

Str. 355 — PERIODISACE DĚJIN HUDBY. PŘÍSPĚVEK  
K OTÁZCE LOGIKY HUDEBNÍHO VÝVOJE

Musikologie (řídí Vladimír Helfert a red. kruh — Ludvík Kundera, Jan Racek, Karel Vetterl), I—1938, Melantrich-Pazdírek, Praha-Brno, str. 7—26.

Otázka periodisace dějin může být chápána z různého hlediska. Od pouhého mechanického rozdělení dějinného pásma na úseky za účelem pouhé větší přehlednosti celku až k dělení, které se snaží postihnout v dějinách určité jednotné tvůrčí síly a proudy, které té nebo oné periodě dějinné dávají jednotný smysl, mohou být různé mezistupně. V této studii hlásíme se k těm, jimž otázka periodisace je zároveň otázkou vývojové logiky dějinné. To znamená, že periodisace nám nebude mechanickým dělením vývojového pásma, nýbrž že bude výsledkem pátrání, zdali a do jaké míry lze najít v hudebních dějinách dobové úseky, v nichž by se uplatňovaly nějaké společné tvůrčí principy, na něž by bylo lze uvést všechny příznačné tvůrčí projevy onoho úseku. Období, v němž bychom mohli konstatovat takové principy jako společný základ hudebních jevů v dynamickém vývoji, bude nám vývojovou periodou. Přitom ovšem jde především o to, o jaké kritérium se budeme opírat při tomto pátrání. Předem vyloučíme jakákoliv kritéria braná z analogie s jinými odvětvími kulturních dějin. Chceme-li postupovat empiricky, a tedy kriticky a věcně, postavíme z počátku stranou všechny paralely s obecnými, výtvarnými, literárními a kulturními dějinami. Takové paralely, učiní-li se východiskem úvah o periodisaci dějin hudby, mohou snadno svést ke znásilňování faktů hudebně vývojových a k přizpůsobování těchto faktů té nebo oné obecně výtvarné nebo literárně historické periodisaci. A tím okamžikem ovšem opouštíme půdu periodisace reálné, založené na hudebně historických

faktech. Tím ovšem není řečeno, že z úvah o periodisaci bychom chtěli odstranit veškerý takové paralely. Je tím pouze vysloven metodický požadavek, dojít k obrazu periodisace dějin hudby z počátku přísně na vědeckém základě, tj. na základě faktů z historické hudby. Teprve potom bude možno takto získané výsledky srovnat s výsledky periodisačních úvah z jiných kulturních oborů a položit si otázku, jaké jsou zde styčné body, popřípadě jaké rozdíly a jaké obecně platné poučky by bylo lze z toho vyvodit.

Která jsou základní fakta hudební historie, která by byla zároveň schopna stát se periodisačními kritérii? V této věci se mohu odvolat na Prolegomena své České moderní hudby i na úvod k II. svazku monografie o Jiřím Bendovi. Jádrem hudební historie jsou mi ta fakta *hudebního* vývoje, která souhrnně označuji slovem tvořivost ve smyslu způsobu a metody hudební tvorby, hudební představitosti, hudebního myšlení. Toto jádro, tato základní fakta je především nutno si uvědomit, abychom porozuměli logice hudebního vývoje. Tím nemají být odstraněny z hudební historie souvislosti kulturně dějinné, sociální nebo dokonce souvislosti s osobnostmi tvůrců. Zdůrazněním onoho jádra je vyslovena noetická, a tedy i metodická zásada, že pramenem hudebně historického poznání jsou především ona základní fakta hudebního vývoje, že z nich se v hudební historii i v hudební kritice musí vycházet, že tato fakta, objektivně a kriticky poznatelná, tvoří vlastní základ a smysl hudební historie. Vše ostatní pak může přispět k objasnění a k historickému, popřípadě psychologickému výkladu oněch faktů, ale nesmí být ani cílem ani východiskem. Hudební historie je mi především historií hudebního myšlení a hudební představitosti.

Přistupujíc z tohoto základního stanoviska k otázce periodisace, položíme si první otázku, důležitou pro otázku periodisace: možno nalézt mezi jednotlivými fakty hudebního vývoje takové *jednotlivé principy*, které by vázaly fakta v jednotu, zvanou periodou? Co rozumět tímto společným principem, vysvitne nejlépe na příkladu. Mezi prvními monodiemi po r. 1600 a mezi Wagnerovým deklamačním stylem je jistě veliký rozdíl, daný vývojovým rozpětím nějakých 250 let. Ale i přitom oba tyto hudební projevy spočívají na společném principu, který je vlastně pouze tomuto dobovému rozpětí, nikoli však dobám předchozím. Je to spojení hudebního myšlení melodic-

kého s myšlením harmonickým, ono charakteristické vzájemné splynutí a prostoupení hudebního horizontalismu s vertikalismem, které se začíná kolem 1600 a které do značné míry stále ještě dnes se udržuje, ale které nebylo známo dříve, např. v době sólového zpěvu gregoriánského. I když se udály uvnitř této tvůrčí metody dalekosáhlé změny, dané třistaletým vývojem melodie a harmonie, přece jen onen princip sám trvá nezměněn. Anebo skladby Perotinovy a Orlanda Lassa stojí při vši rozdílnosti na společném principu polymelodickém, jemuž vertikální souvislosti jsou pouhým výsledkem, nikoli stejnoprávným tvůrčím principem.

