



Smysl a význam historických aspektů současné kompoziční praxe

(První část)

I.

Igor Stravinskij ve svých přednáškách před mnoha lety upozorňoval adepty kompozice na základní pravdu, že současný skladatel, který usiluje o osobité, hlubší umělecké vyjádření a nechce propadnout závratí z nekonečných možností, jež mu skýtají hudební prostředky, si musí nejprve **vymezit hudební prostor**, v němž se hodlá tvořivě pohybovat. (Přinejmenším ve smyslu chromatické stupnicové nebo jiné tónové řady apod.) Tím sice jeho závrať z nedozírných zvukových možností částečně mizí, ale okamžitě vyvstává neméně složitá a rozsáhlá problematika uspořádání a organizace tohoto vymezeného kompozičního prostoru. Nechce-li se omezit na netvůrčí varianty konvencí zaběhaného řešení nebo volit víceméně náhodné manipulace s tóny, nezbyvá mu než zamyslet se nad účelem vlastní kompoziční práce, nad obsahem pojmů „hudba“, „hudební“, prostě nad podstatou hudební tvorby, jakožto základem a východiskem veškeré kompoziční praxe. V knize „Kronika mého života“ Stravinskij konstatuje, že „hudba nemá nic společného s našimi běžnými pocity a stavy vznikajícími z dojmů každodenního života“, neboť je výsledkem „jasného vědomí, umělého pojetí nad improvizací, pravidla nad libovůlí, řádu nad nahodilostí“. Lapidárně tak vyjadřuje důležitý rys podstaty soudobého kompozičního procesu. Je tím ale charakterizována celá jeho skutečná podstata?¹⁾

Poznatky z hudebního vývoje posledních desítiletí nás nutí naučit se rozlišovat termín „hudební“, „hudba“ v širším a užším slova smyslu. Termín **hudební v širším smyslu** v tomto pojetí vyjadřuje vlastnosti a zákonitosti specificky hudebního řádu uspořádání tónově zvukového materiálu k hudebně uměleckému sdělení, které se v každé době jeví jako jediná, soudobá hudebně umělecky plně uspokojující možnost organizace tohoto materiálu. V tom je historická ohraničenost hudebního sdělení. Tato „ohraničenost“ je primárně

dána obecnou, historicky vymezenou hranicí a úrovní lidského poznání a bytí a jimi vymezenými možnostmi hudebně umělecké interpretace a komunikace. Projevuje se uzavřenými hudebními systémy, které se vzájemně prolínají a ve dvacátém století se stále více jejich vznik stává individuální součástí skladatelské tvorby.

Postihnout a oklasifikovat konkrétní podobu tohoto individuálního lidského rozměru a vytvořit kritéria pro jeho tvorbu je obsahem pojmu „hudební“ (hudba) v užším smyslu.²⁾

Tímto vymezením zároveň dále ohraničujeme hudební prostor kompoziční práce a toto ohraničení nás vede do historie. Je tomu tak proto, že **novost, osobitost a hlubší společenský dosah každého uměleckého řešení je součástí, negací, kritikou nebo dalším stupněm ve vývoji řešení, které přinesla lidská civilizace a jí odpovídající úroveň kompoziční praxe**; z tohoto hlediska se Stravinského vymezení — dodnes často přijímané — jeví nepřipustně zúženým a dezorientujícím.

Pokusím se dokázat a doložit závažnost, nespornost, pravdivost a tedy i obecnou platnost této teze v tom smyslu, že skladatelé nepřihlízející k problematice, kterou otevřela a z různých stran se pokoušela do hloubky řešit hudební historie, se dobrovolně vzdávají jediné možnosti správné umělecké orientace, na níž je závislá umělecká **kvalita**, „tvůrčí svoboda“ a „nezávislost“, o niž zpravidla usilují.

Nejnovější výzkumy stále přesvědčivěji dokazují, že hudba provází člověka celými dějinami jeho historie. Člověk si už od pravěku vytváří soustavu zvuků a tónů, aby jimi vyjádřil sebe a své postavení ve světě a ve vesmíru. Nenahraditelnost a zároveň nevadnoucí životnost jeho hudby tkví v tom, že sděluje činnosti a skutečnosti hluboce lidské, jinými prostředky neanalyzovatelné, nesdělitelné. Tyto **činnosti a skutečnosti** jsou ovšem zvláštní jedinečnou **syntézou** — pokud hovoříme o **hudebně hodnotných dílech** — řádu hudebního i nehudebního.

S rozvojem lidské práce rozvíjí se i touha po pravdivém, racionálním ovládnutí vlastního života i světa. Všechny poznatky, jež člověku dává zkušenost, jsou v jeho poznání více či méně navzájem spjaty a poznenáhlu se systematizují. **Systematizují se i jednotlivé stránky prostředků hudebního vyjádření.** Neboť analýza, jako metoda poznání, nově interpretuje bezprostřední postoj k lidské skutečnosti, vynucuje si nové, **promyšlenější, aktivnější syntetické pojetí života a světa**, stává se novou lidskou skutečností, jejíž hudební ztvárnění vyžaduje systematizaci prostředků hudebního vyjádření. Vědecké poznání, promítající se do tvůrčí metody hudební skladby, vede zároveň k pochybnostem, zda toto poznání odpovídá pravdivě **veškeré činnosti a skutečnosti člověka.** Vzniká otázka, zda tuto lidskou danost toto poznání nezkruskuje, neomezuje, nedeformuje. Začíná historie vášnivého odhalování zákonů podstaty člověka a světa, lemovaná nekonečnou řadou proher i vítězství — zrníček obje-

vované pravdy. Toto dílčí **pravdivé poznání narušuje** umělecky tušenou, racionální cestou nepostižitelnou celistvost, syntetičnost **hudebního vyjevování skutečnosti**. Vzniklý rozpor otevírá dramatický vývoj umělecké metody hudební skladby. Promítá se i do **hudebních systémů — uměleckých nástrojů k vědomě uspořádanému vyjádření**.

Chápeme-li člověka jako organismus působící ve vesmírném prostředí (jehož součástí je naše země) a hudební dílo jako způsob ztvárnění této skutečnosti, pak vývoj racionálního poznání lidstva a jemu odpovídající vývoj hudební tvorby a jejích systémů se nejeví zcela jednoznačně.

Je tu stránka nesporně kladná.

Vznikající hudební systémy umožňují organizovaněji vyjádřit drama tohoto specifického lidského poznání pravdy života a světa. Umožňují nejen hudební materiál, ale i lidské poznatky a jim odpovídající umělecké ztvárnění systematizovat v celé nepřehledné vzájemné spjatosti, zmocňovat se cílevědoměji poznané skutečnosti, aby ji bylo možné aktivněji přetvářet. To je z hlediska vývoje společnosti nesporný klad. O správnosti tohoto počínání rozhoduje praxe (jejíž součástí je hudební tvorba) a koneckonců kvalita individuálního a společenského života lidí, se všemi známými rozpory, kterými je tento vývoj provázen.

Je tu ovšem i nezbytná stránka vzniku a vývoje hudebních systémů. **Hudební systémy racionální uspořádaností zvuku „narušují“ přímý tvůrčí kontakt s „daným“, tj. s komplexem nevědomých činností a s neracionálními stavy rozhodujícím způsobem ovlivňujícími hudební invenci skladatele, tedy kontakty bez nichž není hudební tvorba skutečným uměním.**

Na tomto konstatování nic nemění fakt, že ve velkých hudebních dílech, jež vznikla na pozadí těchto systémů, je tento „tvůrčí kontakt s daným“ plně realizován. Platí tu názor Hegela,³⁾ na jehož pozoruhodnost upozorňuje už V. I. Lenin:⁴⁾ „**Jazyk je bohatší v nerozvitém prvobytném stavu národů, — jazyk se ochuzuje civilizací a tvořením gramatiky.**“ To je pro uměleckou tvorbu důležitý poznatek. Jestliže platí o vývoji literárního jazyka a jeho systémech,⁵⁾ tím více platí o systémech „jazyka hudebního“. To je, myslím, i jednou z příčin, proč se **dějiny hudby nekryjí s historií lidského poznání, i když způsob hudebního vyjádření je touto historií formován**. Zobecňující poznatky sice v úspěšném případě systematizují tuto „dialektiku vztahů daného“ tímž způsobem, jak se v hudebně tvůrčím procesu tyto vztahy dávají, ale dospívají k zobecnění postupně, na základě řetězu „**dílčích pravd**“. Navíc, lidské poznání není přímou linií, nýbrž křivkou. Přímočarost a jednostrannost, strnulost a zkostnatělost, subjektivismus (či subjektivní vyspekulovanost) mohou po celé generace umrtvovat strom živého, plodného, pravdivého, mohutného, všemocného, objektivního, absolutního hudebně uměleckého vyjádření. (Na to v obecné rovině upozornil už Lenin.) Nejnadanější skladatelé v těchto dobách vytvářejí svá geniální díla nejednou **nikoliv díky propracovaným hudebním systémům, ale**

navzdory jim. A velice často, právě **setrvačnost hodnotových soustav (vymezených hranicemi hudebních systémů a způsobů jejich hudebně uměleckého využití) způsobuje posluchačskou necitlivost k hudební tvorbě, která toto omezení přesahuje.** (Tím lze vysvětlit i početné příklady nepříznivého přijetí mnoha vynikajících hudebních děl v době jejich vzniku, ale do značné míry i rozpornost vlastního hudebního vývoje). O tom se ale zmíníme podrobněji později, v souvislosti s problematikou psychologie hudebně tvůrčího procesu a hudebně invenční individualizace hudební tvorby.⁶⁾

Nyní se jeví účelné, pokusit se postihnout hlavní smysl hudebně systémových soustav.⁷⁾ Z hlediska kompoziční práce bude nezbytné věnovat nejprve zvláštní pozornost neevropským hudebním kulturám a organizaci hudby v počátečním, předhistorickém období. K tomu nás nevede požadavek historické posloupnosti výkladu (ten je vzhledem k sledovanému cíli druhotný), ale potřeba principiálního nadhledu, bez něhož, podle mého názoru, není možné kritické, soudobé tvůrčí řešení problematiky.

II.

I když nemůžeme určit přesným letopočtem zrod hudebního umění, nejnovější, pracně nalézané doklady pravěké hudební kultury dokazují, že jsme až dosud poznávali jen dočasná vyvrcholení dlouhé předchozí vývojové cesty. Současná teorie umění právem předpokládá, že **počátek** je nutno klást do doby stále vzdálenější, kdy člověk vystoupil z „holých potřeb a nutnosti,“ kdy uzrál „v tvůrčí čin, kdy se vydělil z ostatní přírody tím, že hmotě vtiskl nové bytí, aby zvěstovala jeho poznání, jeho setkání s tajemstvím vlastního života a s tajemstvím ostatního bytí. **Celý člověk** vstoupil do tohoto projevu, celý člověk **se otevřel druhému člověku.** To je počáteční otevřenost, počáteční komunikabilita uměleckého díla.“⁸⁾

Tato doba, i když o ní dosud tak málo víme, má pro poznání smyslu hudební tvorby mnohem větší význam, než se až do nedávna připouštělo. Co nám říkají archeologické nálezy? Především v poslední době dále zpřesnily a zkonkrétnily údaje, které dějiny hudby donedávna uváděly jako mlhavý úvod na okraji řeckých základů evropské hudby.⁹⁾ Dále, ještě přesvědčivěji prokázaly neudržitelnost europocentristické orientace, na níž byla po tisíciletí založena naše tradiční hudební kultura.

Roku 1974 objevili sovětské archeology na břehu řeky Děсны nedaleko Černigova paleolitické sídliště a v něm soubor hudebních nástrojů. Jejich výrobní a funkční souvislost a souborovou použitelnost potvrzuje shodný geometrický vzor, zvýrazněný vyplněním vrypů okrovou barvou. Radiokarbonové datování situovalo nález do doby kolem roku **18.000 př. n. l.!** Složení hudebních nástrojů, vyrobených z mamutích kostí, naznačuje, že šlo o vývojovou etapu hudební kultury poměrně vyspělé, využívající **prostředky melodické,**

souzvukové. zvukově barevné i rytmické: písňala z mamutí kosti, syrinx z několika kůstek různé délky, xylofon ze dvou dolních čelistí, buben z části lebky, tympán z lopatky a pánevní kosti s paličkami z mamutího klu a chřestítka z pěti kostěných destiček. Takový zvukově bohatý nástrojový soubor jistě nebyl samoučelný. Hráči z nástrojů jistě vytěžili mnohé zvukové a hudební možnosti a ze souhry (nepochybně improvizované) vznikly během doby interpretačně-technické dovednosti tvořící zvláštní **hudební postup** (resp. řady postupů) realizující hudební vyjádření, **neomezené racionálně utvářenými systémovými hranicemi**. Nález ukazuje, že jde pravděpodobně o vyšší vývojové stadium, na jehož začátku byly sólové vokální a nástrojové projevy nebo pokusy o ně. Počátky hudebního projevu se tak posouvají do šerého dávnověku. Nález také naznačuje, že patrně nešlo o kulturu ojedinělou, že tu lze předpokládat další objevy v různých částech světa. Co naznačuje tento nález?

Lze z něho soudit, že v hudebním projevu byla tehdy **v dokonalé jednotě kresba melodická, souzvuková, barevná, rytmická a dynamická**. Tvůrčí interpretace-skladba, která se patrně postupně vyhranila, využívala všechny tyto stránky hudebního projevu **komplexně, v nerozlučné jednotě**, v plném souladu s **bezprostředním, extatickým vytržením interpretů — skladatelů — posluchačů**, neboť i zde byla jednota.

V tom je základní charakteristika a zároveň důležité poučení z této prehistorické etapy.

