

svou oblast asi do polovice dvoučárkované oktávy a ve stylu harmonicko-melodickém jde tento postup dále, takže dnešní doba proniká do výšek, které v dřívějších obdobích jsou nemyslitelné. Příčina je jistě zdokonalená technika nástrojářská. Ale ta zase musí mít svou hybnou sílu v tendenci, pronikat do stále vyšších oblastí tónových. Že tento vývoj vzhůru směrem svrchních tónů není uzavřen, o tom se ještě zmíníme v závěru této studie, až její výsledky nám dovolí učinit průhled do dnešní doby. V celé této otázce by rozhodující slovo patřilo fyziologii, která ovšem právě v této věci stojí před překážkami těžko řešitelnými.

Jisto je také, že se v celém tomto vývoji hudební představitosti uplatňovaly mnohonásobné vlivy kulturně historické, z nichž ovšem nejdůležitější byly vlivy rasové, které patrně přinášely do evropské hudby individuální dispozice sluchově fyziologické a tedy i předpoklady individuální hudební představitosti. To platí hlavně o vlivu orientálním, z nichž nejvýznamnější byl řecký, arabský a židovský (chromatika). Rovněž rozhodující vliv anglosaský v období polymelodickém je pravděpodobný. Jak je vidět, stojíme zde před faktem velice komplikovaným, jehož řešení, byť jen v náznacích, se vymyká této studii.

Periodisační princip, vyvozený ze systémů hudebního myšlení, přivedl nás k důsledkům, které se v některých stránkách uchylují od dosavadních způsobů periodisačních. Především je jasno, že dělit hudbu na staro-, středo- a novověk je příliš schematické a násilné aplikování dělidel z obecné historie na historii hudby. Ostatně dnes toto dělidlo neobstojí ani v obecné historii a sám Jos. Pekař, který ještě v praxi se držel tohoto dělení, teoreticky uznával, že duchovní struktura jednotlivých dějinných období je nejlépe postižitelná na tvorbě umělecké a literární a že „tou cestou lze dospět nejen k bezpečné typologii období minula, ale často vyložiti i sám věcný obsah jejich dějstva“ (O periodisaci českých dějin Č. Č. H. 1932, str. 5). Zmíněné dělení dějin hudby narazí hned z počátku na nesnáze, kde jsou hranice mezi tím staro-, středo- a novověkem. Je-li o předělu mezi staro- a středověkem v obecné historii poměrně nejjasněji, je otázka, kdy se začíná v obecných dějinách novověk, stále ještě sporná, ba vlivem nejnovějších událostí válečných a poválečných ještě spornější nežli dříve. Toto dělení

hudebních dějin vede k násilnému vtěsnání hudebního vývoje do tří period, jimž však hudební dějiny neodpovídají. Co je hudební starověk? Nepochybně hudba antického Řecka a Říma. Ale což hudba byzantská? Je to starověk nebo středověk? Pro oba názory lze svést důvody, ale rovněž i proti oběma. A co hymnická monodie po Ambrože, jež byla nepochybně pod rozhodujícím vlivem řeckým? Je to starověk nebo středověk? Kde tedy se začíná středověk a kde se končí? Je ars nova středověk nebo novověk? Ať ji vsuneme do středověku nebo do novověku, vždy zde nebo onde se objeví vedle sebe dva styly zcela odlišné; v prvním případě ve středověku je pohromadě celá monodie a vícehlas, v druhém případě je pohromadě polymelodie se stylem harmonicko-melodickým. Z toho nejlépe vidět, že vmětnání hudebního vývoje do obvyklých oddílů staro- až novověku vždy narazí na nesnáze a vede k násilnému přizpůsobování hudebních faktů něčemu, čeho skutečný vývoj těchto faktů v sobě neobsahuje.

