dne 5. prosince 1791.

Mozart byl zjevem neobyčejným, v hudbě pravým, přímo univerzálním geniem. Největších zásluh si získal o zpěvohru, která mu děkuje zdokonalení formy a mistrnou charakteristiku osoby a situace.

Mimo přečetná díla, jako mše, kvarteta, kvinteta, symfonie, sónaty a koncerty pro piano, koncertní arie atd. složil Mozart následující zpěvohry: „Idomeneo“ (pro Mnichov), „Entführung aus dem Serail“ (k vyzvání císaře Josefa II.), „Figarova svatba“, „Don Juan“ (pro Prahu), „Così fan tutte“, „Titus“ a „Kouzelná flétna.“

Nejzdářilejší z dotčených zpěvohr jsou „Figarova svatba“, „Kouzelná flétna“ a „Don Juan.“ Z církevních jeho skladeb zaujímá co do obsáhlosti a mohutnosti stavby, první místo requiem, které teprv jeho žák Süßmayer v duchu mistrově dokončil.

Žádný z novověkých skladatelů hudebních nestal se v té míře miláčkem Pražanů a Čechů vůbec jako Mozart, jehož skladby po celé vlasti vlně rozšířeny jsou. On byl vzorem všem souvěkým skladatelům českým, z nichž si jeho způsob nejvíce osvojil.

Vitásek Jan, nar. 20. února 1771 v Hořině u Mělníka.— Vitásek byl výtečný pianista. Skladby jeho vynikají ušlechtilostí a jednoduchostí. Od něho pocházejí slavnostní mše, velké requiem a hudební dráma v pěti dějstvích „David“, které r. 1810 ve stavovském divadle s velikým úspěchem provozováno bylo.

Beethoven Ludvík.

(Zlatá doba hudby instrumentální.)

Beethoven Ludvík se narodil v Bonně dne 19. prosince 1770, kde byl jeho otec dvorním zpěvákem knížete volence kolínského. R. 1792 poslal jej kurfiřt do Vídni, aby tam u Jos. Haydenu svá hudební studia dokončil. R. 1795 přišel do kontrapunktické školy k Albrechtsbergroví a r. 1809 se měl státí kapelním mistrem u krále Vestfalského Jeronýma Napoleona v Kassel, ale několik velmožů rakouských, mezi nimi také bývalý žák Beethovenův, arcikníže Rudolf, pak hrabě Waldstein, knížata Lobkovicové a Kinský pojistili mu roční částku 4000 zl. s tou výjminkou, aby Vídeň neopouštěl.

Beethoven zůstal tedy na vykázaném místě až do své smrti, která ho dne 26. března 1827 co starce úplně hluchého zastihla.

Beethoven jest největší hudební skladatel 19. století. Na poli církevní a dramatické hudby bylo nejvyšší dosaženo; instrumentální hudba našla v něm svého neobmezeného vládce. Ačkoliv velkým mistrem téměř všech odvětví hudební skladby, stal se zvlášt v oboru hudby orkestrální nedostížitelným. Zde přivedl hudbu na stupeň, odkud nesnadno dále se kráčí. Kym byl Mozart zpěvohře, tím se

stal Beethoven symfonii. Sonata, symfonie a kvarteto měly v něm největšího vzdělavatele.

Známé jest též Beethovenovo oratorium „Kristus na hoře Olivetské“ a missa solemnis do C dur.

Schubert František.

(Tvůrce umělé písně.)

Narodil se dne 31. ledna 1797 ve Vídni, kdež jeho otec byl učitelem. Roku 1808 byl Schubert přijat za zpěváka do císařského konviktu, kde mu byla poskytnuta příležitost seznati skladby Haydnovy a Mozartovy. Rok po smrti Beethovenově dokonal i Schubert život svůj a sice dne 19. listopadu 1828.

Schubert obral a oblibil si pěstovati umělou píseň, v kterémžto oboru zanechal neskonale krásných útváří. Jeho zásluhy o vývoj umělé písně jsou tak velké, že jej veškerý hudební svět uznává a ctí přímo co tvůrce umělé písně.

Jeho písňemi těšil se i chřadnoucí Beethoven, a Jean Paul žádal si ještě před smrtí slyšet jeho „Krále duchů“ (Erlkönig).