Výzkumy nás opravňují předpokládat, že v této době hudební projev dotvářely různě rytmicky a zvukově modulované **hlasové** a vyjadřovací **témby**: křikové, parlando, chroptění, skučení, nasální mečení, různě rozsáhlá hlasová glisanda, břichomluva apod., dále tleskání, plácání o stehna, dupání, mlaskání atd. A to vše v souladu s bohatě témbrovanou, rytmickou skupinou bicích nástrojů. S nástroji melodickými to utvářelo zvukově a rytmicky bohatý, co do vnitřní struktury rozmanitý a obsahuplný, komplexní hudební projev. Tento projev bychom dnes s naší představou melodickozvukové a metrické (ev. polymetrické) organizace, (případně s dnešním naším synkopickým myšlením) těžko analyzovali a pochopili. Těžko bychom určili i způsob melodickozvukový či souzvukový, případně heterofonní. A přesto tu **cítěný hudební řád** bezpochyby byl, pravěký hudebník i jeho posluchači jej vnímali, spoluvořili a prožívali, byli jím fascinováni, na jeho základě vytvořená hudba je sjednocovala, spojovala s přírodou, s vesmírem a strhávala do společné akce.¹⁰⁾

Je to pozoruhodná etapa ve vývoji lidstva, kterou dnes nemůžeme jen tak lehkomyšlně přehlédnout, či na způsob křesťanské dogmatiky odmítnout, jako „barbarskou“. Je v ní pozoruhodné poučení nejen historické, ale i nadčasové. Je nutné konstatovat, že tato „**hudba již má svůj obsah**“ (jak píše v knize „O původu hudby“, podle mého soudu správně, Zdeněk Nejedlý) obsah daný „bezprostředně, přirozeným výrazem i v hudbě užívaných zvuků“. Jestliže jej tehdejší tvůrci hudby chtěli vyjevit, mohli tak učinit „jen vytčením určité kva-

lity zvuku“. „Zvuk může se odlišovat barvou i silou“ píše Nejedlý a pokud se vyjadřuje **výškou**, činí tak proto, že právě v přirozeném výrazu, výraz **výškou** „do značné míry subsumuje všechny ostatní prostředky“. Nejen zvukově melodická, ale i rytmická schopnost je člověku vrozena (stejně jako schopnost vyjadřovat se) a „k jejímu uplatnění jest veden tak záhy, že první její projevy splývají se samými počátky kulturního života lidského“. I když nebudeme zacházet do diskutabilních detailů pravěké hudby, lze oprávněně konstatovat na základě této historické etapy aktuální poučení: V procesu hudebního vyjádření je nutné počítat s tvůrčím využitím těchto přirozených základů skladebného projevu. Tato zkušenost nezmizela v historickém propadlišti, i když historii nelze opakovat. Chybí dnes ovšem bezprostřední jednota skladatel-interpretposluchač a je tu pochopitelně i jiná vývojová a společenská situace. Proto má problém zcela novou dimenzi a složitost.

Pravěká hudba formuje svůj profil na základě **zvukového** a nikoliv melodického ideálu, jemu podřídila i „intervalový průběh“, pokud se tu nějaký vyskytnul.

Trvalo tisíciletí, než si člověk začal uvědomovat souvislost dvou tónů, skutečnost, že k nim lze přiřadit tón další, a z těchto tónových souvislostí vyvodit závěry. Nestalo se tak náhodou. Jednou z hlavních příčin bylo bezpochyby rozdělení hudebního života na skladatele, interprety a posluchače, snaha skladatelů najít nejvhodnější cesty k hudební komunikaci s posluchači, a zájem společnosti, tuto komunikaci mezi skladateli a posluchači zajistit. To je začátek historického období lidstva, začátek hudebních systémů a bezpochyby i hudebního významu.

S vývojem lidského sebepoznání, s rozvojem praxe, vědeckého a filozofického bádání, s kultivací člověka, vystupuje v hudební kultuře **vokální a melodická linie** jako samostatný prostředek vyjádření. Výzkumy dokazují, že jde především o výsledek hudebně vokální interpretace významných textů a tónového uspořádání nových, strunných hudebních nástrojů. Ani zde nelze počátek hledat ve starém Řecku, jehož patnáct zachovaných autentických památek (zlomků řecké hudby) bylo po léta východiskem hudebně vědeckého výzkumu základů evropské hudby.¹¹⁾

V roce 1978 zjistily vědecké pracovnice Duchesne-Guillemínová z Lutyšské univerzity a A. Kraffkorn-Kilmerová z kalifornské univerzity, při studiu hliněné tabulky z depozitářů pensylvánské univerzity, že základy hudební melodiky musíme posunout více než o 1 000 let nazpět. Prozatím, než dojde k dalším objevům, přibližně do r. 2000 př. n. l.

Zkoumaná tabulka byla před osmdesáti lety vykopána v Nippuru a pochází asi z 1500 př. n. l. Výzkum odhalil relativní vypracovanost hudebního záznamu a neočekávaně vysokou hudební kulturu. Notace, zachycená na hliněné tabulce, odpovídá ladění lyr a harf nalezených v královských hrobech v Uru a představuje diatonickou stupnici. Tato stupnice je systémovým zákla-

dem zaznamenané melodie. (Zkoumaná tabulka je pochopitelně dokladem pozdního vývojového stadia sumerské hudební kultury, jejíž počátek musíme klást do doby značně ranější.) Nalezené lyry a harfy dokazují, že přehledně stupnicově uspořádaný tónový systém v této době organizoval i **vícehlasou nástrojovou hru**. (O její existenci se dovídáme ze zachovaných vyobrazení, o jejím způsobu si můžeme vytvořit jen přibližné teoretické představy.)

To vede k důležitému zásadnímu závěru.

Vývoj sebepoznání a poznání se projevil v utváření tónového systému. Do přehledné tónové řady nejlépe vyhovující vokálnímu hudebnímu provedení textových frází a ladění strunného instrumentáře, vstupuje melodická kresba a tónově uspořádaná hudební struktura. Lze předpokládat, že v prvním stadiu melodického vývoje hudební systém tvoří stále **jednotu melodické, souzvukové, barevné, rytmické a dynamické stránky**. V zárodku se tu ale už projevuje tendence **k nadřazování melodické linie**, vyjadřující atmosféru obsahu určovaného textem, a zobecňující hudební představu **celku hudební stavby**.

Tento závěr potvrzují i další archeologické výzkumy.

Roku 1975 byly konečně uspokojivě interpretovány zvláštní značky v nejstarších hebrejských rukopisech Starého zákona, považované až dosud za ozdobu (či tzv. plámky) středověkých písařů, sloužící jako pomůcka kaligrafa nebo iluminátora. Výzkum ale dokázal, že jde o notaci. Starý zákon byl při bohoslužbách zpíván. Muzikologové převedli tyto staré zápisy do moderního notového písma a prokázali, že i zde se v obměně projevuje systemizace tónů, jejíž princip jsme výše popsali.

Nové vědecké výzkumy tedy prokázaly, že **řecká hudební kultura mj. navázala i na tento rozvinutý systémový hudební princip**.

Ale navázala přirozeně také na hudební kulturu egyptskou a kultury asijské. Z nich přijala pouze to, co vyhovovalo jejím estetickým a filosofickým ideálům a pomohlo je rozvinout a zdůvodnit. (O konkrétních příčinách a důsledcích tohoto vývoje se ještě zmíníme.)

Zatím konstatujeme, že v době, kdy dozrával tento proces (který pak ovlivnil celý další vývoj evropské hudby), se utvářely hudební kultury, jejichž vývoj je nutno rovněž datovat na rozhraní pravěku a doby, kterou označujeme jako historickou.

Poměrně dobře známe hudební kulturu **čínskou** a s ní související **japonsko-korejskou**. Dále **malajsko-indonéskou**, zasahující do Zadní Indie, **předindickou** a **arabskoperskou**, jež se rozšířila v celé Přední Asii a v severní Africe a přešla také do Evropy. A to jsou pouze ty nejvýraznější.

Otevřenou otázkou jsou např. zatím staré hudební kultury **latinskoamerické** a některých dalších starověkých civilizací, jejichž existenci na základě nejnovějších výzkumů oprávněně předpokládáme a jež pravděpodobně rovněž přinesly zcela osobité řešení organizace zvukového materiálu.

Pro náš výklad je podstatné, že nejvyspělejší exotické hudební kultury,

o nichž máme většinou dostatek autentických informací, představují etapu kultivace člověka, projevující se důsledně propracovanými tónovými soustavami. Tyto hudební kultury přes různé, a často pronikavé odlišnosti, spojuje princip stupnicového uspořádání tónů, tóninový a rytmický řád, tedy systém, který umožňuje **usměrněný výraz po stránce melodické a cílevědomou organizaci jednotlivých stránek hudebního vyjádření**. Na vznik těchto systémů spolupůsobily vedle vokální složky i zde hudební nástroje (hlavně patrně strunného charakteru), jejichž ladění odpovídalo stupnicovým řadám.¹²⁾ Podstatné byly i vědecké poznatky **přírodních zákonitostí tónového materiálu a psychofyziologických schopností slyšení člověka**.¹³⁾ Ty vedly k tomu, že asijské hudební kultury, přes veškeré rozmanitosti, respektovaly některé společné systémové principy. (Patří sem např. utvoření **řady z pevně vymezených tónů**.) Systémy byly ovšem různě organizovány: Např. systém **předoindický** dělil oktávu na 22 hodnot, arabskoperský na 17 a 24 s temperovanými čtvrttóny, **japonskokorejský** (v mnohém společný se **staroegyptským a marokánskoberberským**) užíval nejčastěji hemitonicko-ditonické pentatoniky¹⁴⁾ apod.

Systém **čínský**, vychází ze základního tónu (nazvaného „*chuang-čung*“), kterým je přibližně fis^1 (kmitočtu 366 Hz, tedy nepatrně nižší než naše fis^1)¹⁵⁾. Na základě matematických výpočtů byl od tohoto tónu odvozen dvanáctičlenný čínský dodekachordální systém, kryjící se zhruba s naší dnešní dvanáctitónovou chromatickou stupnicí. Z něho byl odvozen pentachordální systém o pěti fázích¹⁶⁾, přičemž transpozicí každé z těchto fází se zásoba tónových řad rozšířila na 60 (tj. 12×5). Tato promyšlená tónová organizace byla později dále rozvinuta v tzv. heptachordální systém (dalším rozšířením tónových řad zavedením mezistupňových „citlivých tónů“ (tzv. *pienů*) před kvintou a oktávou příslušné pentatonické fáze.)¹⁷⁾ V praxi kromě těchto systémových postupů existovala možnost dalšího tónového členění na strunách citory¹⁸⁾ a inverzním způsobem na zvonkohře¹⁹⁾, možnost přírazových skluzů, glisand, intonačně volnějších flažoletů atd. Z tohoto rámcového pohledu je vidět, že **těžisko hudebního vyjádření se v Číně také přesunulo na melodickou linii, ale složitá systémová organizace směřovala k co největšímu rozšíření zvukově vyjadřovacích možností — ovšem v rámci základního principu systému**. Tedy jakýsi návrat k předchozí systémové volnosti pravěké hudby, ale na principu promyšleného melodického uspořádání. Na vývoji čínského tónového systému pozorujeme i další zákonitý rys: **tendenci k systémovému zjednodušení** (od dodekachordální soustavy k pentachordální) a **pak k organizovanějšímu rozvoji, připouštějícímu svobodnější obohacení zvukové palety** (heptachordální systém, rozšiřování tónových řad a zvukových možností nástupu tónů).

Tato poučení jsou důležitá, protože vyplývají z tisíciletého hudebního vývoje, evropské kultuře sice vzdáleného, ale vývojovou tendencí v zásadě odpovídajícího vývoji řecké hudby. Pozoruhodné je především, že tu **na vrcholu or-**

ganizace hudebního systému začíná vystupovat jako vyjadřovací prostředek zvukový tónbr a k němu se upíná skladebná i teoretická pozornost.²⁰⁾

Jakoby se tu tvůrčí fantazii měly znovu otevřít dveře k bezprostřednějšímu, a tím i hlubšímu a komplexnějšímu vyjádření, a jakoby pro to byl **system na vyšší úrovni překračován**, přesněji řečeno, **otevírán** nesystémovému rozvinutí.

Obraťme nyní bedlivější pozornost k jiné významné hudební kultuře, **k hudbě indické.**

Hudební systém se tu vyvinul ze sekundového až terciového ambitu („rigveda“), v době asi 2.000 — 1.000 let př. n. l. Z trichordů a tetrachordů **pojímáných sestupně**, vznikly pentatonicky a heptatonicky organizované stupnice ve třech různých oktávách (přesněji rejstřících). Zaslouhou hudební teorie vykrytalizoval postupně dokonalý, vědecky zdůvodněný a propracovaný 22stupňový (v oktávovém rozsahu) hudební systém („janaka-janaya“).

V jeho rámci jsou tvořeny skladby podle zvláštních hudebních osnov (v tzv. „ragách“). Tyto melodické „modely“ jsou vlastně charakteristickým výběrem a uspořádáním z části 22stupňové řady, se zřetelným základním tónem (počátečním, centrálním) i závěrovým (finálním). **Posláním těchto modelů (rag) bylo emocionální působení.** Z tohoto hlediska byly „ragy“ utvořeny a uspořádány.²¹⁾ Podrobný výklad by nás příliš odvedl od hlavního tématu²²⁾ a pro zobecňující závěry není nutný. Konstatujme pouze, že indický skladatel měl k dispozici 72 základních „rag“ systému „janaka-janaya“, které mohl transponovat na 12 stupňů stupnice „sarigama“ (jež je rovněž výběrem ze stupňů „janaka-janaya“), na tomto základě tvořil, poučen indickou filozofií a náboženskými díly svou hudbu.

Velice propracovaný je v indické hudbě i rytmický systém. Ze čtyř prastarých rytmických tvarů („chapu tala“) se postupně vyvinulo 108 rytmických útvarů a později 175členný soubor rytmických variant, který se dále rozšiřoval na základě logických kombinací a souvislostí.²³⁾

Je pozoruhodné, že **vývojové tendence** čínského, indického (a jak uvidíme i řeckého) tónového systému mají obdobné rysy. Podobně jako čínský systém, i indický byl po vykrytalizování v praxi obohacován různě rychlými glisandy, trylky, dynamickou a sónickou diferenciací, mixturami apod. To má důležité příčiny i důsledky. **Uvolnění zvukového prostoru v rámci propracovaného tónového systému** tvoří tu zvláštní syntézu racionálně-emocionální složky indické hudby. I zde, obdobně jako v čínské kultuře se hudební vývoj v souvislosti s prohlubováním společenského a vědeckofilozofického poznání soustřeďuje na organizované uvolňování vyvráté melodicko-rytmické soustavy, v níž se odehrává hlavní hudební dění. Jsou tu ovšem i některé další systémové souvislosti. Patří mezi ně především dominantní uplatnění kvinty a oktávy. I to tyto exotické kultury sblíží se s hudební soustavou řeckou a s tradicí evropské hudby. Princip kvinty a oktávy je, jak uvidíme dále, zdůvodnitelný akusticky, ale

má i hlubší smysl stavebně-noetický: Vnáší do hudební skladby organizaci centrálního tónu, a tím i pojetí **systémového počátku a konce** se všemi hudebně stavebnými, obsahovými a noetickými příčinami a důsledky.