Toto dělení hudebních dějin mělo svou příčinu v tom, že hudební historiografie dlouho se nedovedla vymanit z metodické závislosti na obecném dějepisectví a podléhala mu tedy i v otázce periodisace. Ale rozvoj hudební historiografie od poslední čtvrti minulého století, specialisace práce hudebně historické a hlavně nové objevy, které vynesly na světlo celá důležitá období vývojová jako byla ars antiqua a hlavně ars nova nebo velkolepé vymoženosti hudební ze sklonku 16. stol. a ze 17. stol. — to vše způsobilo nejen postupující metodické osamostatnění historiografické práce, nýbrž i poznání, že periodisaci dějin hudby nutno založiti na jiných, samostatnějších kritériích, nežli byly pouhé vnějškové a často málo věcné analogie s obecnými dějinami. Tak např. Combarieu dělí svou „Histoire de la musique“ (1920) na tři díly. První zabírá hudební vývoj od antiky až do konce 16. stol., druhý až do smrti Beethovenovy, třetí do nejnovější doby. Je to dělidlo opírající se výhradně o hudební vývoj. Uvnitř ale postrádáme pevnější věcné kritérium, které by bylo vzato z faktů hudebního vývoje. Zdá se, že rozdělení celé látky na tři stejně silné svazky bylo dáno více zřeteli k symetrické stavbě celého díla. Tak se do prvního svazku dostala k sobě hudba primitivní, antika, monodiální styl a polymelodie. Látku západoevropské hudby v I. svazku dělí pak ve dvě kapitoly: 1. le lyrisme religieux et profane du moyen âge, 2. la renaissance. Tedy pokaždé jiné kritérium. Podobně

druhý svazek dělí na 2. periodu renaissance, kam zahrnuje dobu od zač. 17. stol. do Bacha a Händla, a na dobu „moderní“ tj. od Glucka až po Beethovena. Opět zjevná nejednotnost v periodisačním kritériu. Dále postoupil Riemann, který svou periodisaci načrtl ve svém slovníku a rozvinul ve svém Handbuch der Musikgeschichte (1923 ad.). Postupuje nejprve podle analogie s obecnými dějinami. Po starověku má středověk, který vede až k r. 1450. Do něho zahrnuje nejen všechny útvary monodiální, nýbrž také začátky polyfonie a dokonce i artem novam. Další oddíl tvoří renaissance, již počítá až k r. 1600. Do ní klade doprovázenou vokální hudbu, motet, mši, tedy hlavní formy polymelodického stylu, vokální polyfonii po Palestrinu a první nástrojové formy. Je zřejmo, že zde opět není jednotné kritérium. Proč ars nova patří do středověku, když je přímým předchůdcem stylu polyfonního, jež klade Riemann do renaissance? Další svazek je nadepsán Das Generalbasszeitalter. Nechme stranou otázku, je-li vhodný název „doba generálbasu“. Je jisto, že generálbas byl pouhou jedinou složkou nového stylu, který se začíná kol. 1600, a nebyla to ani podstatná složka, nýbrž grafický, notační prostředek nového hudebního systému. To pak bychom stejným právem mohli nazvat dnešní dobu dobou partitury. Ale i když bychom přistoupili na tento název, jeví se v periodisaci Riemannově nová závada, daleko vážnější, a to opět nejednota v periodisačním kritériu. Středověk-renaissance-doba generálbasu. Zde se uplatňuje dvojitě hledisko: kulturně-historická analogie a hned na to kritérium vzaté z hudebního faktu. Poslední svazek pak má opět jiné dělidlo, a to čistě vnějškově chronologické: Die Musik des 18. u. 19. Jahrhunderts. Začíná Schützem, Bachem a Händlem. Opět otázka: proč nejsou tyto zařazeni do doby „generálbasu“? Proč dobu „generálbasu“ končí mechanicky dobou kolem 1700, když přece styl 17. století jde zcela organicky a bez nejmenší přerwy do stylu z 1. pol. 18. století? Opět se zde setkáváme s nejednotným periodisačním principem, který vnáší do celkové dispozice nejednu nejasnost, jak ukazuje další dělení tohoto svazku. Nejbližší jednotné periodisaci z citích hudebních dějin byl Rich. Batka<sup>3)</sup> ve své Allgemeine Geschichte der Musik (s. d.). Má toto dělení: 1. Hudba homofonní (exotická, orientální, řecká, západoevropská až „po trubadúry, minnesingry a meistersingry. 2. Polyfonie ve středověku (od začátků vícehlasu až do 2. pol. 16. stol.). 3. Renaissance