Tyto tvůrčí principy jakožto základní kritéria periodisace dějin hudby spočívají tedy v tom, že staví do různých poměrů, hudebním vývojem konkrétně daných, ty základní činitele hudebního myšlení, bez nichž není hudba hudbou a které jsou pro hudbu specificky a jedinečně příznačné: melodii a harmonii. Přitom melodie znamená v hudebním myšlení činitele primární a základní důležitosti, jenž má zřejmou funkční převahu nad harmonií. Myšlení melodicke předcházelo v evropské hudbě myšlení harmonickému, které se dostalo k svéprávnosti až teprve kol. 1600. V dosavadní historii západoevropské hudby jsou styly založené na výlučně melodicke myšlení, naproti tomu však dosud nevznikl styl, který by rostl pouze z harmonického myšlení. Jsou sice skladby, v nichž harmonická struktura převažuje tak, že zatlačuje do pozadí stránku melodicke, jako např. v některých varhanních preludiích, to však jsou pouhé výjimky, které zdaleka nestačí k tomu, aby mohly tvořit materiál hotového stylu. Vedle těchto dvou základních činitelů hudebního myšlení — jejich pořadí znamená zároveň i pořadí jejich funkčního významu v hudebním myšlení — má rytmika a metrika v hudebním myšlení sice důležitou funkci formotvornou, dávajíc tónové řadě takový řád, že se tato řada, plynoucí nenávratně v čase, stává postižitelná jako celek, ale o rytmice a metrice nelze říci, že by bez ní hudba nebyla hudbou, jak to lze říci o melodii, popřípadě o harmonii. Naopak, jsou rytmické a metrické útvary odpoutané ode vši závislosti na tónové řadě; tedy rytmika a metrika nehudební. A stejně je myslitelná hudební řada, v níž rytmus a metrum jsou stlačeny na nejmenší míru. Ba dokonce bylo celé stylové období, v němž rytmická stránka čistě hudební je přinejmenším sporná (gregoriánský chorál). Proto rytmika a metrika jako princip hudební-

ho myšlení nemůže dosud přicházet v úvahu při otázce periodisace, neboť na ní dosud žádný dobový styl nevyrostl a sotva kdy vyroste. Rytmika má v hudebním myšlení sekundární funkci výrazového akcidentu k základním činitelům, jimiž jsou melodie a harmonie jako funkce hudebního myšlení primární důležitosti. Proto veliké stylové rozlohy dobové jsou určeny principy, které jsou dány vzájemným poměrem oněch primárních funkcí hudebního myšlení, melodie a harmonie. Je jistě princip zcela sui generis pouze melodického, tedy monodiálního hudebního myšlení, opět podstatně jiný princip polymelodický a zase jiný princip, jenž spojuje melodický, a to monodiální i polymelodický s harmonickým. Uvnitř těchto principů pak se může odehrávat bohatý a mnohotvárný vývoj, jenž však je vždy vázán tím nebo oním principem.

Po těchto teoretických předpokladech, v nichž je systém našeho řešení již naznačen, je možno přistoupit ke konkrétním otázkám periodisace. Abychom pak přitom se opírali o hudební fakta co nejvýmluvnější, budeme postupovat, z důvodu názornosti, od nedávné minulosti zpět až k začátkům západoevropské hudby. Dále nazad nepůjdeme, neboť úkol této studie zužujeme na otázku periodisace západoevropské hudby. Nedávnou minulostí rozumím zde tu hudbu, která ještě roste z romantismu a ze systému romantické hudební představivosti; tedy impresionismus a neoklasicismus. Proč nevycházíme z přítomnosti, vysvitne ze závěrečných úvah.

Přehlízíme-li z tohoto stanoviska hudební vývoj, vyvstanou periodisační skupiny, z nichž každá přináší nové principy hudební tvořivosti, a tedy i nové metody v hudebním myšlení, v každé z těchto skupin jsou tyto principy vlastní pouze té skupině, v níž se objevují, jsou tedy pro ni jedinečně příznačné, a proto také každá z těchto skupin tvoří celek pro sebe, třebaž ovšem, jak jinak není možné při vývojovém dynamismu, mnoho z předchozí skupiny proniká do další. Ale vždy tak, že se tím nikterak podstatně neruší ona jedinečná příznačnost principů hudebního myšlení, neboť to, co přechází ze starší do nové periody, nabývá v této nového smyslu, a to vlivem nového tvůrčího principu.