Množství písní Schubertových přesahuje počet 500, mezi nimiž předního místa zaujmá pod jménem „Spanilá mlynářka“ (Die schöne Müllerin) světoznámý, z 20 čísel sestávající cyklus. Jiný cyklus „Die Winterreise“ obsahuje 24 čísel.

Poslední písně Schubertovy chová sbírka „Schwanengesang.“

Mimo písně zvěčnil se Schubert také skladbami instrumentálními.

Karel Maria von Weber.

Narodil se dne 18. prosince 1786 v Eutinu v Holštýnsku. V Solnohradě studoval u M. Haydna nauku o skladbě, načež šel r. 1798 do Mnichova.

Roku 1802 odebral se Weber na cesty, po nichž přišel do Vídni, kde se seznámil s Voglerem a Jos. Haydnem. Po odbytých zde studiích stal se Weber roku 1805 ředitelem divadla ve Vratislaví. Odtud dostal se za ředitele k divadlu pražskému a konečně odešel v téže hodnosti do Drážďan. Zde složil Weber znárodnělou svou zpěvohru „Strelec kouzelník.“ Této opeře pak následovaly ještě „Preciosa“, „Euryanthe“, a „Oberon.“ Poslední dílo dokončil za značné churavosti v Londýně, kde také dne 5. června 1826 zemřel.

Weber se stal zakladatelem německé novoromantické školy hudební. Ze všech skladatelů následovali Webra nejvíce: L. Spohr H. Marschner a K. Kreutzer.

Ouvertury k dotčeným zpěvohrám Webrovým jsou mistrovsky vypracovanými schránkami obsahu jednotlivých částí dila celého a rozeznávají se v té příčině rozhodně od ouvertur Meyerbeerových, Wagnerových, Gounodových a j.

Kreutzer přidržoval se Webrova způsobu ve své opeře „Nocleh v Granadě“; Lud. Spohr ve „Faustn“ a v „Jessondě“. Nejvíce však Jindřich Marschner (1795—1863) ve skladbách: „Der Vampyr,“ „Hans Heiling,“ „Der Templer und die Jüdin.“ Neméně snažil se napodobiti jej Lortzing (nar. v Berlíně r. 1803, † 1851) ve svých komických operách „Czar und Zimmermann,“ „Der Wildschütz,“ „Die beiden Schützen“ a „Der Waffenschmied.“

Jako výtečný pianista skládal Weber i pro klavír a zanechal světu mnohé dílo neskonale krásy i v tomto oboru hudební literatury.

Felix Mendelsohn-Bartholdy.

Narodil se v Hamburku v roce úmrtí Jos. Haydona, totiž 1809 dne 3. února. R. 1835 převzal ředitelství koncertů gewandhausských v Lipsku, kdež sláva jeho nejvyššího stupně dosáhla. Přičiněním Mendelsohnu byla otevřena v Lipsku dne 2. dubna 1843 konservatoř, jejíž ředitelem se později Mendelsohn stal. Dne 4. listopadu 1847 zemřel Mendelsohn-Bartholdy v Lipsku. Pohřben je v Berlíně.

Mendelsohn se stal všeobecně známým především svou ouverturou ke „Snu svatojanské noci.“ Zvláště uznání si vydobyl oratorium „Paulus,“ které sepsal r. 1836 v Düsseldorfu.

Jakožto výborný pianista složil pro klavír známé „Písně beze slov.“ Stejně jako tyto požívají také jeho skladby pro zpěv pověsti světové.

Schumann Robert.

Schumann Robert (nar. ve Zvíkově, dne 8. července 1810) jevil již záhy velikou náklonnost k hudbě. R. 1830 přišel do Lipska, kde r. 1834 počal vydávat časopis „Neue Zeitschrift für Musik.“ Při založení lipské konservatoře stal se Schumann profesorem hry na klavír a skladby. R. 1847 převzal v Drážďanech ředitelství zpěvácké tabule a r. 1848 týž úřad nově založeného spolku pro zpěv sborový. Roku 1850 se stal Schumann ředitelem městské hudby v Düsseldorfu. Chronická choroba mozku byla příčinou sebevražedného pokusu Schumannova, po jehož nezdáření týž hudebník v léčitelském ústavu v Eudenichu u Bonnu dne 29. července 1856 zemřel.

Schumannovi byli vzorem Beethoven, Schubert a Mendelsohn.