doprovázené monodie (od monodie až po německý romantismus). Poslední díl zahrnuje již mechanicky 19. století, ale to již není dílem Batkovým, nýbrž Nagelovým, jenž po smrti Batkově zpracoval tento díl. Jak vidět, je to dělení nejbližší naší periodisaci. Jeho chybou pouze je, že se do něho dostalo ono kulturně historické dělidlo na středověk a renesanci. Vést středověk v hudbě až do 2. pol. 16. stol. a renesanci až do 1600 je neudržitelné. Podobně K. Nef má ve své Einführung in die Musikgeschichte (1920) dělení, které ve své době bylo pozoruhodné. Dělí vývoj na dvě období: jednohlasá a vícehlasá hudba. To by bylo dělení jistě věcné. Jenomže Nef do vícehlasé hudby zahrnuje nejen dobu polyfonie, nýbrž také styl po r. 1600. Je pravda, že hudba po 1600 je také „vícehlasá“, vezmeme-li tento název v doslovném slova smyslu. Ale pojmový obsah slova „vícehlasý“ je v hudební historii něco zcela specifického, označující styl polyfonní. Proto zahrnovat oba styly, vlastní polyfonní a harmonicko-melodický do jednoho oddílu vícehlasosti není možno, neboť to je spojení dvou zcela odlišných systémů hudebního myšlení. Celý takto rozvržený materiál pak dělí ještě dále na tři periody: 1. doba předkřesťanská, 2. doba křesťanská (do konce 16. stol.), 3. nová doba (od vzniku opery). Nechme opět stranou názvy, které nejsou šťastně voleny, neboť stavět proti sobě dobu „křesťanskou“ a „novou“ od 17. stol. neobstojí bez námitek. Ale chyba je hlavně v tom, že opět klade do jediné periody styl monodiální i polymelodický. Naproti tomu vést „novou dobu“ od zač. 17. stol. je jistě i dnes přijatelné a bylo svého času dělení velmi pokročilé.

Z českých dějin hudby, pokud zde spadají v úvahu, dělí K. Stecker své dějiny na dva díly (1892, 1903).<sup>3)</sup> Rozhraní je J. S. Bach. V prvním díle rozeznává dobu předkřesťanskou, křesťanství (sv. Ambrož až minesingři a začátek vícehlasu), dobu polyfonního stylu (do konce 16. stol.), monodii a vznik opery (až po neapolskou operu). Ve druhém píše o Bachově době (po Glucka), o klasicích instrumentálních (Haydn, Mozart, Beethoven), o romanticích (až po Wagnera) a o nejnovější době. Až do 17. stol. postupuje tedy celkem ve smyslu vývoje hudebních stylů, přičemž ovšem začátky vícehlasu odtrhuje

<sup>3)</sup> Periodisace Hostinského v jeho Stručném přehledu dějin hudby (1886) není jasná, neboť dílo dospělo pouze k 1. sešitu, v němž došel Hostinský ke Guidovi z Arezza. Tuto partii si rozdělil na starověk a středověk.

od kapitoly o polyfonním stylu. Podobně v další periodisaci by bylo přijatelné dělení na barok (toho názvu však Stecker neužívá), klasicismus a romantismus, kdyby opět nebyla od sebe násilně roztržena „doba Bachova“ od 17. století. V této věci podlehl Stecker při periodisaci asi velikosti jména Bachova, jehož renesance vrcholila právě v době, kdy Stecker psal své dějiny. Zd. Nejedlý v úvodu ke svým Všeobecným dějinám hudby (1930), z nichž vyšel zatím první svazek věnovaný antice, má rozvrh periodisace podle obvyklých hlavních oddílů obecných dějin. Do starověku klade antiku a dobu gregoriánského chorálu asi k r. 1000, do středověku artem antiquam, trubadúry, minnesingry a husitský chorál, do novověku artem novam, nizozemskou polyfonii a dobu 1600—1750 do Bacha, jehož klade za stěžejní předěl periodisační. Co následuje po Bachovi, považuje za dobu moderní, „o níž ani dnes nemůžeme říci, že by byla ukončena“. Toto je ovšem pouhý náčrt periodisace a je pravděpodobné, že vlastní zpracování látky by autora přivedlo ke změnám v tomto dělení. Totéž dělení podle staro-, středo- a novověku má J. Branberger v Katechismu všeobecných dějin hudby (2. vyd. 1912). Středověk vede od ambrosiánského zpěvu až do konce 16. stol., novověk od zač. 17. stol. Uvnitř těchto oddílů se střídá periodisační zřetel hudební vývojový se zřetelem teritoriálním. „Moderní“ dobu klade od začátků romantismu (Schumann) až po impresionismus a verismus a konečně má ještě hudbu „soudobou“ (od Busoniho a Schönberga). Rich. Veselý (Dějiny hudby I. s. d., II. 1932) dělí látku prvního dílu na starověk, raný středověk (do 13. stol.), dobu polyfonie (k r. 1600), dobu generálbasu (shodně s Riemannem). Ve druhém díle má dobu 2. pol. 18. stol., Beethovena s prvními romantiky, hudbu 30. a 40. let 19. stol., novoromantismus, konec 19. stol., 20. stol. Tedy opět křížení více různých hledisek a proto nejednotný výsledek.