První takovou periodou — postupujeme-li ve svých úvahách od dnešní doby nazad — je doba asi 2. pol. 16. století až asi do začátku 20. století. Pro celou tuto rozlohu nějakých 350 let je jedinečně příznačný princip melodicko-harmonický, který

slučuje melodickou představivost s představivostí harmonickou tak, že harmonická složka hudebního myšlení se nestává pouhým výsledkem myšlení melodického, nýbrž přistupuje k tomuto jako rovnoprávný činitel, jenž má rozhodující vliv na utváření a vývoj melodické linie. Tento princip melodicko-harmonický nebo horizontálně vertikální je vlastní pouze tomuto období a nikdy předtím se s ním neshledáváme. Zahrnuje pak v sobě další znaky, které jsou rovněž příznačné pro celou tuto dobovou rozlohu.

Především je to systém tónového materiálu, který zároveň si vynucuje vlastní harmonickou představivost. Nejdůležitější převrat na začátku tohoto období spočívá v tom, že se odstraňuje vláda takzv. církevních tónin a že se ustaluje diatonická stupnice dur a moll jako základ tónového systému. Je ovšem přirozeno, že tento převrat se neudál nečekané a že i v této věci vývoj postupoval znenáhla a z dějin hudby je dobře známo, co pro tuto otázku znamená Glareanův Dodekachordon (1547). K teoretickému uzákonění dnešního dur-moll se všemi základními důsledky dochází pak na samém začátku naší epochy, v Zarlinových Istitutioni (1558) a Dimostrationsi (1571). Jeho význam pro nový systém hudební představivosti možno shrnout tak, že Zarlino: 1. teoreticky odstraňuje výhradně melodickou představivost předchozí epochy, na jejímž sklonku sám žil, a že vedle melodie staví základní tvary harmonické, trojzvuk dur a moll, 2. že základem systému tónového učinil diatonickou stupnici C dur. Teprve na tomto základě se mohl vyvinout harmonický poměr tóniky — dominanty — subdominanty a vedoucí význam citlivého tónu pro myšlení melodické i harmonické. Tento nový systém, jakmile se ustálil a prorazil v praxi, měl dalekosáhlé důsledky, takže možno jej považovat za jednu z největších vymožeností kulturních dějin. Teprve na základě tohoto systému diatonické stupnice dur-moll a na základě harmonické představivosti tónika — dominanty — subdominanty a dualismu dur-moll byla umožněna celá ta velká epocha hudební, která se začíná kolem 1600 a sahá až do 20. století. Celý ten mohutný vývoj hudební od italských madrigalistů a prvních monodistů až po impresionismus ve 20. století je podmíněn tímto systémem hudební představivosti, který nemá pranic společného se systémem předchozí periody a je tedy pro dobu kol. 1600 — kol. 1900 jedinečně příznačný.

K tomu pak přistupuje chromatika jako další znak. Ne že by

chromatika se teprve nyní uplatňovala v hudbě, ale vystupuje v nové funkci, dříve neznámé. V této epoše chromatika přestává být musica ficta a nabývá vedle diatoniky rovnoprávného postavení.

Tento systém melodický a harmonický tvoří jednotný základ, na němž se odehrává celý onen mohutný vývoj doby kol. 1600 — kol. 1900. Tento systém poutá jednotlivé projevy, zdánlivě zcela různorodé, v jednotu dobového stylu, v jednotu vývojové periody. Je předpokladem jak takového Monteverdiho, tak J. S. Bacha, Beethovena, Wagnera a Debussyho. Ale možno jít dále k detailnějším složkám této stylové epochy.

V melodii se tvoří dvojí typ: vokální a nástrojový. To je opět něco příznačného pro tuto dobu. V dřívějších vývojových epochách vokální melodie byla vedoucí. Nástrojová hudba se těžce probíjela ze závislosti na vokální hudbě k větší individualisaci. K úplnému osamostatnění nástrojové melodie dochází až kol. 1600 a v 17. století (virginalisti, nástrojová monodie italská aj.). Celá epocha 1600—1900 pak je po této stránce založena na tomto dvojím typu melodické představitosti vokální a nástrojové a je to opět znak jedinečně příznačný pro celou tuto epochu. Ve vokální melodice se uplatňuje expresivnost zpívaného slova, což vede jednak k prvním monodiím, jednak k recitativním útvarům 17.—18. století, jednak k deklamačnímu slohu Wagnerovu, Debussyho, Straussovu, ruské školy a Janáčkovu a konečně k písni od 2. pol. 18. stol. až po moderní píseň. V melodice nástrojové se tvoří základní formotvorné principy v rozvíjení absolutní, rozumějte na textu nezávislé, melodiky. Je to symetrie a symetrická periodisace ve stavbě melodie, ať ve formě prostého předvětí a závětí nebo ve formě prosté třídílnosti *a-b-a*, rozvíjení melodie na základě motivické práce nebo na základě sekvencí, a to buď v rámci symetrické periodisace, nebo v rámci asymetrie. Je ovšem jisto, že mnohé z těchto formotvorných principů melodické stavby se uplatňují již před r. 1600, zvláště v projevech lidově zabarvených nebo u varhanních koloristů. Záleží však na tom, že tyto přejaté principy jsou nově pojaty, tj. spojeny s novými principy tvůrčími tak, že se jim dostává nové funkce, že tím zapadají do nového dobového systému tvůrčího. To se jeví v konkrétním případě tak, že zmíněné formotvorné principy v melodické stavbě se spojují po r. 1600 s novou představitostí harmonickou a toto spojení jim dává novou funkci, která je myslitelná jedině