Tyto poznatky mají, jak uvidíme, principiální význam a budeme se s nimi v nejrůznějších souvislostech setkávat. Pokusme se souhrně charakterizovat jejich podstatu:

1. **V intelektuálním rozvoji** se u vyspělých společností hudební tvorba realizuje v rámci prohlubování **tónové a rytmické organizace** hudebního systému. Hlavním **principem** této tónové organizace je uplatnění **oktávy a kvinty** (ev. obratu kvarty), a tím systémového počátku a konce, tj. **uzavřenosti, ukončenosti, vyhraněnosti systému**.

2. **Na vrcholu** intelektuálního rozvoje společnosti na vrcholu organizace hudebního systému, potřeba tvořivě **volnějšiho, bezprostředního** životního projevu, vnáší do této tónové uspořádanosti **tendence ke zvukovému uvolnění, tendence k rozplynutí systému ve zvukovém prostoru**.

Tyto poznatky se vztahují na hudbu indickou i čínskou a je otázka, zda mají obecnější, nadčasovou platnost. Zatím lze pouze předpokládat, že tu jde o zákonitou tendenci lidí v organizované společnosti vymanit se z postavení, do kterého člověka tlačí racionální společenské poznání, vymanit se z tvůrčího hudebně systémového sevření. Jakoby se tu uplatňovala přirozená potřeba člověka oživit v rámci systému spontánní, podvědomé hudební projevy, známé z hudební praxe předhistorického období.

K odpovědi na tento předpoklad máme dosud málo historických poznatků. Bylo ovšem nutné jej vyslovit, protože ve starověku známe hudební kulturu, kde se tónová organizace na principu centrálního hudebního tónu a systémové ohraničenosti důsledně neuplatnila. Mám na mysli **malajsko-indonéskou** oblast. Pentachordální a heptachordální malajsijské tónové soustavy jsou intervalově značně labilní a tato labilita způsobila, že byly **organizovány i neoktávově**.

V praxi se skladatel-interpret často řídil snahou užívat **stále přibližně stejných intervalů** (princip systému „slendro“) nebo **střídat intervaly různých nejčastěji tří, navzájem odlišných velikostí** (princip systému „pelog“). Systém mu **vymezoval jen rámcový zvukový prostor**.

I zde tedy došlo k jisté stupňové organizaci, ale nikoliv za účelem pevně systemizované tónové soustavy, tedy za účelem přesunutí kompoziční váhy na melodickou linii, ale s **cílem uspořádat terén pro organizovanější, soustředěnější využití celkového zvukového komplexu** („melodická organizace“ tónů intonačně labilních je tu spíše stavebným pozadím celkové zvukové představy). Příčinou je bezpochyby svérázný kulturní vývoj této civilizace, vyznačující se dodnes výraznou originalitou a jednotností mravů a zvyků, který se v hudební oblasti utvářel spontánněji, bez přímého zásahu analytických filozofických a hudebně teoretických soustav.

Na tomto světovém pozadí se tedy rodil **hudební systém řecký**, který usměrnil základy evropské hudební tradice. To nebylo vždy podle mého názoru, správně interpretováno. Nedocenila se skutečnost, že po dlouhém, mnohatisíciletém vývoji pravěké hudby se vyvinuly složité systémy celé řady hudebních kultur, na které přímo i nepřímo navázala kultura řecká. Základní obdobné principy těchto systémů vykrystalizovaly ve vývojovém stadiu, kdy si člověk začal podřizovat zvuk, učinil ho nástrojem realizování svých potřeb a začal i s jeho pomocí odhalovat objektivní zákonitosti svého bytí. **Zvuk tu vystoupil jako element vyššího organizovaného a funkčního komplexu hudby.** Cílevědomost, sebeuvědomění, schopnost zevšeobecnění, vědomá obrazotvorná představa a individuálnost hudebních tvůrců, to jsou společné atributy vědomí, které vedly ke vzniku hudebních systémů organizujících zvukové prostředky. Rozdíly mezi pravěkými hudebními nástroji a nástroji těchto kultur nejsou pouze konstrukčně zvukové, ani je netvoří pouze změny v technice nástrojové hry, tvoří je především skutečnost, že v historických kulturách je v tvorbě, interpretaci a ve vnímání nástrojové hry **zvuk organizovaný v systému.**

Propracováváním a vědeckým zdůvodňováním těchto systémů proniká do skladebného procesu stále více racionální stránka. Počínaje řeckou hudbou, množí se autentické doklady tvorby, které nám umožňují zkoumat, do jaké míry tato systémová organizace zvuku ovlivnila bezprostřední uplatnění hudebního nadání a přímé ztvárnění lidské podstaty hudebních tvůrců. Evropská hudba vyrostla ze základů, položených řeckou civilizací a vytvořila nesporné, trvalé hodnoty. Jejich zhodnocení, posouzení systémových základů z nichž se velká díla zrodila, je ovšem možné pouze na základě poznání pozitivních stránek kultury předcházející, hudby pravěké. Pokládám proto za účelné, dříve než přikročíme k souvislému výkladu vývojové linie hudebních systémů evropské hudby, shrnout ještě jednou naše poznatky o pravěké hudbě.

Jak jsme už poznamenali, k podstatným svéráznostem této hudby patří jednota vyjádření. Člověk v této době nerozlišuje mezi vokální a instrumentální hudbou. Pro něho byla „jen hudba znějící.“²⁴⁾ „On nezpívá proto, že touží po zpěvu, ani proto, že chce vyjádřit svou náladu, nebo že by se chtěl rozveselit. Zpívá proto, že si to vyžaduje určitá příležitost. Zpěv, tanec, oslava nejsou zábavou . . . ale povinností a prací“ — konstatuje po dlouholetém studiu této hudby jeden z předních světových odborníků.²⁵⁾

V popředí tvůrčího zájmu pravěkého hudebníka není racionálně hudební ovládnutí systému, ale spontánně odhalovaná **zvuková a tónová působivost a konstrukční síla.** K tomuto účelu hudební tvůrce vyhledává, vytváří a volí hudební prostředky²⁶⁾ a po jejich ovládnutí bezprostředně realizuje hudební tvorbu. Podstatné je, že po celá tisíciletí se na této tvorbě **zúčastňují všichni.** Není podstatného rozdílu mezi skladateli, interprety a posluchači. Jde nanejvýš o jakési rozdělení úloh v činnosti, která patří v životě těchto lidí k **nejvýznamnějším.** Týká se přímo podstaty jejich života. Z hloubi jejich lidské bytosti, ná-

sobené společnými bytostnými potřebami, vlastnostmi a zájmy vyrůstá cítěný, podvědomý hudební řád, otevřený dalšímu konstrukčnímu a zvukovému do-
tváření. Jeho zvuková a rytmickokonstrukční **složitost** — dnes bychom řekli,
až do nepřehlednosti — a zároveň obdivuhodná **uspořádanost** této vyjadřovací
složitosti je nepochybně vytvářena *bez logicko-racionální účasti*.

Podstatná je přitom nepředstavitelná působivost zvuku této hudby, rozví-
nutá do originálních, sugestivních hudebních linií,²⁷⁾ které obsahují i melodic-
ké skupiny tónů; ale obsahují je jako nedílnou součást zvukově rytmického
strukturálního celku,²⁸⁾ ztvárňujícího **individuální a skupinové psychosomatické**
základy života lidí této doby.

O pravěké hudbě nám vypovídá nepřímo rekonstrukce skladebných po-
stupů, konkretizovaná do určité míry doklady nedávných a současných tzv.
„primitivních hudebních kultur.“²⁹⁾ Poznatky naší druhé a třetí kapitoly nám
daly základ nejen pro hlubší pochopení této hudební kultury, ale i pro vyvoze-
ní obecnějších závěrů z její existence.

Zvukově rytmická a stavebně strukturální sugestivnost této hudby doka-
zuje, že **stupeň společensko-kulturního vývoje a hodnota hudební tvorby** se nejen
nekryjí, ale **jsou ve zvláštním, zákonitém rozporu.** To dokládá správnost naší
úvahy na počátku této kapitoly.

1. **V hudbě pravěkých kultur vystupuje, jako téměř výlučný základ skladebného procesu nevědomý proces zrodu syntetického hudebního ztvárnění zvláštního, extatického psychosomatického stavu skladatelů — interpretů — účastníků hudební produkce. Tedy stránka, jež má rozhodující podíl na umělecké hodnotě hudební tvorby.**
2. **Zvláštní, kolektivní účast na tvůrčím procesu nahraňuje pozdější emotivně racionální stránku hudebně koncepční výstavby skladby (která se může realizovat teprve na základě vykrystalizovaného hudebního systému); tato podvědomá koncepčnost skladebného procesu má charakter bezprostředně syntetický (na rozdíl od pozdějších procesů, kdy s racionálně emotivní stránkou, nastupuje metoda analytická, systémová a na hudební koncepci se podílí intelektuální uspořádanost).**

V tomto smyslu je **pravěká hudba výjimečným, nepřekonaným a nedostižitelným hudebně-uměleckým útwarem.** Racionálně emotivní základ společensko-kulturního rozvoje lidstva, rozvíjející emotivně racionální stránku hudebně skladebného procesu, vytváří novou kapitolu hudební historie, její novou kvalitu, ale zároveň krok za krokem „likviduje“ uměleckou hodnotu pravěké hudby. To je i podstatou zvláštního rozporu mezi vysoce svéráznou uměleckou hodnotou pravěké hudby a nízkým stupněm společenskokulturní úrovně pravěké civilizace.

Tím vyvstala otázka, v čem je hodnota historické etapy vývoje hudby, která dala vznik řadě **hudebních systémů.** Z ní vyplývají další otázky: Jaký je umělecký smysl těchto hudebních systémů? Jaký je jejich podíl na umělecké hod-

notě tvorby? Zda a čím oplodňují hudebně skladebný proces? Odpověď budeme hledat v analýze hudebních systémů evropské hudby. Vyjdeme od jejího tradičního historického počátku, od hudby řecké, o jejíž propracovanou soustavu se v hudební teorii opíral téměř celý středověk a jejíž akustická, obecně kulturní a sociologicko-významová část platí v podstatných rysech ještě dnes. Co je tedy jádrem hudebního systému řecké hudby a jaká hodnotící kritéria z něho lze vyvodit?

III.

Dějiny hudby konstatují, že téměř výhradními nástroji řecké umělecké hudby byly kithara s lyrou, aulos, harfa, flétna, Panova píšťala, varhany a salpinx (rovná kovová trubka)³⁰⁾ — tedy nástroje s pevně vymezenými tóny. „V Řecku kolébkou vlastní hudby, je hra nástrojová . . . tyto živly instrumentální působily pak velmi mocně i na ustálení se hudebních principů hudby vokální“, píše po dlouhém studiu řecké hudby Zd. Nejedlý.³¹⁾

Původní, předhistorické jednotné, hromadné tvoření a vnímání hudby je, obdobně jako v asijských kulturách a v Egyptě, ve starém Řecku nahrazeno oddělením skladatele — interpreta a posluchače. Skladatel — interpret na své spoluobčany působí stupněm své instrumentální a hudební dovednosti, snaží se ovládnout jejich duševní a občanský život. „Úzká souvislost řecké hudby s životem společnosti té doby obrací pak pozornost i k sociálnímu významu hudby, čímž vzniká neméně důležitá sociologie a filosofie řecké hudby . . . Snaha po dokonalém a tudíž i rozumovém ovládnutí všech stránek umění vede v této době i k první soustavné teorii hudby, jež je založena již na zcela určitých předpokladech technických i estetických, a proto má i svůj velký význam historický“, píše Zd. Nejedlý. Lze říci, že **princip tónového uspořádání** charakterizující systém řecké hudby, je základem hudebního vývoje ve starém Řecku.

Ale nejen to. Je základem celé, 2 500 let trvající evropské civilizace a **určuje i náš dnešní přístup k hudbě**, se všemi důsledky z toho vyplývajícími. Jinak řečeno, v řecké hudbě nacházíme v zárodečném tvaru „odpověď“ na téměř všechny problémy i našeho hudebního vývoje. Z tohoto hlediska jsou způsoby a proměny tónového uspořádání evropské hudby, jen **variantami** téhož principu. Lze to prokázat? Pokusme se o to.

Začneme problematikou ladění řeckých hudebních nástrojů: Původní ladění strun na kithaře bylo dórické.³²⁾ Pokud měla být provedena melodie jiného rodu než dórického, bylo nutné ji z původního ladění přeladit. To dokazuje, že v praxi se nejčastěji využívalo systému jedné tóniny (dnes bychom řekli diatonického). Nástroje loutnové a harfové byly různého druhu a rozsahu.

(Např. tzv. „epigoneion“ mělo asi 40 strun.) Zde můžeme vystopovat návaznost na hudební kulturu egyptskou, kde byla harfa významným hudebním nástrojem.

Týkalo se to i dalších hudebních a jiných poznatků. Řekové ovšem převzali učení a poznatky starých Egyptanů kriticky a po svém je přetvořili. Důkazem je mj. skutečnost, že oba uvedené nástroje sice „měli ve značné úctě i pro jejich velké stáří i pro jejich cizí původ, ale nikdy v nich nepřestali vidět nástroje výjimečné, jež neměly významu pro pravidelný vývoj jejich hudby.“³²⁾ Hlavním důvodem byla řecká orientace na lineární rozvíjení řádu ve vztazích mezi tóny. Zde Řekové spatřovali cestu k poznání podstaty hudby, jakožto nástroje k ztvárnění podstaty člověka, ve vztahu k podstatě světa a vesmíru. To, co pravěký člověk bezprostředně, kolektivně v hudební tvorbě řešil, člověk antiiky se snažil **racionálně uchopit a cílevědomě využít**.