Strukturálnímu kritériu periodisačnímu nejbližše nejen z české, nýbrž i z evropské hudební historiografie stojí Gr. Černušák ve svém Dějepis hudby (2. vyd. I. 1930, II. 1931). V dělení postupuje sice podle analogií s obecnými a kulturními dějinami, ale tyto analogie neznamenaají mu vnějškové dělidlo, nýbrž příčinnou spojitost mezi hlavními strukturálními znaky hudby a mezi hlavními duchovními tendencemi v té nebo oné době. Po obvyklém „starověku“ má středověk, kam klade ambrosiánský a gregoriánský zpěv i světskou píseň, tedy celý styl

monodiální. Počátky vícehlasu má také v této části. Dále má renesanci, do níž zahrnuje, v důsledku novějších výzkumů hudebně historických, veškeren vícehlas od ars nova až do konce 16. stol. Je to opět celý styl polymelodický. Následuje barokní hudba od zač. 17. stol. do J. S. Bacha, klasicismus (s Beethovem), romantismus a nejnovější doba. Je to tedy dělení podle jednotlivých stylových období, která mají společné stýlotvorné principy jak v literatuře, tak ve výtvarném umění a v hudbě, tedy nejpokročilejší a nejjednodušší dělení z dosavadní hudební historiografie, v základě strukturalistické, které vychází ze stylových charakterů jednotlivých období.

Nakonec se letmo dotkneme otázky, kterou jsme naznačili již na začátku této studie: do jaké míry se výsledky periodisace, k nimž jsme zde došli, shodují s periodisací, k jaké se dnes kloní obecná a kulturní historie? Toto je ovšem otázka, kterou na tomto místě nemůžeme vyčerpat, neboť to by znamenalo obsáhlé srovnání periodisačních principů z obecné a kulturní historiografie s našimi výsledky a k tomu ovšem zde nemůže být místa. Ale aspoň některé věci sem spadající je možno naznačit. Především třeba opakovat to, co bylo již řečeno: že nevystačíme s obvyklým dělením na staro-, středo- a novověk. Ze všech těchto oddílů našemu dělení by odpovídal nejvýše novověk, pokud pod tímto názvem si představujeme dobou rozlohu, v níž se rodí a rostou dějinné síly, které utvářejí naši dobu. Začátek takto pojatého novověku obecná historie při různosti pojetí a motivace klade téměř shodně do rozlohy od konce 15. stol. do konce 16. stol. Dnes pak se ujímá v obecné historiografii názor, že začátek novověku znamená 16. stol. (Troeltsch, Georg Below) a francouzský historik Hauser vidí kořeny dnešní doby v 16. stol., jež považuje za novotářsky průbojně. Toto pojetí by se krylo s našimi výsledky potud, že jsme v 16. stol. mohli konstatovat nejdůležitější změny, které připravovaly nástup nového principu hudební představitivosti: Glarean a Zarlino jako teoretici, Palestrina, Orlando Lasso a italská madrigalisté jako praktičtí předchůdci nového stylu. Ovšem ten, kdo vidí v nově se rodícím sociálním řádu doby poválečné a dnešní, v politickém životě a myšlenkových tendencích, jak se jeví ve filosofii, vědě a uměních dnešní doby, *nový životní styl*, tedy začátek nového dějinného období, styl, jenž se připravoval zřetelně již od rozkladu romantismu na sklonku 19. stol., ten začátek „novověku“ posune do naší doby,

opět shodně s naší periodisací, jak o tom bude ještě řeč v závěru této studie. Pak ovšem pro dobu 16.—19. stol. název novověku nestačí. Nejvýš, že bychom si vypomáhali z nouze slovy novověk— věk nejnovější.