po r. 1600. Tak např. symetrická periodisace melodická, jak se vyvíjí od 1. pol. 17. stol., je nerozlučně spojena s harmonickým základem, na němž se vyvíjí. Příznačný harmonický postup v periodické stavbě melodické z tóniky do dominanty a zpět do tóniky, tedy postup, v němž osu symetrie tvoří modulace do dominanty, postup, který tvoří zároveň zárodek tzv. dvojdílné formy A-T—D B-D—T, tak rozšířeně od 2. pol. 17. stol. až do pol. 18. stol., je možný jedině na základě onoho sloučení myšlení melodického s harmonickým, které se objevuje teprve po r. 1600. Podobně je tomu s polymelodickým principem, jenž je příznačný pro periodu před r. 1600. Ve smyslu zmíněného vývojového zákona přechází tento princip do systému melodicko-harmonického po r. 1600, ale tak, že v něm nabývá nového smyslu funkčního. Polymelodie je vázána harmonickým myšlením. To se nejlépe jeví ve formě fugy. Tato forma neznamená absolutní princip polymelodický, jaký vládl před r. 1600, nýbrž konkrétní formu spojení polymelodičnosti s harmonickou představitostí, neboť celý plán fugy je bez modulačního postupu nemožný. Proto forma fugy je myslitelná teprve v novém systému melodicko-harmonickém. To pak platí o veškerých polymelodických skladbách z doby po r. 1600, ať už je to u Corelliho, Al. Scarlattioho a v neapolské škole, ať u J. S. Bacha, Händela, Mozarta, Beethovena, Wagnera, Brucknera a Mahlera. Jejich struktura je určena oním sloučením principu melodického s harmonickým.

Druhá základní složka tvůrčího principu melodicko-harmonického, představitost harmonická, se vyvíjí ve své nové funkčnosti rovněž až od 2. pol. 16. stol., určitě řečeno od Zarlina. V předchozím systému polymelodickém harmonie, pokud vůbec vycházela nad pojmy konsonance a disonance, měla podřadný význam něčeho, co je pouhým výsledkem polymelodických komplikací. V novém systému po r. 1600 nabývá harmonie zcela nové funkce. Přejímá pojem konsonance a disonance, jak se vyvinul až k 16. století (oktáva, kvinta, obě tercie a převraty těchto intervalů) a na nich setrval. Teprve ke konci této periody se začíná v praxi rozšiřovat pojem konsonance i na malou a těž velkou septimu (Debussy). Ale harmonické myšlení tvoří si od 2. pol. 16. stol. zcela nové okruhy. Nový melodický systém diatonické stupnice dur a moll, jenž od Zarlina nahrazuje dosavadní vládu církevních stupnicových řad, ustaluje poměr tóniky, dominanty, subdominanty, vedlejších stupňů

harmonických a na tom základě přináší doba kol. 1600 nové funkce harmonického myšlení, jež jsou nejméně vyjádřeny pojmem harmonické kadence a modulace s tónikou jakožto ústředním bodem harmonického postupu. Tato nová harmonická představivost, umožněná teprve kolem 1600, tvoří pak základ tvůrčího systému pro celé dobové rozpětí po dnešní dobu, kdežto dříve je nemyslitelná. Chromatická melodika, spojená s harmonickým principem, přináší pak pojem harmonické alter-nace a s tím související terciové příbuznosti harmonické a vzdálenější modulace, jež nejsou vázány diatonickým postupem. Tento znak se projevuje zvláště výrazně na samém začátku této epochy, v italském madrigalu ze sklonku 16. stol. a pak zase v době romantismu (Chopin, Wagner).

Také hudební formy tvoří v době, o níž mluvíme, jednotu, podmíněnou celým tím novým, zde načrtnutým systémem hudebního myšlení. Z vokálních forem téměř všechny, jež vyplňují formové bohatství dnešní hudby, mají své začátky v době kolem 1600. Jedině forma mše má své kořeny v předchozí epoše. Jinak ale vše ostatní je jedinečně příznačné pro dobu od 1600. To platí o formě kantáty, písně, opery, oratoria. Opět sem přicházejí podněty z doby polymelodického stylu, ale na půdě nového systému hudební představivosti nabývají tyto podněty nového formového významu, jak ukazuje např. předhistorie opery nebo oratoria a vývoj chrámové kantáty. A stejně to je s formami nástrojové hudby. Všechny formy, jimiž žije naše hudba, se dají vývojově odvodit ze 17. století. Tehdy se tvoří základy moderní nástrojové hry sólové, komorního ensemblu a ensemblu orchestrového. A rovněž formy v užším slova smyslu, jakožto vyjadřovací projevy organizující tónovou řadu tak, aby byla srozumitelná a měla svou hudební logiku, pokud jich užívá dnešní hudba, sahají svým vývojem do 17. století a dříve se neobjevují. To platí o formě dvoudílné A-B, třídílné A-B-A a o formě sonátové. Forma rondová a variační sice se objevují v zárodkách dříve, ale nabývají na půdě nového systému melodicko-harmonického významu, jenž teprve umožnil jejich samostatný rozvoj (virginalisti). Rovněž cyklické formy se po náznamech z dřívější doby (začátky suity v 15. stol.) ustalují v 17. stol. (suitová sonáta, concerto grosso) a teprve tím umožňují a vyvolávají další vývoj k moderní cyklické sonátě a symfonii.