I tato tendence poznamenala celou evropskou civilizaci až do 20. století. O vztahu „hudební harmonie“ a Pythagorovy filosofie si např. poznamenal Lenin³³⁾: „Subjektivní, ve slyšení **jednoduchý** pocit, jenž však v sobě obsahuje poměr, připisuje Pythagoras rozumu a pevným určením mu je vydobyl . . . pohyb nebeských těles — jeho harmonie — pro nás neslyšitelná harmonie **pějících** nebeských sfér (u pythagorovců). Aristoteles o nebi: Ve středu umístili pythagorovci oheň, zemi však pokládali za hvězdu, která v kruhu obíhá kolem tohoto ústředního tělesa . . . Ale tím ohněm u nich nebylo slunce.“ Lenin tu správně upozorňuje na tendenci starých Řeků spojit výklad těchto nadčasových otázek, s **konečností** člověka, vytvořit **antropocentrický** systém lidské orientace, **na principu racionální uchopitelnosti**. Lenin o tom dále píše: „Přitom se nedrží zdání **smyslů, nýbrž důvodů**.“

Sledujeme-li dále tyto řecké názory na hudbu, zjistíme, že odtud je už přímá cesta k vymezení hudby: Deset sfér, či drah, či pohybů deseti, naší zemi nejbližších planet³⁴⁾ „vydává, jako vše, co se pohybuje, **šum**; ale každá jiný tón, podle různé velikosti a rychlosti . . . Tato je určena různými vzdálenostmi, jež jsou k sobě navzájem v harmonickém poměru, jako je tomu u hudebních intervalů; tím pak vzniká harmonický hlas (hudba) pohybujících se sfér (svět)“.

Ponechme stranou stylizaci této myšlenky. Zaměřme se na jádro sdělení a zjistíme, že se s obdivuhodnou pronikavostí dotýkají podstaty současných úvah o psychosomatických základech hudby. Všimněme si, že tu je v jedné rovině uveden termín „šum“ a „tón“. **Tón je u Pythagora racionální podoba šumu a vystupuje do popředí v okamžiku, kdy se v tvůrčím procesu nahradí pochody bezprostředně podvědomé vědomě racionálními**. Hudební struktura se pak stává tvůrčím problémem vztahu mezi tóny.

Jakou úlohu tu ale hraje psychická sféra člověka? „O duši pythagorovci mínili, že **duše je sluneční prach**“, poznamenal si Lenin a dodal: „V duši je sedm kruhů (elementů) podobně jako na nebi. (Aristoteles: O duši, I.3.) Pythagorovci: dohady, fantasie o shodě makrokosmu s mikrokosmem . . . Narážka na složení hmoty . . . Ze slunce proniká paprsek hustým a chladným etherem etc. — pythagorovci uznávají ether . . . Dohad o etheru tedy existuje tisíce

let, ale ten zůstává doposud **dohadem**. Nyní je však již připraveno 1 000krát více **podkopů**, vedoucích k řešení otázky . . .^{“33)}

Zde je nutné uvést několik zásadních poznámek. Zmínili jsme se, že vznik hudebních systémů v antice jakožto racionální organizace tónového materiálu je nerozlučně spjat se systémem racionálních myšlenkových soustav a tvoří s nimi vývojovou řadu, počínající zhruba v době 600 let př. n. l. Jak si ukážeme, tato vývojová, systémová řada má přes své odlišnosti a odstíny **principiální jednotu**, podléhající pozoruhodné vývojové zákonitosti. Lze ji vyjádřit kruhy, vyvíjejícími se ve spirále. Lenin to ukazuje na vývoji filosofických systémů: „Kruhy ve filosofii. Je nutná chronologie osob?“, táže se Lenin, a odpovídá: „Nikoli!“ A dále uvádí tuto pozoruhodnou periodizaci myšlenkových systémů: „Antická: od Demokrita k Platonovi a k dialektice Herakleitově. Renaissance: Descartes versus Gassendi (Spinoza?)“

Nová: Holbach-Hegel (přes Berkeleye, Huma, Kanta), . . . Feuerbach-Marx.^{“35)}

Co představuje tento výčet jmen geniálních myslitelů?

V zásadě **jednotné poznání, s ohraničenými okruhy odstínů v každém přistupování, přibližování se ke skutečnosti** — s filosofickými systémy, které z každého odstínu vyrůstají v celek. Lze právem předpokládat, že se **promítají do jednotného principu tónové organizace, s ohraničenými okruhy odstínů v každém přistupování, přibližování se hudbou ke skutečnosti, s hudebními systémy, které z každého odstínu vyrůstají v celek, vykrytalizovaného způsobu hudebního vyjadřování**. V tomto smyslu hudební systémy a jejich vývoj úzce souvisí s filosofickými systémy a s jejich vývojem. Souvisí ale nekryjí se! Mají vlastní, specifickou problematiku na specifické filosofické poznání nezávislou. V čem je tedy souvislost?

I když nelze hovořit o totožnosti, jak uvidíme, v kulminačních obrysech se **periodisace hudebních systémů stýká s Leninem narýsovanou periodisací systémů filosofických**. Je to tím, že i hudební systémy jsou nástrojem přistupování, přibližování ke skutečnosti a filosofické systémy je pomáhají dotvářet, prohlubovat.

Znamená to, snad že je lze rozčlenit a zhodnotit obdobným způsobem jako systémy filosofické (tj. na materialistické a idealistické)? Domnívám se, že je nutno odpovědět nikoliv. Jde o zcela odlišný způsob přibližování ke skutečnosti a pro jeho hodnocení platí proto jiná, speciální kriteria. Lze zjednodušeně říci, že pro **vývoj hudebních systémů (nikoliv hudební tvorby samé!) má filosofie význam především svými pozitivními stránkami**. K tomu podrobnější vysvětlení:

Je známo, že lidské poznání nejde přímou linií, nýbrž křivkou, jež se pravdě **nekonečně přibližuje na způsob řady kruhů, spirály**, Filosofický idealismus představuje na této cestě nejen odtržení od hmoty, od přírody, ale zároveň i „**jeden z odstínů nekonečně složitého poznání (dialektického) člověka**.“^{“36)}

Tím si lze vysvětlit, že k prohloubení a plodnému rozvoji hudebního systému mohou přispět i filosofické systémy idealistické. (Na přelomu 19. a 20. století našeho věku například přispěla k rozvoji systému hudebního impresionismu idealistická, z hlediska společenského vývoje retardační a právem Leninem kritizovaná filosofie empiriokriticismu.)

Z toho plyne, že **hodnotící kriteria je nutné především vyvodit ze struktury samotných hudebních systémů, z možností a schopností, které poskytují hudebně tvůrčímu procesu zmocňování se skutečnosti.** Tento odborný rozbor nelze obejít, ani ničím nahradit. **Nelze jej ovšem provést izolovaně od problematiky myšlenkového vývoje lidstva.**

V tomto smyslu je nutné zaměřit další naše úvahy.

IV.

O systému řeckých tónových soutav pojednává zevrubně a přehledně celá řada zahraničních a našich publikací.³⁷⁾ Soustředíme se proto na otázku jejich souhrnné charakteristiky a hodnocení z hlediska významu hudby v řeckém životě. Je zcela zvláštní: „vidíme v něm ještě stopy původního, primárního účinku hudby, jemuž prvotní naivní člověk podléhal nutně i bez výhrady, vidíme v něm však již i rysy dokonalého uvědomění o mravním účinku hudby na člověka, intelektuálně i eticky již zcela vyspělého. Z těchto dvou pramenů, zdánlivě protichůdných, ve skutečnosti však naopak sobě velmi blízkých a krásně se doplňujících, prýští všechen řecký **názor na hudbu.** Řecký člověk podává se s úplnou naivností kouzlu hudby, ale právě proto, že tak silně cítí její moc, uvažuje o ní, o kvalitě jejího vlivu.“³⁸⁾ Proto Řekové již zpočátku se snažili intelektem ovládnout hudební postupy, techniku výstavby hudebního díla a jeho provedení. Zrodila se řecká teorie hudby a s ní systematizace tónového materiálu. Nejedlý podle mého názoru velice správně v této souvislosti upozornil, že teorie je vždy věda, a proto se řídí vědeckými zákony a ovšem i vědeckými metodami své doby, zatímco umění je jí pouze materiálem. Jinými slovy, teoretické zobecnění není věrným obrazem své doby, a proto jeho ztotožňování s praxí je nepřípustné, vedlo by ke zkreslujícímu obrazu hudby této doby. Ovšem hudební systémy tvoří rámec, uvnitř kterého se hudba té které doby realizuje a teorie se zpravidla snaží vyložit i ty umělecké postupy, které z tohoto rámce vybočují.

Tak tomu bylo i ve starém Řecku.

Závažnost zobecňujících modelů pro hudební praxi byla dána na počátku **dvěma nespornými důkazy,** jejichž důležitost potvrdily teoretické poznatky orientálních a jiných hudebních kultur:

1. matematickými.

Hudební prvky byly redukovány na čísla (tj. na rychlost a délku zvuko-

vých vln, časový poměr rytmických dob), takže hudební řád a tím i kriterium hudební dokonalosti, harmonie, mohlo být prokázáno hodnotami matematickými.

2. akustickými.

Platon a hlavně Aristoteles a jeho žáci pak přišli se zkoumáním další roviny důkazů, vycházejících z vědecké analýzy počítků sluchových.

Tyto poznatky se promítly do vysvětlení příbuznosti tónů v posloupné řadě. Pomohly zobecnit poznatek, že výběr tónů, z nichž se melodický projev skládá, je řízen zákony („harmonii“), které lze vyjádřit různým tónovým uspořádáním („harmonie“ dorská, ionská, aiolská, frygická, lydická a další od nich odvozené). Řecké pojetí harmonie je tedy odlišné od pojetí dnešního, vztahuje se na zákonité uspořádání tónové řady.

Základní mírou tohoto stupňového uspořádání byl sled čtyř tónů za sebou, tetrachord. Vzájemný poměr tónů v řadě mohl být sice rozličný, ale — jak si Řekové experimentálně ověřili — některé tóny se k jiným družily lépe („konsonantněji“, „harmoničtěji“), jiné méně uspokojivě. Zde Řekové vyšli ze zkušeností předcházejících hudební kultur. Je pozoruhodné, že byly až dosud velice málo zkoumány **styčné body** řecké hudby s **mimoevropskými civilizacemi**, neboť právě ty nás vedou k pochopení **podstaty** řeckého hudebního systému i jeho osobité **svéráznosti**. Příčinou byla patrně skutečnost, že o kultuře, která na řeckou hudbu nejvíce působila, o systému hudby egyptské, víme nejméně. To podstatné nám ovšem archeologické výzkumy přece jen sdělují. Máme k dispozici např. egyptskou kresbu z doby kolem roku 2750 př. n. l., kde je vyobrazen orchestr o sedmi hráčích, z nichž dva hrají na strunné nástroje a tři na dechové, přičemž dva prostřední, jak se zdá, tleskají rukama rytmus a zároveň tak dotvářejí zvuk skladby.³⁹⁾

Z toho plyne, že egyptská hudba pracovala s tónovým uspořádáním relativně vysoké organizace, které systematizovalo tónovou výšku, barvu i rytmus. I k tónovému uspořádání archeologie přinesla zajímavý doklad. Garstang našel před časem dvě egyptské flétny, jejichž stáří se datuje do doby nejméně 2000 let př. n. l. Flétny udávají osmitónovou řadu tónů:

C, D, E, F, Fis, G, A, H.

Tato řada se shoduje s jádrem tzv. „úplného systému“ řecké hudby.⁴⁰⁾ Složitý teoretický výklad tohoto řeckého hudebního systému (jehož princip dále uvedeme), tedy nedokazuje, že Řekové vytvořili novou hudební sestavu. Správnější je říci, že Řekové **po svém zdůvodnili hudební systém, který vykrystalizoval v civilizacích předchozích**, neboť egyptská kultura vstřebala — jak jsme uvedli — projevy hudební kultury sumerské a babylonskoasyrské. (V sumerské kultuře, patrně jedné z nejstarších vysokých kultur lidstva, najdeme nejen nejranější svědectví o hudební činnosti člověka, ale je známo, že Sumerům byla vlastní již i velmi rozvinutá kultura hudební.)⁴¹⁾

Z toho plyne, že řecký hudební systém, na jehož základech vyrostla organizace evropské hudby, je nutno chápat jako **součást celosvětové civilizace historické epochy lidstva** a ptát se, jaký je jeho hlubší, principiální smysl.

Odpovídám na tuto otázku tentokrát dříve, než přikročím k podrobnější hudební dokumentaci, abych mohl v hudebním rozboru sledovat to, co je v řecké kultuře opravdu nové, osobité, inspirující.

Principiální smysl hudebních systémů tzv. historické epochy lidstva nepochopíme, podle mého názoru, ze samotné hudební organizace, ale pouze v jednotě se společenskými podmínkami vzniku organizace hudebního vyjádření.

Přes všechny názorové odchylky a odstíny přistupoval starověk k výkladu života a světa z téhož základního aspektu, který určil společné rysy noetiky i hudebně systémového uspořádání. Pokusme se jej zobecnit:

1. Světonázorový výklad byl u starověkých myslitelů **antropocentrický a tím uzavřený**. Tam, kde byla tato antropocentričnost a uzavřenost přesahována, bylo to v zásadě přesahování uvnitř lidské představy a tedy „uzavřené“. Z toho vyplynula univerzální **tendence k uzavřenosti hudebně systémového uspořádání**.

2. Jakékoliv lidské poznání si vynutilo rozdíl mezi absolutním a relativním, vynutilo si **analýzu**, odhalení rozporů uvnitř poznávaného jevu, sledování vývoje těchto rozporů, **izolování jednotlivého**. Teprve materialistická dialektika zdůvodnila jednotu protikladů jakožto součásti jednoty světa. Tím ovšem pochopila pouze vztahy mezi částmi, ale tyto jednotliviny, výsledky analýzy, nezlikvidovala. (Podstata poznání vězela mnohem hlouběji a blížily se k ní další evropské historické epochy a staré orientální kultury.)