V dalším dělení však se dostáváme do rozporu s našimi výsledky. Dělení na středověk naší periodisací naprosto neobstojí, hlavně proto ne, že středověk by v sobě zahrnoval stylová období značně různorodá (monodiální styly, polymelodický). Označení „středověk“ a dobová rozloha středověku dnes jako periodisační úsek dobových neobstojí, neboť tento středověk obsahuje tak různé dějinné síly a tendence, že není možno celou dobu od rozpadu římské říše až do 16. stol. chápat jako jediný dobový celek, určený jednotnými periodisačními kritérii. To si dobře uvědomil Jos. Pekař, třebaže sám prakticky vedl středověk dokonce až do 2. polovice 18. století, a klonil se teoreticky k periodisaci, jak k ní dospěly literární a výtvarné dějiny, tj. k periodisaci, která umožňuje semknout v jednotná období ty politické, sociální a duchovní proudy, které jsou vázány jednotnou tendencí a jednotným principem, jež nejvýrazněji se objevuje v literárních a výtvarných dějinách a — dodejme po výsledcích této studie — zvláště výrazně v dějinách hudby. Skutečně, přistoupíme-li z tohoto zřetele k paralele mezi naší periodisací a mezi periodisací kulturních dějin, dojde-me k překvapující shodě, která zároveň je výmluvným svědkem toho, jak určitá periodisační období jsou ovládána jednotným duchem, jednotnými tendencemi duchovními, kulturními a sociálně politickými, zkrátka jednotným *životním stylem*. K účelu této studie stačí, přihlédneme-li k periodisaci, jak ji provedl Matějček ve svých Dějinách výtvarného umění. Období, která u něho mají zcela osobité stylové znaky a tím i určité stylové ohraničení, začínají se gotikou, kterou klade od polovice 12. do konce 14. stol., přičemž dozvuky v severozápadní a vnitřní Evropě jdou až přes 15. stol. Toto období odpovídá našemu monodiálnímu stylu světskému (trubadúři, truvěři, minnesingři), v němž soustava církevních tónin je doplňována lidovými představami, jež vycházejí z neuvědomělého přírodního základu tónického. Společným kulturně historickým základem tohoto období je rytířství. Dozvukům v 15. stol. odpovídá umění meistersingrů. Další období je renesance, již klade Matějček asi od 1400 do konce 16. stol. Připojme-li k tomu literární humanismus italský a francouzský, který byl přímým

ideovým předchůdcem výtvarné renesance, rozšíří se nám dobová rozloha renesance zpět až od začátku 14. století. Tomu pak odpovídá náš styl polymelodický, jež je přímým hudebním výrazem renesanční doby. V dalším dělení se naše periodisace liší od Matějčkovy potud, že v naší se doba asi od 1600 do zač. 20. stol. rozvíjí na novém jednotném principu periodisačním, na němž se vytvářejí jednotlivé dobové styly baroka, klasicismu a romantismu. Matějček má rovněž tyto dobové styly, jež se časově přibližně kryjí s hudebními, ale neuvádí jich na jednotný periodisační princip. Mimo to rozeznává ještě dobový styl realismu (2. a 3. čtvrt 19. století), impresionismus a modernu, kdežto ve svém dělení zahrnujeme impresionismus do romantismu jakožto jeho přímý důsledek a jeden znak jeho rozkladu, v realismu pak vidíme hnuti, v němž se připravuje nový styl. Modernu pak oddělujeme od impresionismu, hledající v ní periodisační principy zcela nového stylu a nového období, jak bude ještě rozvedeno na konci této studie. Z předgotických období klade Matějček románský styl do doby 11. až zač. 13. stol. ale přitom začátek tohoto stylu není určitý a Matějček považuje tzv. otónské umění (10.—11. století) za přechod k románskému. Rozšíříme-li tedy dobovou rozlohu románského stylu zpět na 10. stol., odpovídala by tato rozloha přibližně našemu monodiálnímu stylu gregoriánského chorálu v jeho doznívání. Společný základ by zde tvořila snaha osamostatnit se od antiky a při tom zřejmé vlivy byzantské.

V paralele s výtvarnou periodisací se pak jeví výsledek tento: románská doba = gregoriánský chorál, gotika = zpěv trubadúrů, truvérů, minnesingrů, meistersingrů jako dozvuk, renesance = polymelodické období, barok = harmonicko-melodický styl barokní, klasicismus = harmonicko-melodický styl klasický, romantismus a impresionismus = harmonicko-melodický styl romantický, moderna = začátek nového období a nového systému. Tato paralela mezi jednotlivými obdobími má daleko hlubší smysl, nežli snad význam pouhého schematického dělení. Uvážíme-li, že k této shodě docházejí obě disciplíny, výtvarná i hudební historie, každá zcela samostatně a přísně empiricky na základě vývojového materiálu toho nebo onoho umění, uvážíme-li dále, že k podobné shodě bychom došli i v paralele k literárním dějinám a k dějinám filosofie, pak je v tom zároveň doklad, kterak jednotlivá období vývojová jsou

ve svých nejdokumentárnějších duchovních projevech poutána jednotnými tendencemi, jednotnými periodisačními principy, jednotným *životním stylem*, jakožto nejvyšší syntesou jednotlivých dobových složek duchovních i hmotných. Vývoj lidstva a vši kultury se pohybuje v těchto velikých vlnách jednotlivých životních stylů, mezi nimiž se ve všech dobových složkách odehrává onen zákon předzvěsti, přípravy, rozkladu a dozvuku. Tak strukturální názor na periodisaci dějin hudby vede zároveň k těmto perspektivám, které ukazují veškeren vývoj lidský ve strukturální celistvosti.