Období melodicko-harmonické má i svůj notační systém

podmíněný hudebním systémem tohoto období. Z předchozí doby přejímá sice základní vymoženosti mensury a tabulatury, ale přizpůsobuje si je tak, aby vyhovovaly onomu sloučení melodické a harmonické představivosti a novému melodickému typu, jenž roste z nástrojové hry. Vzniká partitura s pevně zavedenou taktovou čarou, ať již partitura „těsnopisně“ zkrácená (generálas) nebo partitura vypsaná. Zrovnoprávnění nástrojové hudby s hudbou vokální pak má za následek, že se znenáhla odstraňuje nástrojová notace tabulaturní a že se nová notace partiturní ujímá pro oba druhy hudby, vokální i nástrojové. I tento fakt má své vývojové předpoklady teprve v principu melodicko-harmonickém.

Po stránce estetické možno rovněž konstatovat jednotnou základnu pro dobu asi od 1600. Je pro ni příznačná snaha po největší expresivnosti. Tato snaha se projevuje v různých modifikacích podle toho, jakým dobovým tendencím podléhá, ale vždy možno najít stejný princip expresivní. Nejzřetelnější je v 17. stol. a v 19. stol., tedy v době baroka a romantismu, kdy emocionální expresivnost patřila k příznačným znakům jak baroka, tak i romantismu. Zdánlivě ustupuje v době racionalistického osvícenství, ale udržuje se i tehdy, a to ve formě racionalisticky pojaté afektové teorie ve Francii a v Německu.

Přehlížíme-li tedy systém hudebního myšlení, na němž spočívá dnešní hudba, přehlížíme-li dále formové bohatství dnešní hudby i její estetický základ, a ptáme-li se, kde jsou začátky toho všeho, pak docházíme k výsledku, že *kořeny hudby 19. stol. jsou v době od sklonku 16. stol., v době barokní*. V této době se ustaluje systém hudebního myšlení, jenž umožňuje a ovládá tvůrčí systém hudby v 19. stol., v této době se tvoří formy, které jsou přímým předpokladem forem dnes ještě užívaných. Celá dobová rozloha kol. 1600 — kol. 1900 tvoří tak ucelenou periodu ovládanou jednotnými základními principy hudební tvořivosti a jednotným systémem hudební představivosti. Tyto principy a tento systém jsou pak jedinečně příznačné pro zmíněnou epochu, kdežto v dřívější době se neobjevují.

V hranicích této periodisační rozlohy, dané jednotným systémem hudební tvořivosti, jsou pak stylové skupiny, jež se vyvinuly v souvislosti s dobovými tendencemi. Budeme je nazývat dobovým stylem v tom smyslu, že se v nich uplatňují společné duchovní tendence. Je to styl barokní, klasicismus a romantis-

mus (počítaje v to i impresionismus) jako tři nejvýraznější stylová pásma se svými specifickými znaky strukturálními a výrazově estetickými. Bližší rozbor a výklad těchto rysů nemůže být již úkolem této studie. Ve zhuštěné zkratce byl podán v I. dílu Pazdírkova hudebního slovníku. Budiž jen zdůrazněno tolik, že všechny tyto tři styly netvoří od sebe oddělené periody, neboť jsou vázány v jedinou periodu vývoje uvedeným jednotným systémem a jednotnými principy hudební představitosti.

