

PERIODISACE DĚJIN HUDBY

PŘÍSPĚVEK K OTÁZCE LOGIKY
HUDEBNÍHO VÝVOJE

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 odstraňovat veškery 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 představivosti, hudebního myšlení. Toto jádro, tato základní fakta je především nutno si uvědomit, abychom porozuměli logice hudebního vývoje. Tím nemají být odstraňovány 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 představivosti.

Přistupující z tohoto základního stanoviska k otázce periodisace, položíme si první otázku, důležitou pro otázku periodisace: možno nalézt mezi jednotlivými fakty hudebního vývoje takové *jednotící principy*, které by vážaly 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 vlastní 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 melodické 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 melodickém 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 melodickou, 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 vyrostle. 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 představitosti; tedy impresionismus a neoklasicismus. Proč nevycházíme z přítomnosti, vysvitne ze závěrečných úvah.

Přehlížíme-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, třeba 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 nečekaně 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 G 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 — subdominanta 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 třídlílosti *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 rozšířené 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 představivostí, 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. Scarlattiho 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, představivost 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 též 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 nejvýrazněji 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 alternace 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 organisující 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 zárodcích dříve, ale nabývají na půdě nového systému melodicko-harmonického významu, jenž teprve umožnil jejich samostatný rozvoj (virginalisti). Rovněž cyklické formy se po náznacích 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 tabulatur, 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 (generálbas) 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 nástrojový. 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 hudební 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 romanti-

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 představitivosti.

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 polymelodic-kou hudební představitivostí, která je pro tuto dobou 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 dodatečně 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 dělido 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, jenž bez pojmu trojzvuku byl nemožný. V lineárním postupu pak se ustaluje jako pravidlo protipohyb, jenž se pak stává jedním ze základních principů polymelodického myšlení, neboť jedině na základě protipohybu je možný *reálný* 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 představitivosti 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 stylové individualisaci dospěla nejvýše k principu varhanního kolorování v 16. stol., což ovšem neznamená zdaleka ještě stylové nástrojové osamostatnění. O samostatném stylu nástrojové hudby, jenž 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 perioda především vokálního stylu. Nástrojový styl tehdy teprve těžce zápasil o svou stylovou individualisaci a dospívá k ní až na rozhraní mezi obdobími polymelodickým a melodicko-harmonickým (Gabrielové, virginalisté, italská varhaníci), a tento vývoj byl uspíšen rozvojem loutnové hry, která teprve v 2. pol. 16. stol. se dostává k osamostatnění od úkolů převážně doprovázečských.

Z forem komposičně 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. Přejíždějí 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, jenž je podmíněn

systémem polymelodického myšlení. S vývojem tohoto systému, jenž postupuje od formy diskanta, v níž se znenáhla odlupe od předchozího systému monodiálního, dospívá také notací 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 touto 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.¹⁾ 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, jíž 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

¹⁾ 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. Nejbližší polymelodickému je monodiální styl, v němž soustava církevních tónin, přenesená do západoevropské hudby z hudby řecké se přizpůsobuje přirozenému cítění 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, lejch) a svůj notační systém, jenž se proti dřívější cheironomické neumaci vyznačuje proniknutím diastematie, 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, jíž 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 (příčemž 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 představitosti, 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.²⁾ 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,

²⁾ 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 představivosti 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 dostává jako reakce tendence druhá.

Otázka, v čem jsou příčiny onoho vývoje systémů hudební představivosti, 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 představivost, 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

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 představivosti 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 představivosti. 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 dospěti nejen k bezpečné typologii období minula, ale často vyložiti i sám věcný obsah jejich dějstva" (O periodisaci českých dějin C. Č. H. 1932, str. 5). Zmíněné dělení dějin hudby narazí hned z počátku na nesnáž, 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 vměstnání 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. Gombarieu 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 age, 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 Handla, 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 dvojí hledisko: kulturně-historická analogie a hned na to kritérium vzaté z hudebního fakta. 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 tito 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 cizích hudebních dějin byl Rich. Batka 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).³⁾ 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 romantických (až po Wagnera) a o nejnovější době. Až do 17. stol. postupuje tedy celkem ve smyslu vývoje hudebních stylů, přičemž ovšem začátky vícehlasu odtrhuje

³⁾ 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 hudebně 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., novo-romantismus, 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 Dějepisu hudby (2. vyd. I. 1930, II. 1931). V dělení postupuje sice podle analogií s obecnými a kulturními dějinami, ale tyto analogie neznamenají 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 ambroziánský 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 stylotvorné 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 průbojné. 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 periodisaci 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 dobový 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, dojdeme 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, truvéři, 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. Připojíme-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, jenž 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 hnutí, 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. otonské 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 přísne 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, jež 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 melodicko-harmonického 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 troj zvuku, se znenáhla mění. Pojem konsonance se v dnešní době podstatně rozšiřuje. Ba možno říci, že se ze základu mění pojem polariry 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, třebas 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, nedokonalá 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, disonanční funkčnosti. Tento proces pak pokračuje v dozvucích romantismu, zvláště u Debussyho, Mahlera, R. Strausse, M. Regeera, Ravela, u nás u Nováka, Suka, Ostrčila. Zvláště impresionismus uspíšil tento proces a povýšil septimu na rovnocenný stupeň s ostatními konsonancemi a přispěl tak nejvíce ke zmírnění polariry 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 představivosti 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 zajímavo, 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 spolučinitelem 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 Hábově 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 *pozitivní* 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 představitivosti. Ale zároveň je již patrné, že tento nově se ohlašující systém hudební představitivosti 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* lovili 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 tonalitní 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 nejtýpickejší projev přechodnosti doby a nedostatku nové zákonitosti, nové ovládnutí prostoru rozhlasem, televizí 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, nezamíjme 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, třebaš 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 vši duchovní kultury.