Celá tato úvaha o periodisačních principech dějin hudby by byla málo plodná, kdyby z ní nevyplývaly některé důsledky pro to, jak pohlížet na vývoj dnešní doby. Otázka periodisace dějin hudby je právě proto tak významná, že dává některé pevné opory k názoru na vývojové možnosti moderní hudby a poskytuje tak některá kritéria, která uvarují té chyby, aby se na hudbu dneška nepohlíželo z uzounkého obzoru pouhého dneška, nýbrž naopak vedou k tomu, abychom otázku moderní hudby řešili se zřetelem k celé mohutné vývojové linii evropské hudby. Jedině takový základ je bezpečný a jediné tato perspektiva vyvaruje před ukvapenými názory. Ve své „České moderní hudbě“ jsem tuto metodu aplikoval v názoru na moderní českou hudbu, v níž vycházím z periodisačního principu, jejíž jsem rozvinul v této studii.

Je jisto, že vývoj hudební představitosti, jak jej ukazují periodisační vlny evropské hudební historie, se nezastavil a nezastaví. Není vůbec žádného předpokladu k tomu, abychom mohli souhlasit s míněním, které se občas vyskytuje, že romantismem a jeho dozvuky vrcholí hudební vývoj vůbec a že to, co následuje, je pouhý úpadek. Je to názor svědčící o nevelkém rozhledu vývojovém anebo názor, do něhož se mísí jiné tendence. Naopak, pozorujeme-li dobře a bez předsudků, vidíme, že se v hudbě odehrává dnes podobný proces jako jindy, jenomže jde ovšem jiným, dosud těžko určitelným směrem. Dnes evropská (a ovšem i naše) hudba prochází rozhraním periodisačního období. Období harmonicko-melodické v dnešní době se zřejmě vyžívá a hudební představitost si hledá a znenáhla tvoří nové metody a nový systém. Tento proces ovšem není u konce a potrvá asi delší dobu, nežli dospěje k ucelenému řešení. Podobně jako v dřívějších obdobích, tak i nyní, na konci melodicoharmonického stylu, se objevují zřejmé znaky rozkladu a záro-

veň i předzvěsti nového stylu. Základní takový znak je v tom, že harmonický systém, spočívající na dosavadním pojmu rovnoprávných konsonancí oktávy, kvinty a tercie a tedy na tónickém trojzvuku, se znenáhla mění. Pojem konsonance se v dnešní době podstatně rozšiřuje. Ba možno říci, že se ze základu mění pojem polaritý mezi konsonancí a disonancí, že souzvuk, jenž platil do romantismu za disonanci, tedy za harmonického činitele negativního, který musil být rozváděn v harmonický klad, v konsonanci, nyní pozbývá této funkce negativnosti a vydobývá si znenáhla rovnoprávnosti vedle dosavadních konsonancí. Konkrétně řečeno: dnes interval malé septimy (a ovšem převratu) pozbyl disonantního charakteru. A o velké septimě to platí podobně, třebaš nikoliv v té míře jako o malé. Teoreticky ovšem septima stále platí za disonanci. Ale nám zde jde o skutečnou hudební představivost. A tu již v romantismu se septima uplatňuje stále více jako, vyjádřeno středověkou terminologií, nedokonala konsonance, kterou je třeba ještě rozvádět. Ale najdou se u Chopina nebo u Wagnera, u nás u Smetany spoje septakordů, kde septima už pozbývá své negativní, disonantní funkčnosti. Tento proces pak pokračuje v dozvucích romantismu, zvláště u Debussyho, Mahlera, R. Strausse, M. Regera, Ravela, u nás u Nováka, Suka, Ostrčila. Zvláště impresionismus uspišil tento proces a povýšil septimu na rovnocenný stupeň s ostatními konsonancemi a přispěl tak nejvíce ke zmírnění polaritý mezi konsonancí a disonancí. Tento proces, stírající stále více rozdíl mezi konsonancí a disonancí, jde pak dále přes Schönberga, Stravinského, Prokofjeva, Hindemitha a Al. Hábu. V jejich skladbách prostě již nevystačíme s dosavadními pojmy konsonance a disonance. Tím ovšem hudební představivost dospívá k novému, dosud netušenému rozšíření.