Postupujeme-li svou metodou nazad před r. 1600, dostáváme se k další periodisační oblasti, která zahrnuje dobu od sklonku 12. stol. až do 2. pol. 16. stol. Její princip je dán polymelodickou hudební představitostí, která je pro tuto dobovou rozlohu jedinečně příznačná. Jde zde o hudební myšlení lineární, které nezná ještě harmonických souvislostí z doby po r. 1600 a zřetel k vertikálním poměrům je určen pouze intervaly, které v této době platí za konsonantní. Systém tónového materiálu je v této době dán církevními „tóninami“, tj. řadami čistě melodickými, které neměly tehdy v sobě ten harmonický smysl, jež jim dočasně podložila doba stylu melodicko-harmonického. V těchto řadách mění se postavení *mi-fa* a tím dává těmto řadám vždy jiný smysl hudební, kdežto po r. 1600 má *mi-fa* ustálené místo a tím i ustálenou funkci melodickou i harmonickou. Tento rozdíl výlučně melodických církevních tónin a moderních tónin s jich harmonickým smyslem je nejpodstatnější dědilo obou period, jichž rozhraní tvoří doba kolem 1600. Pokud se týče názoru na konsonanci a disonanci, přebírá období polymelodické z dřívější doby pojem dokonalé konsonance oktávy a kvinty (s převraty), a ty se stávají hlavním pořadatelem vertikálních vztahů v polymelodickém systému. K nim pak přistupují obě tercie (s převraty), avšak jako nedokonalé konsonance. Proto také k pojmu trojzvuku jako tvaru ve všech svých složkách rovnoměrně zastoupenému tato doba nemohla dospět, neboť tomu stála v cestě nedokonalá konsonance tercie proti dokonalé kvintě. Neexistence tohoto pojmu nepřipouštěla tedy pozdější systém harmonický, jež bez pojmu trojzvuku byl nemožný. V lineárním postupu pak se ustaluje jako pravidlo protipohyb, jež se pak stává jedním ze základních principů polymelodického myšlení, neboť jedině na základě protipohybu je možný *redlný* vícehlas, tj. vedení dvou nebo více samostatných, melodicky individualisovaných hlasů. Paralelní postup

naproti tomu (organum nebo pozdější tercie) neznamená reálný vícehlas, neboť je to zdvojení jediného hlasu.

Období polymelodické si vytvořilo své formy, které opět jsou jedinečně příznačné pro toto období. Těžisko hudebního projevu je v hudbě vokální, kdežto hudba nástrojová stojí v pozadí. Tento fakt dlužno zdůraznit i po známých teoriích Riemannových a Scheringových o účasti nástrojové hudby ve vokální polyfonii. I kdybychom připustili značnou část těchto teorií, jichž hypotetičnost se nedala dosud odstranit nespornými doklady, pak přece jen nástrojová hudba nemá vedle vokální samostatného postavení stylového. A o to především jde: našla-li si nástrojová hudba individuální, z představitosti nástrojové melodiky rostoucí styl, tak jak si ho našla v době po r. 1600. A tu zůstává faktem, že tato hudba nástrojová je stylově závislá na hudbě vokální a ve své stylově individualisaci dospěla nejvýše k principu varhanního kolorování v 16. stol., což ovšem neznamená zdaleka ještě stylově nástrojové osamostatnění. O samostatném stylu nástrojové hudby, jež by si vytvořil vlastní melodický výraz a vlastní formotvorné principy, jak se rozvíjí v době po r. 1600, nelze v období polymelodickém mluvit. Byla to doba především vokálního stylu. Nástrojový styl tehdy teprve těžce zápasil o svou stylovou individualisaci a dospívá k ní až na rozhraní mezi obdobím polymelodickým a melodicko-harmonickým (Gabrielové, virginalisté, italská varhanice), a tento vývoj byl uspišen rozvojem loutnové hry, která teprve v 2. pol. 16. stol. se dostává k osamostatnění od úkolů převážně doprovodných.

Z forem kompozičně technických vznikly v tomto období ty, které vystačily s vertikálními vztahy danými pouze konsonancemi a nikoliv harmonickými poměry. Byl to *conductus*, kontrapunktovaný *cantus firmus*, imitace a kánon. Jimi jsou komponovány formy moteta a cyklická forma mše, které v tomto období ovládají vedle forem jiných jako byl *rondellus*, *madrigal* ve 14. stol., *caccia ballata* aj., které již měly více episodický význam. Tyto všechny formy jsou podmíněny systémem polymelodickým a jsou tedy pro toto období jedinečně příznačné. Přecházejí sice do dalšího období melodicko-harmonického, ale jak je tomu vždy v podobných případech, přizpůsobují se novému systému hudebního myšlení a nabývají tak nové funkčnosti.

Toto období má též svůj notační systém, jež je podmíněn

systémem polymelodického myšlení. S vývojem tohoto systému, jenž postupuje od formy diskanta, v níž se znenáhla odlupuje od předchozího systému monodiálního, dospívá také notiční systém od závislosti na prosodických modech až k úplnému mensurálnímu osamostatnění. A opět je tento mensurální systém příznačný jedině pro styl polymelodický a pro žádný jiný. Přechází sice opět do dalšího období, ale zase tam nabývá zcela nového smyslu, hlavně tehdy, když vítězí znenáhla taktová čára.

Po stránce estetické uplatňují se v tomto období především zřetele tektonické a nikoliv výrazové. Souvisí to také s tou okolností, že v tomto období převahu má hudba chrámová, třebaž světská hudba se hlásí stále důrazněji o svá práva (ars nova). Na skladby vokálně polyfonické, jimiž toto období vrcholí, dlužno pohlížeti zásadně jako na díla, v nichž nejde o výrazovou pregnanci konkrétního slova nebo konkrétní představy mimohudební, nýbrž o hudební stavbu v rámci zachycení celkové výrazové atmosféry. Zřetele konkrétně výrazové, jaké ovládaly tak pronikavě období po r. 1600, nelze pro období polymelodické předpokládat.<sup>1)</sup> Skladby vokálně polyfonické uplatňují podobné svéprávné myšlení hudební, jako v období po r. 1600 rozvinula nástrojová hudba. Na tom faktu nic nemění některé zvukomalebné hříčky, které se objevují vždy a všude. Jde zde o to, že tento styl ve svém vrcholném vývoji uplatňuje především zřetele tektonické a nikoliv především výrazové. Výrazové movens je příznačné až pro období po r. 1600.