V hudbě se tato univerzální **analytická stránka** historické civilizace promítla do **krystalizace zvuku v tóny**. Modely řešení analýzy skutečnosti, různé v různých civilizacích, se projevily různými systémy tónového uspořádání. Až na vzácné výjimky to byly systémy uzavřené ve své definitivnosti, ukončenosti. Možnosti realizace tohoto uspořádání zvuků — tónů nebyly náhodné, neboť hudba tímto systémovým uspořádáním nepřestala ztvárňovat jednotu člověka a světa. Tyto možnosti realizace postupně odhalila akustika a hudební psychologie. Ovšem realizace samotná krystalizovala v **principiální jednotě myšlenkových a hudebně soustavových systémů tónového uspořádání**.

To vysvětluje, proč v hudební praxi všech civilizací je hudebně soustavové uspořádání na vrcholu kulturního vývoje překračováno, proč je toto překračování umělecky důležité a proč se je hudební teorie marně snaží zahrnout do soustavy a tím „uzákonit“. To je závažný a aktuální poznatek, k němuž se v závěru podrobněji vrátíme, protože se dotýká problematiky psychologie hudební tvorby. Napětí mezi hudebním systémem a hudební tvorbou nelze vyřešit nastolením „vylepšeného“, rozšířeného, nebo nového systému, protože na vrcholu kulturního a myšlenkového vývoje dochází ke kvalitativnímu zvratu

v postoji k životu a světu, a ten si vyžaduje nový přístup k řešení samotné podstaty hudební tvorby a jejího smyslu. Pro tento nový přístup nedává dosavadní hudebně systémové uspořádání dostatečný hudební prostor. To je ovšem otázka, kterou se budeme podrobně zabývat později: nyní se vrátíme ke zkoumání principu systému řecké hudby, abychom si ujasnili podstatu, smysl a úlohu základů, na nichž je vybudována evropská hudební kultura.

V.

Doložili jsme si, že Řekové navázali na tónové soustavy prověřené tisíci lety, vědecky je zdůvodnili a propracovali. Zmínili jsme se také, že principem jejich systému se stal tetrachord a že jejich úsilí o vytvoření jednotné světónázorové soustavy se promítlo do úsilí o vytvoření jednotného základu řecké hudby.

I zde Řekové vyšli z prověřených poznatků, jejichž pravdivost experimentálně prokázali. Východiskem jim byl obecně platný zákon, který konstatuje, že dva tóny spolu dobře znějí, když poměr jejich kmitočtů může být vyjádřen malými čísly, a čím menší jsou tato čísla, tím „harmoničtější“, „konsonantnější“ je vyznění. Úvahu založili tomto srovnání:

Interval	Poměr kmitočtu	Největší číslo vyskytující se v poměru
unisonový vztah	1:1	1
oktávový vztah	2:1	2
kvintový vztah	3:2	3
kvartový vztah	4:3	4

Čínští filozofové doby Konfuciovy pokládali čísla 1, 2, 3, 4 za vzor dokonalosti, a také Řekové z nich vyšli. **Unisono a oktáva** se ukázaly uspokojivými intervaly k vyjádření **uzavřenosti** systému. I to prověřily předchozí kultury. Dalším principem systému se stal interval kvarty. Že to byla kvarta, mělo několik důvodů:

Za prvé: Řekové zásadně vycházeli z hudební praxe. Držení kithary, jejíž struny umožnily pojmenování jednotlivých tónů, spoluurčilo uspořádání systému: „tón výškově nejhlubší, jenž byl hrán na struně od těla nejvzdálenější, a tím prostorově nejvýše ležící“, byl chápán „**podle svého místa na kithare jako nejvyšší.**“⁴²⁾ Z toho hlediska bylo **uspořádání tónů sestupné** a hraničním intervalem tetrachordu se stala **spodní kvarta**.

Tento zvláštní praktický zřetel neměl přirozeně pouze interpretační příčiny. V Aristotelových „**Problematech**“ se dočítáme, že jsou **lepší melodie, jež postupují shora dolů** než naopak, **zní harmoničtěji**, jako, podle Aristotela, vů-

bec hloubka po výšce zní lépe, než naopak. Ve spisu „Politika“ Aristoteles hledá zdůvodnění v pocitech hmatových: Výška je tolik co špičatost, hloubka tolik co tupost. Hloubka tónová, objemem větší, zní proto ušlechtileji a příjemněji než vysoký tón. I duševní vlastnosti žádají si, podle Aristotela, přiměřenou výšku: statečnost, velkomyslnost apod. vyžadují hlubší tón, něžnost, nebojovnost apod. zase vyšší. Aristoteles toto zdůvodnění pak rozvíjí na dalších důkazech ze života i přírody. Jeho argumentaci v žádném případě nemůžeme upřít váhu a opodstatnění.

Jak je vidět, řecký systém byl mnohostranně propracovaný, zdůvodněný, experimentálně ověřený, poučený kulturní tradicí a koordinovaný s instrumentální praxí.⁴³⁾ V této propracovanosti by stěží našel vážnějšího konkurenta. (V žádném případě jeho sestupnou organizaci nelze hodnotit jako znak teoretické nevyzrálosti nebo dokonce jakéhosi omylu, jak se někdy soudilo. Tento kritický soud ovšem měl, jak si ukážeme, i racionelní jádro, které je nutné rovněž zvážit. To se ale týká jiného systémového řešení životní pravdy.)

Za druhé: Kvartový princip systému byl zároveň výsledkem pozoruhodné úvahy: logická konstrukce, rovněž obecná všem systémům vyspělých hudebních kultur, je charakteristickou stránkou hudby naší civilizace, a tvoří s ostatními stránkami systému jednotu.

Řekové poznali, že kvartovým postupem lze vyčerpávajícím způsobem určit všechny tóny jejich úplného systému:

$b^1, f^1, c^1, g, d, A, E, H_1$

Čtyři tóny, tetrachord, a jejich uspokojivé uspořádání se staly principem jednotného řeckého hudebního systému. Řekové logicky zjistili, že jsou možné pouze tři, charakterem odlišné tetrachordy. Odlišnost tvoří půltón, který tetrachord uzavírá:

$a, g, f - e$	tetrachord dórický
$g, f - e, d$	frygický
$f - e, d, e$	lydický

(Tóny h, a, g, f netvoří rozsah čisté kvarty a postrádají půltón. Proto byly vyloučeny jako princip systému. Jak je vidět, v řecké teorii se důsledně uplatnila zásada uzavřenosti. O tom ale podrobněji dále.)

Na ostatních stupních jsou tetrachordy strukturou odpovídající uvedeným třem a lze je k nim přiřadit:

$e, d, c - h$	k dórskému
$d, c - h, a$	k frygickému
$c - h, a, g$	k lydickému

Stupnice je proto charakterizována dvěma tetrachordy. Není pouhým sledem tónů, ale je v ní zakódováno sdělení, z hlediska řeckého záměru důležité, které dodává skladbě, ve stupnici vytvořené, obsahové zabarvení. (Uvedené stupnice nutno číst sestupně, zprava doleva).

$e - f, g, a / h - c, d, e$ dórská

$d, e - f, g / a, h - c, d$ frygická

$c, d, e - f / g, a, h - c$ lydická

Nyní šlo o to, vytvořit hudební systém, v němž by byl zahrnut všechny tónový materiál hudby. Nikoliv však mechanicky, nýbrž organicky, tak aby byl patrný i jednotný jeho princip.⁴⁴⁾

Základem řeckého systému se stal opět tetrachord; a sice tetrachord doric-
ký, protože při sestupném pojetí tónové řady byl jediný ukončený (půltónem),
a tedy nejdokonalejší: Ke dvojici tetrachordů tvořících dórskou stupnici, bylo
připojeno nahoře i dole v přirozeném rozsahu lidského hlasu ještě po jednom
dórickém tetrachordu. Tak vznikl systém dvouoktávový. Vzhledem k potřebě
jeho ukončenosti, uzavřenosti, byl pod spodním tetrachordem doplněn zvlášt-
ní tón, tvořící k tónu nejvyššímu druhou oktávu (číst opět zprava doleva):

$A // H - c, d \underset{x}{e} - f, g, a / h - c^1 \underset{x}{d^1}, e^1 - f^1, g^1, a^1$

V systému je **vnitřní symetrie**: vnitřní tetrachordy jsou **nespojité**, samostat-
né, vnější mají společný tón s tetrachordem sousedním (označují x) a jsou te-
dy **spojité**. Tato symetrie odpovídá, jak si ukážeme, obecné tendenci řeckého
poznání světa a dovršuje symetrii principu celého systému.

Ukázalo se ale, že nespojitost lze v rámci principu systému řešit — a tím
dovršit systémovou jednotu — výstavbou **dvou spojitých vnitřních tetrachordů**
(číst zprava doleva):

$e - f, g, a - b, c^1, d^1$

Tón b byl uznán jako rovnocenný ostatním tónům systému a vřazen do
systému. Tím vznikl **úplný řecký systém**, jehož **jádro se shodovalo se systémem
egyptské hudby**. Korespondoval s praxí prověřenou tisíciletími a zároveň **vše-
stranně odpovídal principům a tendencím řeckého poznání**. (Vzpomeňme si na
výše uvedené ladění staré egyptské flétny.) Přidáme-li dolů nespojitý dórský
tetrachord a dole doplníme oktávové uzavření, dostaneme úplný řecký systém
(v transpozici o kvartu níž):

	nespojité tetrachord	rozsah egyptské flétny	spojité tetrachord
transpozice:	$E/Fis - G, A, H$	c, d, e, f, fis, g, a, h	c^1, d^1, e^1
základní poloha:	$A/H - c, d, e$	$f, g, a, b, h, c^1, d^1, e^1$	f^1, g^1, a^1

Toto dokonalé spojení — **jednota zkušenosti tradice, logika hudebně systé-
mového uspořádání na principu hudebně uspokojivého ztvárnění etického ideálu,
vyplývajícího z principu racionálního poznání světa** — to je tedy podstata řecké-
ho hudebního systému. A nejen to. Je to zároveň ideál a kritérium celých dě-
jin evropské hudby. (Evropská hudba, podle řeckého příkladu, vždy usilovala
o takovéto úplné systémové uspořádání — které můžeme označit v širším slo-
va smyslu diatonikou⁴⁵ — a pod tlakem hudební praxe se snažila do něho za-

pracovat skladebné svéráznosti či odchylky.) To je jeden z důvodů, proč se řeckým systémem musíme zabývat podrobněji. Ukáže se nám také na tomto příkladu, že naše **dnešní systémové uspořádání** není jediné, nejdokonalejší — jak se někdy soudí — ale že je pouze **jednou z možností**, kterou tvorba musí kriticky vážít a ev. překonat, dojde-li k poznání, že podvazuje možnosti hlubšího a pravdivějšího hudebního sdělení.

Řekněme si nyní něco o konkrétních přednostech úplné řecké tónové organizace.

VI

Úplný řecký systém umožnil především tři stupnice řecké hudby, jež byly v umělecké praxi pokládány za tři na sobě nezávislé světy (dórickou, frygickou a lydickou), redukovat **na společný základ**, a naopak, z tohoto základu odvodit celou řadu dalších stupnic, odlišného charakteru, s „uzavřeností“ na různých stupních tónové řady. Takto vzniklé (hypo-) tóniny, novým rozvržením půltónů, sice rozšířily oblast vyjadřovacích možností (což si vynucoval tvůrčí proces skladebné praxe) při zachování systémového uspořádání ale zároveň oslabovaly jednoznačnost a stylovou přehlednost vyjádření. To byl jeden z důvodů, proč vládnoucí představitelé a teoretici tuto skladebnou tendenci nevívali. Důvodem bylo, že toto skladebné zaměření odvádělo od obecného záměru soustředit působení hudby k účinnému **formování duševního profilu občanů** ve smyslu oficiální, vykrystalizované vědeckoetické koncepce. Potvrzují nám to mj. spisy Platonovy, kde autor doporučuje jako vhodné pouze dvě tóniny: **dórskou**, poněvadž „zvyšuje udatnost muže i povzbuzuje vůbec jeho činorodost“ a frygickou, poněvadž „tíší vrozenou prudkost žen a podporuje v nich zálibu v tiché práci“. Vytvářet tóniny úplně nové má stát, podle Platona, úplně zakázat. V oněch dvou dobrých tóninách se může vyjádřit všechna dobrá hudba: pevná a vznešená pro muže i mírná a jemná pro ženy. K takovému zušlechtění mravů se má tvořit hudba, a nikoliv pro „požitek“, pro který se vynalézají ostatní tóniny, píše Platon.

Z hlediska obecného ideálu jsou to zásady logické. Platon vytyčuje jako cíl maximální **účinnost, sdělnost a ideovou jednoznačnost** hudby. Vychází přitom ze skutečných vlastností hudebního systému a možností uměleckého využití těchto vlastností.

Pevnost, vznešenost a odvozeně tedy i udatnost, mužnost pomáhá navodit v dórské stupnici její uzavřenost, půltónová ukončenost obou tetrachordů v sestupném sledu (vzpomeňme, co říká Aristoteles o hlubších tónech!):

e, d, c — h, a, g, f — e (psáno v sestupném sledu)

Je to stanovisko umělecky zjednodušující, ale nikoliv nerozumné.

Skladba psaná v této tónině, respektující její charakter, měla by mít i vlastnosti této tóniny. Naproti tomu půltónový postup (citlivý tón) uvnitř fry-

gického tetrachordu tuto pevnost, „ukončenost“ ruší („tiší vrozenou prudkost mužů a podporuje v nich zálibu v tiché práci“, vytváří „mírnost a jemnost“, vhodnou pro ženy, jak píše Platon): ve frygické stupnici je toto uspořádání vnitřního centra „dvojnásobné, ve dvou tetrachordech“.

d, c — h, a, g, f — e, d

Z výchovného hlediska tedy jde o dva základní etické cíle a těm obě stupnice uspokojivě slouží. Jejich vlastnosti musí být ovšem v hudební praxi plně využity, pozornost skladatelů a posluchačů nesmí být odváděna systémovými postupy — vlastnostmi, které tyto kvality nemají. „Mixolydická tónina je příliš plačtivá, takže je špatná i pro změkčilé ženy, vylučuje je vůbec ze státu“ uvádí Platon, jako příklad. A uzavírá: Užívat takové tóniny, natož „vytvářet tóniny úplně nové, dotud neznámé, má stát naprosto zakázáno, poněvadž taková nová tónina může ohrozit klid občanů a tím se stát státu přímo nebezpečnou. Není jich však vůbec zapotřebí, neboť v oněch dvou dobrých tóninách může se vyjadřovati všechna dobrá hudba“. Potud názory Platonovy.