Týž umělec zaujímá přední místo v menších skladbách pro klavír a v písni, v kteréž jest nejpřednějším nástupcem Schubertovým.

Vynikajici mužové doby nejnovější.

1. Meyerbeer Jakub (Meyer Beer), narozen dne 15. září 1795 v Berlíně, byl žákem Voglerovým. Roku 1815 odebral se do Italie, kde napsal četné zpěvohry ve slohu novoitalském. Odtud šel

do Paříže, kde vystoupil svým „Robertem d'áblem.“ Roku 1842 byl jmenován generálním ředitelem hudby v Prusku, načež žil střídavě v Berlině a v Paříži, v kterémžto posledním městě zemřel. Odpočívá jako Mendelsohn v Berlině.

Nejpřednější díla Meyerbeerova jsou zpěvohry: „Robert d'ábel,“ „Hugenotti,“ „Prorok,“ „Nordstern“ „Dinorah“ a „Afrikánka.“

2. Berlioz Hector, nar. dne 11. prosince 1803, vzbudil svými orkestrálními skladbami všeobecné udivení. Roku 1842 nastoupil uměleckou cestu Belgie a Německem, jsa všude Lisztem podporován. Od r. 1839 byl až do své smrti, dne 9. března 1869, bibliotékářem konservatoře v Paříži.

8. Wagner Vilém Richard, narozen v Lipsku dne 22. května 1813, učil se hudbě s chatrnou a nevytrvalou pilnosti, začával pak od r. 1834 místo divadelního kapeluáka v rozličných městech Německa. Roku 1839 odebral se do Paříže, kde svou zpěvohru „Rienzi“ dokončil a novou „Der fliegende Holländer“ napsal. Leta 1842 přišel za druhého dvorního kapelníka do Drážďan, kde jeho „Tannhäuser“ poprvé provozován byl. Čím více vylýhal se Wagner za svého mládí přísným studiem a cviku, tím živěji zanášel se později ideou státí se reformatorem hudby. Vystoupením se svými reformačními ideami do veřejnosti vzbudil Wagner v hudebním světě roztržku, která čím dál, tím větších nabývala rozměrů.

Dvě zásady jsou však, které dlužno považovati za těžiště jeho novot. Předně, úplná rovnováha mezi všemi, v hudebním dramatu součinnými uměními, t. j. vyloučení každé podřízenosti jednoho druhému, a za druhé, výhradné přidělení veliké úlohy orkestru; vylíčiti totiž hudebnou zjevy života citového, kteroužto úlohu až po Wagnera vykonával zpěvák-herec pomocí hlasu, slova a mimiky. Poněvadž první zásada spočívá na patrném omylu, druhá pak hlasá zjevný odpor proti přírodě, předpovídají vážní esthetickové směru Wagnerovu krátkého trvání a málo slavný konec.

Vliv Wagnerův na hudební mládež je rozhodně neblahý. Mnohý skvělý talent již spustil se jasné záře přísných zákonů umění, a bloudí za světýlkem špatně pochopené „svobody umění“ k svému zaniknutí. Své názory a zásady svého směru srovnal Wagner v následujících spisech: „Kunst und Revolution,“ „Oper und Drama,“ „Deutsche Kunst und deutsche Politik,“ „Ueber das Dirigiren,“ „Das Judenthum in der Musik.“ Mimo již jmenované kompozice napsal ještě zpěvohry: „Lohengrin,“ „Tristan und Isolde,“ „Die Meistersinger zu Nürnberg“ a „Der Ring der Nibelungen.“

4. Liszt František, největší podporovatel směru Wagnerova, narozen dne 22. října 1811 v Rajdingu u Šoproně. Byl nejprve žákem Černého a Salieriho ve Vídni, odebral se k dalšímu vzdělání svému do Paříže. Procestovav napotom téměř celou Evropu a dosáhnuv četných vyznamenání, přišel Liszt r. 1848 ke dvorní kapele do Výmaru co ředitel. Zde provedl Wagnerova „Tannhäusera“ a posud neznámého „Lohengrina.“ Nyní traví Liszt život svůj v soukromí a nevystupuje leč v úzkých kruzích.

Liszt jest největší pianista našeho věku, pravý Paganini na pianě. Hra jeho vzbudila po celé Evropě veliké udivení.