Na tomto jednotném základě se vyvinuly pak opět dobové styly, které jsou opět poutány k sobě oním jednotným systémem hudební tvořivosti. Je to ars antiqua, ars nova a tzv. nizozemská vokální polyfonie, již toto období vrcholí v 16. stol.

Jdeme-li od systému polymelodického zpět, dojdeme k principu monodiálnímu, jenž ovládal evropskou hudbu od té doby, kdy jsou dochovány první notované dokumenty (od 9.—10. stol.) až do stol. 13. Je to princip jednohlasého zpěvu bez jakékoliv opory harmonické, tedy princip, v němž se uplatňuje

<sup>1)</sup> V tom vidím základní metodickou chybu zmíněných nástrojových interpretací vokální polyfonie, jak s nimi přišli Riemann a Schering. Výrazové postuláty doby po 1600 přenesli na dobu zcela jiného systému a tím byli přivedeni k hypotetickým výkladům o diskrepanci mezi tektonikou a postuláty výraznosti.

jedině čisté melodické myšlení, jehož zákony byly nejnověji pronikavě osvětleny českým badatelem Jos. Hutterem. Tento styl možno pak dělit v období podle změn hudebního systému. Nejblíže polymelodickému je monodiální styl, v němž soustava církevních tónin, přenesená do západoevropské hudby z hudby řecké se přizpůsobuje přirozenému citění dur-moll a dělí tónový systém v hexachordy, které jsou předzvěstí Glareanova rozšíření církevních tónin. Po stránce skladatelské pak v tomto období vítězí světská píseň na rozdíl od chrámového zpěvu, jenž ovládá v období dřívějším. Je to tedy doba Guida z Arezza a doba rozvoje zpěvů trubadúrských, truvéřských a minnesingrů, tedy doba od sklonku 10. stol. až do 2. pol. stol. 13. Toto období má opět své vlastní formy (chanson, rondeau, virelais, lejev) a svůj notační systém, jenž se proti dřívější cheironomické neumaci vyznačuje proniknutím diastematié, linkové soustavy a s tím související tendenci po určitější grafické fixaci tónové, která vede nakonec v notu quadratu. V této době se tvoří základy mensury v modální závislosti nápěvu na textu. Tehdy také se vítězně uplatňuje světská hudba a s ní se hlásí k slovu expresivnost zpívaného slova, podněcovaná hlavně texty erotického obsahu.

Další období, sledováno nazad, stojí na systému prvních čtyř církevních tónů s plagálními doplňky, doložený od 9. stol. To znamená, že vliv řeckých melodických řad, jenž ovládal v předchozím období, se začíná přizpůsobovat západoevropskému hudebnímu myšlení. Hudebně je vyplněno toto období chrámovým zpěvem zv. gregoriánský chorál a jeho formami sekvence a tropů (od 2. pol. 9. stol. až do stol. 10.). Pokud se týče dobového určení, možno dát hranici ante quam, již je asi 2. pol. 10. stol., do kdy sahá tvořivá síla tohoto stylu (tropy). Určit přibližně hranici post quam se setkává tentokrát s překážkami proto, že notované dokumenty se začínají až v 9.—10. stol. O době dřívější jsou sice, jak známo, zprávy, podle nichž by bylo lze soudit, že styl gregoriánského chorálu jde od působení Řehoře Velikého, tedy od konce 6. stol. Toto období má opět svůj notační systém neum cheironomických (přičemž moderní teorie o tónovém významu neum zde nechávám stranou) a uplatňuje se v něm princip stavebnosti, jak je také dáno výlučně liturgickým účelem zhudebněných textů.

Totéž, co bylo řečeno o neurčitosti hranic dobových, jenomže ve větší míře, platí o dalším období, o němž jsou již pouhé



zprávy. Zdá se, že bylo ovládáno hymny, jež jsou dosvědčeny ve 3. stol. a jichž rozvoj spadá do 2. pol. 4. stol. (sv. Ambrož), takže by toto období zahrnovalo asi dobu 3.—6. stol. Jeho význačným znakem byl rozhodující vliv řecké hudební soustavy, dosvědčený Boethiem a orientální (též židovské) hudební praxe, jak snad dovoluje soudit papyrový fragment z konce 3. stol. Ovšem zde se již ocitáme na půdě velmi nejisté pro nedostatek dokumentů. Celková kulturně politická situace této doby, zvl. od začátku 4. stol. (Konstantin Vel.), staví tento rozhodující vliv řecký na reálný předpoklad historický.