I když, jak si ukážeme, se nemohly Platonovy názory v praxi nikdy důsledně uplatnit, jsou nepochybně součástí ideálu řecké inteligence a specifického znaku všeho řeckého názoru na hudbu a na její poměr ke státu. Zabývali jsme se jimi tak podrobně proto, že na nich můžeme názorně demonstrovat další důležitou stránku nejen řeckého hudebního systému, ale společný rys a tendenci všech hudebních systémů včetně evropské hudby až po dnešní časy. Jde o významnou součást evropské hudební kultury, kterou lze — myslím — obecně formulovat asi těmito třemi axiomaty:

1. **Hudba významně ovlivňuje život člověka a tedy i společnosti.** Nelze proto připustit její živelný, nesystematický vznik a působení.
2. **Vědecké (náboženské, společenské aj.) poznání prokázalo, že progresivní vývoj člověka a společnosti je uskutečnitelný lidmi zcela konkrétních vlastností.** V rámci těchto vlastností se realizuje nejplněji i jejich plné štěstí. **Utváření těchto vlastností může hudba systematicky napomoci.** Tím nejlépe uplatní své umělecké hodnoty a hudebně obsahové bohatství.
3. **Živelnosti, nesystematičnosti vzniku a působení hudby může zabránit a její žádoucí, systematický dopad uskutečnit tradici ověřený, vědecky propracovaný, logický a psychologicky domyšlený hudební systém.** **Prosazení a obhajoba takového hudebního systému je v zájmu státu i občanů.**

Z hlediska těchto tří obecně platných axiomat Platon formuluje své názory. V tom je jeho význam a nadčasovost. Bez ohledu na evidentně extrémní důsledky jeho zásad.⁴⁶⁾ V každé době se tato axiomata projevovala jinak, formovala praxi hudebního života a ta pak uspořádání systémů. Platnost systémů byla dána respektováním zákonitostí hudebního materiálu, jejich význam byl dán spjatostí s ideály doby. To je všem hudebním systémům společné. Zároveň s utvářením a uzákoňováním systémů se ale v každé době objevují záko-

nitě tendence rozšířit systém, relativizovat jeho princip, dát hudební tvorbě větší tvůrčí prostor, případně nahradit uzákoněný systém systémem jiným. Jaký je skutečný smysl těchto tendencí, vyplyne až z dalšího výkladu. Nyní pouze konstatujeme, že se projeví už v hudební praxi antiky.

I v Řecku se kulturní, myšlenkový a společenský rozvoj projevil potřebou většího hudebně tvůrčího prostoru.

Z počátku byly nové možnosti hledány v rámci systému. Hudební praxe si logicky položila otázku, zda nelze účinnost charakteristického intervalu odlišujícího tóniny od sebe (tj. půltónu) znásobit. Tón *b* dovršující úplný řecký systém, nabízel řešení takového, hudebně „účinnějšího“ tetrachordu:

$d, h - b - a$ (místo *c* tón *h*)

„Uzavřenost“ systému se tím znásobila. Zvláště když v duchu systému byla postavena ze dvou takových tetrachordů celá stupnice (tzv. „chromatická“).

$d, h - b - a / g, e - es - d$

Proti takovému „vylepšení“ systému nemohlo být ideových námitek, protože vlastně pouze stupňovalo vlastnosti dórické stupnice — její půltónové „uzavření“. Nová stupnice, nazvaná chromatická, ovšem jen otevřela dveře úplnému rozkladu systému. Paradoxem je, že k tomu došlo v plném souladu s oficiální estetikou. Rozklad totiž začal opět snahou o další „vylepšení“ oficiální dórské „tóniny“, tj. snahou o ještě větší zvýraznění „uzavřenosti“ systému. Praxe prokázala, že ještě účinnější je, vloží-li se před závěr tetrachordu čtvrttón (označuji *x*). Tak vznikla nová stupnice (tzv. „enharmonická“):

$d, b - \overset{x}{b} - a / g, es - \overset{x}{es} - d$

Čtvrttónové vsuvky (*b*, *es*) nazývali Řekové „pykna“ a užívali je k melodickému utvrzení tónů. Novou stupnicí (vytvořenou takovýmto „vylepšením“ tóniny dórské) nazývali enharmonickou. (Tedy název, který označuje podobně jako „chromatická“ zcela odlišný pojem od našeho chápání termínů. Řekové tu nepochybně využívají a po svém přetvářejí tónové uspořádání starých orientálních kultur. I tento historický jev má, jak si ukážeme, obecnou platnost.)

V praxi to ovšem znamenalo pokyn k faktické likvidaci systému. Aristoxenes např. píše, že „někteří sestavují řadu tónů ze samých nejmenších intervalů“. Aristides Quintillian už uvádí škálu všech 24 čtvrttónů v oktávě. Máme zachovaný fragment hudby z Euripidova Oresta, komponovaný v enharmonické stupnici, který dokazuje, že tyto zásahy do systému byly obecně přijímány a měly příznivý ohlas u publika. Aristoxenes se snaží tento postup vysvětlit jako důsledek virtuozní nástrojové techniky.

Ani tím však zásahy do systému v antice nekončí. Tóny se dále dělí na třetiny a na osminy. Zd. Nejedlý uvádí příklad techniky zv. „chorai“, jež dokazuje, že hudební teorie se v Řecku snažila i toto rozšíření prostředků vysvětlit

lit a systematizovat v rámci tetrachordu, s okrajovými tóny tvořícími kvartu. Můžeme předpokládat, že nové tetrachordy měly asi takovéto vnitřní tónové vztahy:

$d, 1^{5/6}, 1/3, 1/3, a$ nebo:

$d, 1^{3/4}, 3/8, 3/8, a$ nebo:

$d, 5/4, 3/4, 1/2, a$ atd.

Že šlo o hudební postupy obecně přijaté, dokazuje výpověď Aristoxenova, která vedle půltónu uvádí nejen čtvrttón, ale i třetinu tónu a označuje je jako skutečně harmonické intervaly. Hudební teorie, ve snaze udržet základy systému, vyvinula velké úsilí, aby utřídila novotvary tvůrčí praxe. Byly tu ovšem samotné interpretační postupy, které zasunuly vlastnosti systému do pozadí a — jak uvádí Aristoxenes — zasloužily se o obecné a volné uplatnění všech těchto nesystémových postupů. Především různohlasým prováděním hudby. Různohlas (heterofonie) byl nejen obecným rysem pravěké hudby, ale i hudby Zadní Indie, Číny, Japonska, hudby siamské, javánské, egyptské a dalších hudebních kultur vyspělých civilizací, od nichž se Řekové učili a jejichž tradici a tvůrčí zkušenosti vysoce cenili. Různohlas vyplýval z toho, že několik jedinců zároveň přednášelo touž melodii s vlastními variantami (podle technických, pěveckých, nástrojových aj. možností, předepsaných postupů a technických schopností hudebníků).

Interpreti se tak podíleli na výsledném zvuku hudební skladby. **Způsob výstavby melodie a spoluznění s individuálními variantami této melodie v dalších hlasech**, to jsou dva tvůrčí aspekty, které z vlastností úplného řeckého systému v hudební praxi sice vyplývaly, ale ve výsledném vyznění jeho jednoznačnost narušovaly. V řecké teorii výstavby melodie sice byly vytyčeny některé doporučené postupy (např. „správný začátek“, důraz na sestupný postup tónů, nejvhodnější způsob tvoření ozdob apod.), které měly zajistit výrazové vyznění charakteristických rysů tónin, ale ty byly tak volné a obecné, že výsledný tvar příliš neovlivnily. **Pro různohlasé souznění instrumentálně, ev. vokálně stylizované melodie se nezachovala žádná pravidla.** Máme o něm tři autentická svědectví. Plutarch píše, že „podle tradice byl Archiloches první, kdo užil kruse,⁴⁷⁾ kdežto staří (tj. jeho předchůdci) hráli vše jen v unisonu.“

Pseudoaristoteles dodává, že po této krusi je „radost z návratu k unisonu silnější, než předcházející nelibost z jejího porušení“. Z toho plyne, že Řekové s různohlasostí umělecky počítali jako s jedním z důležitých prostředků hudební stavby.

Platon píše rovněž o „vyplňování melodie tóny jiné výšky“ a varuje, aby žák učící se hudebně, nikdy danou melodii neozdoboval po způsobu virtuosů, nýbrž doporučuje, aby ji přednášel jen v původním znění, učil se řecké melodii bez vedlejších příkras. To znamená, že v praxi při různoznění docházelo k improvizované stylizaci, která narušovala stylovou čistotu systému, tedy k postupu, který v zájmu ideově umělecké vybroušenosti Platon pokládal za

nezbytné kritizovat. Právě Platon tento způsob vícehlasé práce označuje slo-
vem „heterofonie“, což znamená v doslovném překladu **různoznění**. Tím jej
srozumitelně a přesně — a možná s určitou dávkou kritičnosti — charakteri-
zuje. To zároveň vysvětluje, proč vlivní Řekové nepokládali za nutné pro toto
„různoznění“ vytyčit kompoziční pravidla, ale pouze tuto techniku kritizovali.
Ideově tvůrčí i posluchačský zřetel byl upřen na **kvalitu melodické výstavby**;
„různoznění“ ovšem tuto **melodickou kvalitu v praxi narušovalo**.

V praxi, přes všechny takové zákazy a doporučení, heterofonie vznikala
a s ní systémem jen rámcově ovlivněný, spontánní, zdánlivě náhodný **souzvuk
různě znějících hlasů**. Tento „souzvuk“ jako zvláštní, nesystémový témbrový
zvuk, spolupůsobil na vědomí posluchačů a dotvářel skladbu. Byl tedy ne-
sporně — ať se tomu někteří teoretikové jakkoliv brání — součástí hudebního
sdělení a nikoliv nevýznamnou!

Umožňovalo to i notové písmo.

Řekové měli dvojí: pro zápis hudby vokální a pro zápis hudby instrumen-
tální.⁴⁸⁾ Zd. Nejedlý o tom píše: „Instrumentální notace je tu založena na ro-
du diatonickém, kdežto vokální na rodu enharmonickém, a to vedlo ke dvěma
soustavám notovým, ač obě jsou vlastně písmenkové (označující tón písme-
nem). Že z nich první písmo, diatonické je starší, jest zajisté nesporno.“⁴⁹⁾
Z toho plyne, že při virtuózní hře na nástroje měli hráči volnost improvizace,
takže diatonický zápis instrumenátlní hudby jim byl pouze kompozičním zá-
kladem. I tato improvizovaná invence však byla později zaznamenávána.
Ovšem pouze v hlavních obrysech. Např. pro virtuózní hru na kitharu (která
používala i flazolety) nebo na aulos se syringou byla písmenková notace dopl-
něna čárkovanými znaky. (Viz cit. kniha Zd. Nejedlého). Setkáváme se tu tedy
s technikou kompozice systémové a nesystémové, která v hudební praxi tvoří-
la jednotu.

Z hlediska dnešní kompoziční práce bychom řekli, že šlo o **zápis hudební
invence vzniklé na pozadí systémové, tónové organizace a jeho vázaně aleatorní-
ho způsobu interpretace**.

Řecký zápis nesystémových interpretačních volností je důležitý proto, že
dokazuje, jak v hudební praxi byl v převážné míře **hudební systém pouze struk-
turálním pozadím tvorby**. Z toho lze soudit, že řecká hudba v praxi, obdobně
jako hudba pravěká, skutečnou hudební invenci staví na představě zvukové.
**Melodická kresba je pouze pomocnou osnovou, pro strukturování zvukové před-
stavy**. Nebudeme patrně příliš vzdáleni pravdě, dodáme-li, že tento způsob
volné interpretace byl v praxi běžný i v hudbě vokální. (To je zřejmě i důvod
kritických poznámek Platona a dalších, kteří se snažili hájit dodržování hu-
dební čistoty systémové organizace.)

Skladebná technika a způsob zápisu tedy tvoří jednotu, která se ovšem
nekryje s podobou interpretační realizace díla.

Toto vše je důležitý poznatek. Bude nutné se nad ním znovu zamyslet při

hodnocení významu a smyslu systémových uspořádání tónového materiálu evropské hudby.

Od 18. století, současně s vývojem a stabilizací notového záznamu, vzniká v evropské novodobé hudbě, jak uvidíme, hudební krystalizace systémů a tím obecná, vývojová iluze jakési **hudebně systémové a zápisové ukončenosti**. Z toho se dlouho usuzovalo, že další hudební vývoj by měl probíhat uvnitř **těchto hranic**. Naším úkolem je posoudit správnost tohoto tradičního předpokladu; a tady zkušenosti starých Řeků nejsou ani zdaleka pouhou historií. V jejich zkušenostech jsou odpovědi na mnohé z aktuálních hudebních otázek, nejen dneška, ale možná i zítřka. Proč je tomu tak?

V neposlední řadě i proto, že řecká tónová soustava nebudí respekt jen svou dokonalou propracovaností **tónových výšek**, schopností adaptovat do svého systému v celé šíři zvukové novotvary vytvářené skladebnou praxí (a naopak, umožňovat jejich vznik a rozvoj), svou úzkou sepnutostí s pronikavým myšlenkovým vývojem Řecka a s jeho společenskými potřebami, ale i pozoruhodně dokonalou organizací další základní stránky hudby — **rytmu**.

VII.

Rytmus byl Řekům „zárukou pravého pořádku, zákonitosti, umírněnosti a ty zase nejdůležitějšími znaky pravé vyšší kultury, a proto věnovali vždy rytmu takovou pozornost jako žádný jiný národ po nich“, píše Nejedlý. „V tomto oboru dosáhla řecká teorie hudby takové výše, že nikdy nebyla v tom žádné hudební teorii pozdější předstižena“.⁵⁰⁾ V čem je podstata, vyspělost a hodnota propracovanosti řecké teorie rytmu?