5. Rubinstejn Antonín, hudební skladatel ruský, nar. 30. listopadu 1829 blíže Jas v Multánsku. Odtud dostal se s rodiči do Moskvy, kde se mu dostalo pravidelného vyučování v hudbě. Roku 1845 přišel do Paříže, kde se seznámil s Liszem. Roku 1845 odebral se do Berlína k učiteli Dehnovi, načež se již roku 1848 stal komorním virtuosem velkovévodkyně Heleny v Petrohradě, založiv zde r. 1862 konservatoř, jejíž prvním ředitelem se stal. Od r. 1864 vydává se často na umělecké cesty.

Rubinstein, ktorý mezi pianisty jediný výdrží porovnání s Liszem, vyniká také co skladatel. Kromě několika ruských národních zpěvoher vyšlo z jeho péra oratorium „Ztracený ráj,“ které ve Výmaru provozováno bylo. Do r. 1865 vyšlo od Rubiustina tiskem asi 70 větších a menších skladeb, z nichž vynikají symfonie „Ocean,“ „Faust,“ „Nixe“ na báseň od Lermontova a 4 koncerty pro piano.

6. Smetana Bedřich, narozen 2. března 1824 v Litomyšli. Prvního hudeb. vzdělání poskytl mu jeho otec, učiv jej sám hře na housle a na pianě. Jsa ještě skoro úplně autodidaktem, hrál již nejlepší skladby Listovy, Henseltovy a Chopinovy pro piano, tak že požíval jako pianista velkého jména v celé Plzni, kde na gymnas. studoval. Odebrav se r. 1843 do Prahy, studoval zde theorii a skladbu u Prokše. Velmi vhod přišla mu známost se slavným Robertem Schumanem a Lisztem. Přičiněním Dreyschockovým stal se Smetana r. 1856 ředitelem u filharmonické společnosti v Gothenburgu ve Švédsku. Zde složil hlavně instrumentální skladby, mnohé skladby pro piano a první české sbory. Navrátil se opět do vlasti, stal se ředitelem „Hlaholu.“ Beseda umělecká svěřila do rukou jeho řízení znamenitých podniků uměleckých. R. 1866 stal se Smetana prvním kapelníkem při českém divadle. Českou zpěvohru přivedl k nevývalé dokonalosti, složiv sám opery: „Braniboři v Čechách,“ „Prodaná nevěsta“ a „Dalibor.“

7. Dvořák Antonín, narozen 8. září 1841 v Nelahozevsi u Kralup. R. 1857 vstoupil do varhanické školy, kde tehdyž působili Fr. Blažek, J. L. Zvonař a K. Pietsch. Již zde počal komponovat, studovav při tom velmi pilně partitura Bachovy a Beethovenovy. Stav se členem orchestru divadelního, měl příležitost seznati i skladby operní rozličného druhu. Dvořák složil mnoho skladeb pro piano, smyčcové nástroje (kvartetta, kvintetta) a orkestr mimo četných písni a sborů. R. 1877 dokončil operu „Šelma sedlák,“ které r. 1882 následovala zpěvohra „Dimitrij.“

Vnitřní cena skladeb jeho jest dokonalá, ba u mnohých téměř klassická.

8. Bendl Karel nar. 16. března 1838 v Praze. Podobně jako Dvořák vstoupil i Bendl do varhanické školy a sice roku 1855, od kud po třech létech vystoupil. Mimo četné sbory pro mužské hlasby složil mnoho písni s průvodem piano, dvojpěvy, čtverzpěvy pro ženské hlasby, jakož i dvě mše pro čtvero mužských hlasů. Stav se sbormistrem „Hlaholu“ přivedl týž spolek k velké dokonalosti. Kromě již vytčených skladeb složil též zpěvohry: „Lejlu,“ „Břetislav a Jitka,“ „Starý ženich,“ „Černohorci“ a operetu „Indická princezna.“

Slávu hudebního umění českého hlásají v době nynější ještě jména následujících umělcův.

Jos. Nešvera, ředitel kúru v Hradci Kralové, Fibich Zd., skladatel a učitel theorie v Praze, Jos. Förster, ředitel kúru u sv. Vojtěcha v Praze, Vojtěch Hřimálý, ředitel hudeb. jedn. v Černovicích, Ondříček Fr., virtuos na housle, Skuherský Fr., ředitel varhanické školy v Praze a mnicho jiných.