To znamená, že hudební systém jako základ a předpoklad hudební představitosti se v dnešní době podstatně mění, a to na tom základě, že pojem konsonance postoupil v naší době ve směru svrchních tónů opět o jeden stupeň: dospěl k septimě. Je-li pojem konsonance fakt našeho psychického vědomí a nikoliv pouze fakt matematicko-akustický a je-li fakt, že tento pojem se vyvíjel, pak není žádný důvod k tomu, abychom tento vývoj považovali dnes za uzavřený. Přitom je zajímavé, že tento další sedmý tón je přirozená septima, tedy interval, který se v čistém ladění naší soustavy nevyskytuje. Ale tato jeho akustická vlastnost nemusí být v této věci na překážku,

neboť je známa skutečnost psychologická, že si intervaly, nepatrně se lišící od čistých, doplňujeme ve svém vědomí na intervaly čisté. Stejně však onen rozdíl mezi přirozenou a užívanou septimou je pravděpodobně spoličinitelem při stále jemnější zvukové diferenciaci, kterou můžeme pozorovat v moderní hudbě v daleko vyšší míře, nežli v dřívějších obdobích, a která se projevuje nejvýznačněji ve snaze Hábové o čtvrt- a šestinotónovou soustavu.

Přístup septimy mezi intervaly konsonantní má důsledky takové, jichž dosah dnes ještě nedovedeme zcela odhadnout. Tonalita jako ústředí harmonického myšlení a s tím související kadencované závěry, modulace a veškerá gramatika harmonická, jak se vyvinula ve stylu harmonicko-melodickém, jsou tím rozvráceny. To ukazuje zřejmě již takový Schönberg a jeho škola. Strukturální celistvost septimového čtvero-zvuku je něco podstatně jiného, nežli celistvost trojzvuková. Jí se podstatně mění pojem harmonie a základní poměry harmonické a melodické. V septakordu chápaném jako *positivní tvar akordický* je skryt již zárodek atonality a polytonality. Jakmile septima přestane mít funkci disonujícího intervalu proti konsonantním, stírá se tím vlastně rozdíl mezi konsonancí a disonancí vůbec, neboť převraty septim vyčerpávají ty dosavadní disonantní intervaly, které nejsou zahrnuty v septakordech. Již tato perspektiva ukazuje, jaké podstatné rozdíly se objevují mezi principem hudebního myšlení z období harmonicko-melodického a mezi principem, jenž se jeví být základem nového systému hudební představitosti. Ale zároveň je již patrné, že tento nově se ohlašující systém hudební představitosti nemá ještě svou zákonitost, bez níž styl není stylem a období není obdobím. Proto pozorujeme v moderní době tak častou stylovou rozkolísanost, nejednotnost, často hraničící až s nestylovostí a anarchií. Proto se setkáváme s projevy, které činí často dojem pouhého experimentu, bezútěšného hledání ano i šarlatánského pokusnictví. Je pravda, že leccos z toho v moderních projevech skutečně je a že se našli někteří, kteří zneužívají doby stylového přerodu k tomu, aby v tomto *stylovém mezivládí* lovíli své efemérní úspěchy. Ale takové zjevy nesmí nás mýlit a kritik má dnes nesnadnou úlohu rozeznávat, v čem je předzvěst nového stylu a v čem neumělecká spekulace. A právě v této věci oporu poskytuje celá vývojová perspektiva a vývojová logika evropské hudby, jak byla naznačena v této studii.