I když zde není naším cílem postihnout ji v celé složitosti, pokusme se alespoň o nástin, jejích hlavních stránek.

Za prvé antičtí badatelé vycházejí z **obecného** pojetí rytmu, který lze postihnout **sluchem i zrakem**, a proto jejich rytmika platí ne pro jedno, ale pro všechna múzická umění. V tom je **komplexnost jejich rytmického systému**.

Řecká teorie ovšem vedle toho určuje přesně jaká látka v každém umění je schopna rytmu (nazývá ji „rhythmizomenon“ tj. to, co lze rytmizovat). V hudbě mají nejvíce rytmických schopností tóny, poněvadž každému tónu lze bez porušení jeho přirozené kvality, dát délku jaké je pro rytmickou řadu potřeba. Tyto délky a tělesné pohyby lze časově upravovat dosti volně, na rozdíl od řeči, kde pravidelnému rytmickému řazení stojí v cestě slabiky dlouhé a krátké, přízvučné a nepřízvučné. Dionysios Halikarnaský o tom napsal, že „slova se musí nápěvu vždy podrobit, a to až do té míry, že nápěv mění i jejich přirozený přízvuk, takže nenucený proud řeči se ve zpěvu podstatně mění“. Z toho plyne, že rytmus ve vokální hudbě určovala hudební invence. Znamená to snad, že tomu bylo na úkor přirozené mluvní deklamace? Nikoliv. I zde měli ve starém Řecku osobitě řešení. Zd. Nejedlý o něm píše takto: „Řečtina,

jak víme, neměla v řeči přízvuk důrazový, nýbrž melodický, takže akcentovaná slabiku nepronášela s větším důrazem, nýbrž jen vyšším tónem než neakcentovanou . . . a tak se vyvíjí rytmika řecké hudby stále v duchu svobodného rytmu hudebního, vytvářejíc si přitom i svou zvláštní deklamaci slova básnického a není tedy pouhou služkou umění cizího, nýbrž je naopak svrchovanou paní sebe sama.⁵¹⁾ Ano, **rytmický řád vokální hudby** je v řecké teorii řešen jako **jednota rytmiky hudebně invenční, emotivně vyjadřovací a jazykově strukturální**, přičemž volná rytmika hudebně invenční má v tvůrčím procesu **důležitou organizující funkci**. To je řešení nesporně hluboké, dialekticky zasahující samotnou podstatu problematiky.

Obdobné bylo řešení problému **tempa a taktu**.

Základní mírou rytmu nebyla pevná hodnota, ale logický (matematický) pojem „ježž si uvědomujeme pouze při **rozumovém** představování dob podle jejich složení“. Trvání základní míry rytmu se v praxi měnilo podle toho, v jaké rychlosti byla rytmická řada přednášena; a protože ani o tempu samém se řeční teoretikové nikde nezmiňují, lze předpokládat že **jeho stanovení**, bylo výhradně **věcí interpretační praxe**, a nikoliv teoretických pravidel. Projevovala se tu dynamicky, hudebně invenčně, osobnost interpreta, a to patrně i v heterofonní souhře.

Vlastní rytmickou jednotkou byl v důsledku toho antickým teoretikům takt složený z lehké a těžké doby. Protože ale řecká hudba byla **principiálně jednohlasá** a přitom stále hledící k rytmu slova, rytmický spád byl volně odstíňován hudební invencí. To vedlo v praxi ke vzniku obdobné diferenciaci v taktovém uspořádání, jakou jsme viděli v rovině odstíňování výšek mezi tóny tetrachordu. Teorie se úsilovně snažila tuto praxi systematizovat, ale bezpochyby postihla jen část podstaty praktického, umělecko-rytmického směřování.⁵²⁾ Stručně řečeno, systematizovala pouze hlavní kontury bohatství hudební praxe. Podobně jako u odstínů výškových, stanovila i rytmické **odstíny jako určitý díl základní doby**. Takové míry bylo ovšem možné určit pouze vytříbeným, rytmickým uměleckým citem. Systematizace se proto zaměřila na klasifikaci taktu. Teoretikové záhy pochopili, že **hranice taktu se kryjí s hranicemi rytmického motivu**.⁵³⁾ To je i důvod, proč antická rytmika nezná předtaktí, ležící mimo takt; chápe logicky předtaktí jako součást motivu, a proto pro ně nepotřebuje zvláštní pojem.

Podle obsahu byly takty v antické rytmice sice děleny ve tři skupiny ($\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{5}{8}$), ale zároveň — pod tlakem praxe, byly některé takty skládány ve **větší útvary**, kterým byly přisuzovány **vlastnosti a hodnoty taktů**. Hlavními kritérii takových sdružených taktů byl pak přízvuk taktu a způsob taktování skladby.

Do popředí teoretického zájmu, se tak dostaly **řady taktů**, jež byly také rytmicky organizovány, ale už jako **prvky hudebních forem** a nikoliv jako pou-

hé takty. Antická teorie rytmu tímto způsobem zjistila, že lze teoreticky (i v kompoziční praxi) vytvořit **největší takt o 25 dobách**.⁵⁴⁾

I když ponecháme tuto, pro vědecké zkoumání nepochybně zajímavou, a pokud jde o detailní výklad, možná vědecky spornou skutečnost stranou, fakt takového důsledného propojení systematizace rytmu, taktu, hudební formy, řeči a kompoziční praxe v nás musí vyvolat obdiv k řeckému rytmickému systému.⁵⁵⁾

Nejedlý správně zdůraznil, že řecké hudební formy svým úzkým vztahem k rytmicím jsou právě po rytmické stránce daleko **obsažnějšími**, než jsou např. naše hudební formy. „Řeční hudebníci vycházeli z rytmického typu docela určitého, tedy tu z trocheje, tam z daktylu, tu z ioniku, tam z paionu, a toho se pak i v dalším průběhu skladby přidrželi, protože jen tak mohla skladba v obsahu i výrazu zůstat jednotná. To však znamená, že si každý ten rytmický typ vytvářel i své zvláštní formy . . . Z toho pak ovšem plyne, že počet řeckých forem je neskonale větší než počet našich forem . . .“⁵⁶⁾

K tomu je nutno dodat, že takt formovala skladatelova hudební invence, a řady taktů netvořily jen jediné taktové typy; byly do nich na základě invenčního záměru přimíšeny i takty jiného druhu. Přimíšený takt ovšem „jen zastupoval takt původní, jehož rytmickou funkci vzal na sebe“, takže neměl podstatný vliv na rytmický charakter celé řady. Tím se vytvářela možnost nekonečné **varianty rytmických řad**, jejichž **jádro bylo hudebně invenční a jejich základ vymezený**.

A i zde našla řecká teorie řád.

Pravidla se ovšem netýkala vytváření a popisu modelů hudební formy, ale **procesu výstavby skladeb**; tj. zásad vhodné záměny v řadě, zásad rytmicko-melodických závěrů, zásad vhodnosti možnosti motivického opakování, utváření hudebních celků (tj. periodicity přísné, volné, sdružené v tzv. „systém“⁵⁷⁾) atd.

Řecké skladby se vytvářely podle dvou základních principů: Za prvé se periody sdružené v „systém“ **opakovaly**, kolikrát bylo zapotřebí (tj. jeden nebo více „systémů“); za druhé skladby narůstaly **prokomponováním, postupným rozvíjením**.

V obou případech mohla být ovšem forma uvolněna tím, že části nezachovávaly určitý charakter, ale mísily takty, metra apod. Uvedené principy jsou tedy pouze teoretickou mezí, ani zdaleka nedávají skutečný obraz mnohostrannosti forem řecké hudby, ale přesto postihují podstatné stránky skladatelského procesu.

VIII.

Co je tedy podstatou, základní příčinou tak dokonale proorganizovaného řeckého hudebního systému? Máme hledat jeho vznik a vysvětlovat jeho prin-

cipy pouze v rovině problematiky hudební? Nebo tu jsou hlubší souvislosti s celkovým vývojem řeckého života?

Ukázali jsme si, že je tu jediná správná odpověď: Řekové si uvědomovali, že je ve světě úžasné množství různých jevů. Pochopili také, že netvoří chaos, ale obdivuhodnou harmonii, jejíž součástí je náhoda, mnohost, nestejnost. Aristoteles napsal o svém velkém předchůdci, mysliteli Herakleitovi, že „svažoval celé a necelé“, tj. celek a části, „shodující se a odporující, souzvučné a disonující; a ze všeho“, tj. ze všech těchto protikladů, „se stává jedno a z jednoho vše“.

Myslím, že bychom těžko hledali slova pro výstižnější charakteristiku podstaty řeckého hudebního systému.

Platon ve svém dialogu „Symposion“ rovněž uvádí názory Herakleitovy aplikované na hudbu a poukazuje na to, že harmonie spočívá na protikladech, že „umění hudebníků sjednocuje rozličné“. Z toho Řekové vyvodili, že zvuky musejí být rozličné, aby mohly být jednotné, a že je nezbytné hudební umění, které tak hluboce zasahuje do života člověka, podřídí této poznané zákonitosti: převzít od minulých kultur systém pevně výškově vymezených tónů a z nich vytvořit jednotnou systémovou soustavu.

Sextos Empeirikos uvádí další myšlenku Herakleitovu: „čas je první tělesná, smyslová podstata“. V tom smyslu je „čas čisté dění, jakožto nazírané“. Tato zásada se stala podstatou řeckého rytmického systému.

Obecně řečeno, **rozumné, pravdivé hudební vztahy a zákonitosti, které Řekové převzali, ověřili si a objevovali, chápali jako nedílnou součást předmětného a smyslového světa.** Byli přesvědčeni, že to, co takto rozumově poznávají a uspořádávají v hudební systém, je **nutnost a všeobecnost bytí, že se touto systematizací dostávají k podstatě myšlení, a ta je podstatou světa.** Byli přesvědčeni, že v důsledku toho, **vývoj hudby lze uskutečnit toliko logickým vývojem hudebního systému, jako základu pro uspořádání všech poznatků hudební praxe.**

Touto uspořádaností vnesli Řekové do hudby **obsahovou uzavřenost, ukončenost, vymezenost.** Další vývoj hudby mohl probíhat pouze „uvnitř systému“. Hudba se tak stala ztvárněním řecké myšlenkové soustavy. „Aristoteles popsal logické formy s takovou úplností, že v podstatě nebylo co dodat“, píše Hegel ve své „Encyklopedii“. Stejně vyčerpávající byla i logika řeckých hudebních systémů.

Jednotlivé **poučky a součásti řeckých hudebních systémů a operace s nimi nezahrnují tedy pouze řeckou představu, přesvědčení, vědomí. Jsou určitým stupněm hudebního způsobu ztvárnění objektivní souvislosti světa.**

Řekové se poučili na předchozích hudebních soustavách (egyptské, ale i čínské, indické a dalších), že již nejprostší zvukové zobecnění v tóny, první a nejprostší tvoření tónových útvarů (rytmů, tónin atd.) znamená stále hlubší a hlubší poznání objektivní souvislosti světa člověkem. To zdůvodňuje postavení a význam hudby ve společnosti. Zde nutno hledat pravý smysl, význam

a úlohu systémů řecké hudby. V podstatě nám říkají, proč a jak to, že hudební tvorba je taková, jaká je, říkají nám, čím je podmíněna a vytvořena, protože analyzují vztahy, na nichž je tvorba závislá.

To je historický význam těchto systémů. Jejich negativní stránkou je, že Řekové a s nimi celé další generace hudebních teoretiků a skladatelů byli přesvědčeni, že pouze v rámci takovýchto systémů hudební tvorba postupně odhalí absolutní lidskou pravdu, (až bude analýza tónových a rytmických vztahů úplná). Proto po tisíciletí oficiálně působily jako jedno z hlavních a někdy dokonce jako jediné umělecké kritérium tvorby.

Toto přesvědčení se ovšem stalo zároveň hybnou pákou dvoutisíciletého vývoje evropské hudby a je spolu příčinou vzniku dlouhé řady vynikajících děl nadčasové hodnoty.

Žijeme v době, kdy je nutné, pokusit se tento tvůrčí rozpor vyjasnit. Pokusit se kriticky zhodnotit historii evropských hudebních systémů.⁵⁸⁾

Dříve než tak učiníme, je nezbytné zpřesnit kritéria tohoto hodnocení.

Evropské hudební systémy jsou výsledkem myšlení evropského člověka a mají proto v celém svém vývoji kořeny v prokazatelných potřebách, které jsou zase výrazem určitých historických, ekonomických, vědeckofilozofických, společenských a politických poměrů. Jinak řečeno, tuto systemizovanou hudební činnost lze v poslední instanci odvozovat od praktické činnosti, od společenské praxe. V míře, v jaké hudební systém správně zrcadlí a formuje skutečnost a předurčuje práci hudebních tvůrců, v jaké se stává aktivní a přetvářející silou, vyvolávající v životě jednotlivce a společnosti žádoucí změny, v této míře je podstata kritéria.

Za kritérium výběru hudebních systémů v problémových dějinách hudby budeme považovat to, jaký byl jejich význam pro řešení základních problémů společenské funkce hudby nezávisle na tom, zda jimi byly vytyčené problémy také správně řešeny. I nadále budeme výzkum provádět z aspektu vztahu jedince (hudebního tvůrce) a společnosti, a to ze dvou důvodů:

Za prvé, jak jsme si mnohokrát ukázali, jde o vztah, posuzováno z filosofického a gnoseologického hlediska, odvozený od vztahů mezi bytím a vědomím a tedy pro postižení hudebních systémů zásadní.

Za druhé byla tato otázka v dosavadních dějinách hudby stále znovu kladena a to zvláštním způsobem: jako otázka primátu či důležitosti individuální problematiky skladebného procesu, nebo jako otázka hudebních potřeb společnosti. Byla tak či onak zodpovídána, podle společenské situace. Poznáme přitom, nakolik byla již sama tato otázka chybně položena (a v důsledku toho muselo být mylné i její řešení).