Hudba církevní.

Majice průběh vývoje hudebního umění řadou nejčelnějších jeho přestitelů vyznačený od doby nejstarší až do času nejnovějšího, nezbývá nám než zmíniti se o žádoucí změně, která za doby nynější připravuje se v oboru hudby církevní. Na poli katolické kostelní hudby objevuje se totiž v naší době velmi živý ruch ve prospěch obratu k lepšímu. Jsa udržován na slovo vzatými znalci staroklasického slohu církevního, šíří se tento blahodárný ruch jak v Německu tak i v Čechách vždy více a více a nezůstavuje žádné již pochybnosti, že konečně opanuje úplně pole církevní. V Německu stojí v čele toho hnuti dr. Fr. Witt, kněz a ředitel kúru v Eichstättu. U nás jest to F. Z. Skuherský, ředitel kúru u sv. Trojice, jejž stejná dovednost skladatelská a znalost starocírkevního slohu na roveň staví s horlitelem německým pro reformu hudby církevní. Tu i tam druží se k statečným vůdcům stále zrůstající řada horlivých následovatelů. O rozšíření lepších náhledů ve věcech církevní hudby získal si zvláštní, ve prospěch reformy založený hudební orgán „Cecilie,“ jejž vydává a rediguje kněz p. P. Lehner v Karlíně.



OBSAH.

	Strana
O hudbě vásbec	3
O tónu	4
Hudební písmo	5
Noty	—
Liniová sonstava	—
Klíče	—
Jména not	6
Objem čili dosah hlasu	7
Posuvky	—
Trvání tónů	8
O rytmu	9
O taktovému přízvuku	12
Tempo	13
Přednášení hudebních skladeb	14
Skracování v hudebním písmě	15
Pomilky čili pauzy	18
Půltón a celý tón	—
Stupnice čili škály	19
Měkká (moll, minor) diatonická stupnice	21
Chromatická stupnice	22
Najdůležitější tóny škály	—
Tóniny	—
Příbuznost tónin	23
Tónorody	24
Intervally čili poměry tónů	—
Velikost intervalův	25
Převrat intervalův	26
Konsonující a dissonující intervally	27
Enharmonické intervaly	28
O pohybování hlasův	—
O akordech vásbec	29
O trojzvuku	30
Trojzvuky tvrdé a měkké škály	31
Mnohostrannost trojzvuku	—
Konsonující a dissonující trojzvuky	32
Nejhlavnější trojzvuky	—
O znásobování a vynechávání částek trojzvuku	33
Polohy trojzvuku	—
O členení trojzvuku	34
Spojování akordů vásbec	36
Spojování trojzvuků zvlášt	37
Spojování dissonujících trojzvuků	39
Harmonisace zpěvu	40
Převraty trojzvuku	40
Septimový akord	43
Polohy sept. akordu	44
Převraty septimového akordu	45

Rozdělení septimových akordů	45
Volné septimové akordy	46
O dominantsním septimovém akordu	—
Převraty dom. čtverozvuku	47
Užití převratů septim. akordů	—
Zmenšený septimový akord	49
Enharmonická mnohostrannost zmenšeného septim. akordu	50
Malý septim. akord	51
Newolné čili vedlejší septim. akordy	—
Nónový akord čili pětizvuk	52
Průtah	53
Průchodné noty čili průchody	55
Předjatý tón	56
O závěrku čili kadenci	—
Prodlení na dominantě a tónice	59
Modulace	60
Přechody s dominantním trojzvukem	61
Přechody s dominantním septimovým akordem	—
Přechody se zmenšeným septimovým akordem	62
Přechody s velkým a malým nónovým akordem	64

Z dějin hudby.

Doba předkřesťanská	64
Doba křestanská	—
Řehoř I. Velký	65
Hucbald	—
Quido Aretinský	66
Franko Kolínský	—
Troubadouři	67
Škola nizozemská	—
Orlandus Lassus	68
Palestrina	—
Hudba církevní věku 16. mimo Itálii	70
Počátky a vývoj hudebního dramatu	—
Händel a Bach	74
Haydn, Mozart, Beethoven	75
Schubert	78
Karel Maria von Weber	—
Mendelssohn-Bartholdy	79
Schumann	—
Vynikající mužové doby nejnovější	—
Hudba církevní	82