Vývoj evropské hudby, přehlížen z této perspektivy systémů hudební představitivosti, rozpadá se tedy v tyto úseky: 1. monodiální styl řecký a orientální (asi 3.—6. stol.), 2. monodiální styl chorální (asi 7.—2. pol. 10. stol.), 3. monodiální styl světský (asi od konce 10.—2. pol. 13. stol.), 4. polymelodický styl (sklonek 13.—2. pol. 16. stol.), 5. melodicko-harmonický styl (sklonek 16. až začátek 20. stol.). Tato vývojová linie skrývá některé zákonitosti, jež je dobře si uvědomit. Především se zde objevuje zajímavá pravidelnost v dobové rozloze jednotlivých období. Každý z těchto systémů trvá asi 350 let. Asi tak od polovice každého období nastává vyvrcholení systému a asi v poslední třetině se dostavuje jeho rozklad a s tímto rozkladem se objevují znaky systému dalšího, takže závěr období zasahuje do začátku dalšího období. Vrchol v sobě skrývá zároveň znaky rozkladu i předzvěsti nového systému. Tento zákon vrcholu, rozkladu a začátku dalšího lze konstatovat ve všech obdobích, jež dosud vytvořila evropská hudba. Tím se stává, že uprostřed panujícího období se objevují některé stylové znaky, které v tomto období vystupují jako něco cizího, do tohoto období nepatřícího. Tak např. diskant jako začátek vícehlasu, v němž se již objevuje princip reálného dvojhlasu, tedy reálné polymelodičnosti, se objevuje již ve 12. a zvl. ve 13. stol., tedy v době vlády světského stylu monodiálního.<sup>2)</sup> Nebo předzvěsti stylu melodicko-harmonického se objevují v teorii již v 16. stol. u Glareana a Zarlina, v praxi zvláště u Palestriny a Orlanda Lassa. Doba vrcholného romantismu (Chopin, Wagner) má v sobě již zárodky rozkladu systému melodicko-harmonického,

<sup>2)</sup> Organum nelze považovat za samostatnou formu polymelodického principu, neboť v něm nejde o reálný dvojhlas, nýbrž o kvartové (kvintové) paralely, tedy o něco principiálně jiného, nežli je důsledný protipohyb diskanta.

což platí ve zvýšené míře o impresionismu, a v tomto rozkladu jsou zároveň zárodky nového stylového principu. Také celý směr realismu, pokud se projevil v hudbě, má v sobě mnoho stylových složek z moderního umění, ač dobově jde současně s romantismem a impresionismem. Další zjev, daný nutnou vývojovou logikou, je zákon doznívání a přizpůsobování starého stylu. Mezi jednotlivými sousedními periodami není ovšem nepřekročitelného předělu. Vždy z jednoho období, jež po svém vrcholu se vyžívá, přecházejí hlavní vymoženosti tohoto období do dalšího, aby tam na půdě nového systému tvořivosti nabyly nové funkčnosti hudební. Tak melodika gregoriánského chorálu přechází do melodiky trubadúrské, mění při tom svůj ráz, obojí pak se stává melodickým materiálem stylu polymelodického, umění meistersingrů doznívá do stylu polymelodického a princip polymelodický dochází na základě představitivosti harmonické opět nového uplatnění v 17. a 18. stol. (J. S. Bach). Po stránce estetické ukazují tyto periodisační úseky zajímavé vlnění expresivnosti s tektonismem. Vždy po výkyvu jedné tendence se dostaví jako reakce tendence druhá.

Otázka, v čem jsou příčiny onoho vývoje systémů hudební představitivosti, tedy příčiny změn těch předpokladů, na nichž spočívá veškerý hudební vývoj, vedla by příliš daleko a sotva by se dala dnes uspokojivě řešit. Je vývojový fakt, že hudební představitivost, tedy systém hudebního myšlení evropského, se až dodnes vyvíjel v obdobích asi 350 let. Základní znak tohoto procesu je vývoj pojmu konsonance. Monodiální styly jsou podmíněny oktávou a kvintou jako dokonalými konsonancemi, polymelodický styl přibírá tercii jako nedokonalou konsonanci a styl harmonicko-melodický je možný teprve, když pojem rovnoprávných konsonancí dospěl až k trojzvuku. Z toho vyplývá, že celý vývoj hudebních systémů evropských se dosud dál na základě postupného přibírání svrchních tónů přírodního hudebního zvuku do pojmu konsonance, neboť vývoj pojmu konsonance se kryje s postupem svrchních tónů od nejnižšího k vyššímu, tedy v tom pořadí, jak jsou ve skutečnosti nejslyšitelnější a jak jim slyšitelnosti a zřetelnosti ubývá. Tento vývoj ve směru svrchních tónů má patrně svou poslední příčinu ve fyziologickém vývoji sluchového orgánu, jenž postupem času do své oblasti přibírá stále vyšší a vyšší vrstvy tónové. Pohybovala-li se skladba doby monodiální přibližně až do malé a do polovice jednočárkované oktávy, rozšiřuje styl polymelodický