Je dobře si uvědomit, že prožíváme *přechodnou dobu*, kdy se rozkládá systém hudební tvořivosti, na němž spočívalo končící se období, a kdy se rodí nový systém jako základ nového stylu. Dnes prožíváme obdobnou dobu, jako byla koncem 16. stol. Také tehdy se lámal princip polymelodický a ohlašoval se princip harmonicko-melodický. A také tehdy nebylo ještě pevných zákonů tohoto principu. Ty se vytvořily pomalu až v 1. pol. 17. století a byly teoreticky kodifikovány vlastně až J. J. Fuxem (*Gradus ad Parnassum* 1725). Dnes je těžko očekávat definitivní díla, která by spočívala již na nové zákonitosti nového stylu. Je třeba trpělivě pozorovat a spravedlivě soudit s pohledem stále obráceným nikoliv pouze k dnešku, nýbrž k celé vývojové linii. To pak ochrání před těmi krátkozrakými úsudky, které v nových zvukových vymoženostech vidí „pouhý“ zvuk a nic jiného, neboť vývoj poučuje, že hudba jde kupředu především zvukovými výboji na půdě nových systémů hudební a tedy i zvukové představitosti. Je jisto, že ze stylu harmonicko-melodického přechází do nového období celý princip melodicko-harmonický, ale nabývá na půdě uvedeného nového systému zcela nové funkce. Především pojem harmonie se podstatně mění vlivem uvedeného vyrovnání dosavadních konsonancí s disonancemi, To má ovšem pronikavý vliv na změnu stylu harmonicko-melodického. Na uvedeném základě se tvoří i nový systém melodického myšlení, které se již neváže na tonální centrum jako dříve, nýbrž je daleko bohatší na základě onoho uvolnění harmonického. Princip hudebního myšlení přestává být harmonicko-melodický a uplatňuje se stále více princip polymelodický, lépe řečeno *víceřadý*. To znamená, že hudební představitost není vedena pouze polymelodičností, tedy polylineárností, nýbrž zároveň i polyharmoničností, tj. principem, kde se vzájemně prostupuje více řad melodických s více řadami harmonickými. Polytonalita s polymelodičností. K těmto stylovým složkám aspoň ukazují některé moderní projevy a byly naznačovány již dříve (u nás u Nováka a Suka). Konečně se zdá, že i po stránce estetické nastává odklon od expresivnosti a že opět se stále více uplatňuje tektonický princip tvůrčí. Jako reakce proti dosavadní expresivnosti, která se často omylem považuje za znak pouze romantický, objevují se různé ty asentimentálnosti, motorismy apod.

Přihlédneme-li pak ke konci krátce opět k paralele mezi hudebním vývojem a duchovními proudy dobovými, ukazuje

se v podstatě týž obraz, jaký jsme konstatovali při minulých obdobích. Onen přelom dosavadního stylového období a ona přechodná doba, v níž se rodí nový princip hudební představitelství, není zjev v dnešní době izolovaný, nýbrž organicky souvisí s veškerými složkami dnešního dění. Také tam vidíme mohutný přelom, který se začínal již kolem r. 1900 a jehož prvním a patrně nikoliv posledním zevním projevem byla světová válka a ruská revoluce 1917. Rozvrat romantismu, usilovné hledání nových stylů v literatuře a výtvarných uměních, rozvrat filosofie idealistické a pozitivistické a rozvoj moderní sociologie, vědecký relativismus jako nejtýpističtější projev přechodnosti doby a nedostatku nové zákonitosti, nové ovládnutí prostoru rozhlasem, televízí a vzduchoplavbou a tím nový poměr k prostoru a konečně jako vrcholné zjevy zápas o nový sociální a politický řád, to vše pojí dnešní dobu v jednotu, jejímž společným základem je mohutný a často v dramatickém dynamismu probíhající zápas o nový životní styl a ovšem i boj mezi starým stylem a tímto novým úsilím, jenž se nejdramatičtěji odehrává na půdě politické Evropy. Neprožíváme pouze přechodný styl v umění, nýbrž prožíváme celou přechodnou dobu, *přechod životního stylu*. A celá tato nově se rodící doba jakožto životní styl zároveň bude spoluurčovat síly, které uzákoní i nové stylové období hudební. A proto, pohlížejíce na otázku hudebního stylu jednak z perspektivy vývojové logiky hudební, jednak zároveň ze stanoviska celé dnešní doby a dnešního životního stylu, nezamítejme sebeodvážnější snahy o hudební projevy jako nicotné experimentátorství, nýbrž hledejme v nich kriticky, poučení vývojem i širokým pohledem na veškeren dnešek, projevy nového stylového cítění, třeba ještě neuvědomělého, a tím i projevy nové doby a nového životního stylu. Neboť hudba, jako každý jiný projev lidského ducha, nesmí spočinout a musí dále a vpřed. O tom poučuje a toto pevné přesvědčení dává pohled na vývojovou logiku hudby i vší duchovní kultury.

VLADIMÍR HELFERT  
VYBRANÉ STUDIE I.  
O HUDEBNÍ TVOŘIVOSTI

*Výběr sestavil, předmluvu a poznámky napsal František Hrabal. Obálku, vazbu a grafickou úpravu navrhl Milan Hegar.*

Vydal Supraphon, n. p., nositel Řádu práce, Praha, v roce 1970 jako 2977. publikaci v redakci hudebnin a knih o hudbě. Odpovědná redaktorka Milena Černožorská. Technický redaktor Eduard Belbl.

AA 30,72, VA 31,07, 440 stran. Náklad 2000 výtisků, 1. vydání, H 5015