Na vývoji starého Řecka jsme si ukázali, že hudební systémy postihují podstatu řeckého myšlenkového vývoje a proto se do jejich principu nepromítají dílčí myšlenkové difference (byť by samy o sobě byly sebe svéráznější).

V antické filosofii např. vyvstaly dvě filosoficky významné protikladné

odpovědi na otázku „individuum — společnost“. Platon v dialozích „Politeia“ a „Nomoi“ zastává pojetí zaměřené na společnost (ve vztahu individua a společnosti u něho vystupuje společnost jako „nezávislá proměnná“, kdežto individuum jako „závislá proměnná“); v tom smyslu formuluje své názory na hudební systém.

U Aristotela nacházíme pojetí opačné. Individuum je chápáno jako zdroj veškerých sociálních útvarů; v něm je prý základ veškerých odpovídajících tendencí. To mu — jak jsme viděli — umožnilo prohloubit a zpřesnit psychologické zdůvodnění hudebního systému.

Společně však je celé veliké filosofické tradici Řeků s eleaty, Platonem a Aristotelem v čele (po neúspěšných pokusech o filosofii řeckých filosofů „fyziků“) přesvědčení, že věda o materiálních věcech může být jen relativní vědou, že opravdová věda existuje jen o „duchovních předmětech“, že hmota může existovat jen jako neurčitelná hranice a funkce ducha. Lze tedy v tomto smyslu říci, že se v Řecku **problém hmoty počal řešit hudbou a hudební systémy se staly nástrojem tohoto řešení. Řecké hudební systémy jsou tak specifickým způsobem vyjádření základů řecké filosofie.**

IX.

Současně s řeckou, vyvíjí se i jiná kultura v Evropě, **římská**. V polovině druhého století př. n. l. když Římané dobyli Řecko (146 před n. l.), stala se římská kultura dědičkou kultury řecké. „Řekové sami viděli na Římanech ovšem jen formy, a vidouce v nich odlesk svých forem, viděli v Římanech barbary, navlékající na sebe jen formy cizí, vypůjčené kultury“, píše výstižně Nejedlý. To byl hlavní důvod, proč Římané ani v hudební oblasti nepřišli s vlastním řešením hudebního systému. Zamýšleli se pouze, jak nejlépe řeckou hudební kulturu využívat. Dialektická hloubka, otevřenost, tvůrčí mnohoznačnost řeckého tónového uspořádání, neschématická systematizace hudebních prostředků a postupů v praxi nebyla tvořivě uplatňována a dále rozvíjena, a proto nebyl důvod ji dále rozpracovávat ani teoreticky. Snaha **usoustavit, „všechno dobré“** z dosavadní teorie, navázala na tu stránku řecké hudební kultury, která usilovala o **sevření hudební tvorby do utříděného, přehledného systému pravidel, a dát ji racionálně zdůvodněný řád**. Významnou úlohu po teoretické stránce sehrál K. Ptolemaios.⁵⁹⁾ Ve třetím dílu své „Harmoniky“ shrnuje sice i Pythagorovy názory na vztahy mezi hudbou, nebeskými tělesy a lidskou duší, ale tuto část nedopsal (dokončil ji až později Nikeforos Gregoras), a neučinil ji systematickou součástí celého výkladu (tvoří pouze **jeden z řady jakýchsi nesporných, závazných poznatků**). Ptolemaios tímto „extraktem ze všeho, co antická teorie hudby měla, do jednoho spisu“ (Zd. Nejedlý) si získal velkou slávu, ale zároveň se přičinil, že **Evropa nenavázala na živý odkaz řecké hudby, ale na její formální systematizaci**. Nejedlý správně píše: Ptolemaiovo

dílo nejvíce působilo ve 3. století po n. l., kdy platonská a pythagorejská mystika zachvacuje již takřka celý tehdejší vědecký svět. Ve 3. století hlava řeckých filosofů Porfyrios z Tyru napsal k dílu podrobný komentář, na zač. 4. stol. z něho cituje Jamblichos a Aristides Quintilianus. Potom „zejména Arabové milovali toto dílo nade vše“, píše dále Nejedlý, „a od nich dostalo se ve 13. století zpět zase na západ, kde zejména však potom od 16. století, bylo základem i veškeré nové teorie hudby.“⁶⁰⁾

Tato historická fakta kriticky osvětlují kořeny evropských systémů: Můžeme je zatím definovat jako **úsilí, vypracovat závazný, racionálně zdůvodněný kodex poznatků, pravidel a pouček**, („zákonů“, „principů“), **podmiňujících uměleckost hudební tvorby**. Tento kodex, jehož utváření bylo formováno zvláštnostmi myšlenkového, ideového a společenského vývoje Evropy, utvářel i hodnotící umělecká kritéria, hudebně estetické názory a byl východiskem skladebné praxe. V obecné podobě nás s ním seznamují teoreticky vypracované systémy evropské hudby.

Pro nás je nyní důležitá odpověď na otázku: **Jaké nové systémové rysy další vývoj přinesl, a jaký je jejich hlubší smysl?**

X.

Hudební systém křesťanského počátku našeho věku osvětluje základní rozpor středověkého myšlení: **hluboce protikladný vztah k antice, který je jejím popíráním a navazováním na ni.**⁶¹⁾

Tak je nutné rozumět i silně protiantické tendenci středověkého hudebního uspořádání: Antiku charakterizuje myšlenková a umělecko tvůrčí otevřenost novým poznatkům v rovině **racionální i životního bohatství**. Pro křesťanství je primární „čistota víry“ — záruka křesťanské katolické organizace, **pravda dogmatu a askeze**, popírající soukromé úvahy a svobodnější životní potřeby.⁶²⁾ To, že křesťanství nepokládalo za nutné zabývat se tvořivě podstatou vlastního hudebního systému, že nepřikládalo základům hudebního uspořádání váhu a navázalo tu na zkušenosti antiky, vyplývá i z ideového podceňování významu hudby a umění vůbec.

Sv. Augustin (354—430) např. označuje hudbu za zbytečnou, vulgární záležitost a básně za „kouř a vítr“. Vyzývá do boje proti světské hudbě, jejímž symbolem je černý havran atd. Když se katolická církev u Židů poučila o vlivu liturgického zpěvu a kolorovaných melismatických jubilací na zvyšování náboženského zanícení věřících, upnula pozornost nikoliv na systém, ale na **hudebně obsahovou stránku**. Nahradit zavedený hudební systém, jehož definitivnost a dopracovanost se jevila nespornou, na to nebylo času, ani sil. Bylo nutné jej ovšem **přebudovat** ve smyslu katolické ideologie. I tu navázali na propracované myšlenky v Římě působícího mystika Plotina z 3. stol. n. l. Byly s křesťanskou ideologií v plném souladu: „Hmota je temno, rozum je světlo“,

učil Plotin. „Vrcholem je ovšem extáze. Tělesné oči se musí zavřít, aby se mohl otevřít duševní zrak . . . zabrat se do sebe . . . dostat se nad věci tohoto světa . . ., k onomu druhu vidění a nedefinovatelného splývání, . . . aby se dospělo k úplnému přetvoření smyslového a poznatelného“, aby toto poznání „nechalo stranou smysly a rozumové úvahy“.

U Řeků hudba (a umění) přes všechny spekulativní teorie nepřekročila jasný okruh smyslů a rozumu. I hudební systém klasifikuje tóny na základě experimentálně ověřené smyslové orientace: jeho sestupná organizace odpovídá pocitu uvolnění při postupu k nižším tónům. Nyní se objevilo pojetí světa vymykající se nejen pohledu dolů a kolem sebe, ale i bezprostřední úvaze, zrakovému popisu, logickému vysvětlování, oblast pojetí, kde vládne to, co dnes nazýváme nevědomím (podvědomím): „nadšení . . . opuštění sama sebe“, jak uvádí Plotinos.⁶³) Dnes víme, že tato základní orientace hudební tvorby na proces tvůrčího nevědomí, byla zároveň pokusem o nové řešení pythagorejsko-platonsko-aristotelovského výkladu základů hudby a umožňovala z nové stránky přiblížení se k uměleckotvůrčí pravdě.

Opět se tu setkáváme při hodnocení s rozporem mezi rovinou vědecko-filosofickou, (mysticko-idealistickou, spekulativní, a tedy v podstatě vývojově retardační) a rovinou uměleckou (otevírající dveře k prohloubení výkladu hudebně invenčního ztvárnění životní pravdy). Pozitivní stránka této orientace se projevila vznikem hudebních děl trvalé hodnoty, nové hluboké lidské krásy, na která další staletí přímo i nepřímou právem navazovala, děl, která bohatě inspirovala vznik dalších skladeb, a ve kterých cítíme pravdu životní reality. Tato orientace však měla i svou racionálně organizační stránku, v níž se promítla retardačně rovina vědecko-filosofická. Tato vnitřně rozporná racionálně organizační a vědecko-filosofická rovina orientace je příčinou rozpornosti nově vzniklého hudebního systému.

Pokusme se stručně charakterizovat jeho podstatné rysy.

Za prvé: **Tónový rozsah** antické soustavy, dokonale odpovídající hlasovému rozpětí, v praxi prověřený, byl převzat téměř beze změn.⁶⁴) (Byl pouze dole rozšířen o *G*, tzv. „gamma graecum“). Převzato bylo z úplného řeckého systému i rozlišování *b* a *h*, protože umožnilo řešení nežádoucího tritonu. Soustava byla prakticky převzata jako celek představující **základní tónový fond** pro stupnicové uspořádání tónových řad, aniž byla ovšem vzata v úvahu vytríbená vnitřní zákonitost „úplného řeckého systému“.

Změna světově názorové orientace se tedy projevila markantním zjednodušením hudebně materiálového východiska.

Za druhé: Nová orientace se podstatně promítla do praktického uplatnění tónové řady. Řecké stupnice byly sice rovněž převzaty, ale byly pojaty v souladu s novou světově názorovou orientací **vzestupně**, v duchu ideálu „dostat se nad věci tohoto světa“ (sv. Augustin). Toto **vnitřní odpoutání od hmotné reality** nemělo tedy vliv na tónový základ nově utvářeného systému (zde byla

zdánlivá totožnost) ale zcela proměnilo jeho pojetí. Ukončenost, význam citlivého tónu, organizující řecké tetrachordy a stupnice, vedoucí k vyzdvižení dórské stupnice, to vše ztratilo smysl. Tendence k „přetvoření smyslového a poznatelného“ byla v rozporu s jednoznačným uzavřením stupnicové řady tzv. **modu**. Bylo proto možné tóniny pojmenovat v opačném pořadí a zcela nově je v praxi využívat:

Antické, sestupné pojmenování:	Modus:	Křesťanské (středověké) vzestupné pojmenování:
dórská frygická hypolydická lydická	<i>e, f, g, a, h, c, d, e</i> <i>d, e, f, g, a, h, c, d</i> <i>f, g, a, h, c, d, e, f</i> <i>c, d, e, f, g, a, h, c</i> atd.	frygická dórská lydická hypolydická

Rozdíl mezi jednotlivými mody autentickými a plagálními byl v rozsahu melodie a v charakteristickém intervalovém uspořádání modu, jehož obsahový význam byl přebudován.

V souladu s novou ideovou orientací byla tónová řada **nahoře rozšířena** o celý tetrachord až k *e'*.

Nápěv měl teoreticky končit základním tónem autentického modu (tzv. **finalou**) a to i v případě, že šlo o hypo-modus od autentického odvozený. Zpravidla ale končil i jiným tónem, přesahoval rozsah modu, pohyboval se mezi autentickým a plagálním modem, transponoval do jiné polohy apod. Tato **neohraničenost**, tak protikladná řecké teorii a praxi, byla rovněž přímým důsledkem nové názorové orientace.

Za třetí: **Vlastní řád nového systému se přenáší do způsobu uspořádání tónů:**

- a) K tomu je ideální **jednohlas**, monofonie; proto se stal prvním axiomem tónového uspořádání.
- b) Nejvyšší krásou je Bůh sám, jehož výrazem je rozmanitost krásy na zemi, píše sv. Augustin ve spisu „De pulchritudine“, a vytyčuje estetický princip (rovněž využitý z antiky, formulovaný už Aristotelem) „**unitas multiplex**“ (jednota v rozmanitosti). Zaměřuje tak pozornost skladatelů na vyjádření božské dokonalosti v lidské duši, v níž se všechny poznatky soustřeďují. K tomu, aby se toto vyjádření skladatelům podařilo, vyvinula hudební teorie středověku velké úsilí a po celá staletí utvářela (s využitím poznatků antických, byzantských, orientálních, čínských) **pravidla umělecky dokonalé stavby** (týkající se střídání melodických kroků a skoků, melodického ohnis-ka, vrchního a spodního melodického vrcholu a to vše v souvislosti s naukou o solmizaci, o způsobu tvorby melismat, hudebního zápisu apod.)

Tak se postupně rodil systém jednohlasého tónového uspořádání, kde jednotlivé body i úseky melodie byly spjaty mnohonásobnou soustavou logic-

kých vztahů, utvářejících z tónů a melismat bohaté melodické linie. Umělečkou hodnotou se staly ovšem pouze tehdy, dokázal-li skladatel pomocí těchto pravidel (nebo častěji navzdory jim) hudebně ztvárnit nejen obsah duchovních textů a oficiální náboženská témata, ale především mnohotvárnou invenci, tryskající z uvolněného nadšení či vytržení, umocňujícího podvědomou umělečkou syntézu prožitků bohatství vnitřní a vnější reality. V tomto tvůrčím úsilí ovšem systém skladatele **usměrňoval** a bylo to usměrňování nesporně **ideologické**: Augustinovo učení, že všechno ve světě má i svůj formální řád a jeho souvislosti, vyjadřují nejlépe číselné vztahy a abstrakce a tedy i vztahy mezi tóny, které církev autoritativně schvaluje, některé umělecké postupy zavrhne, jiné kodifikuje.

To vedlo k vytyčení nejen striktních liturgických i hudebně formových pravidel, ale především **nového jednotného pohledu na celou soustavu**.

Už samotné „systema maximum“ se jevilo účelným nově vyložit.⁶⁵⁾ Projevilo se to, jak jsem se zmínil, odmítnutím neúčelného řeckého tetrachordálního stavebného principu a zavedením výrazově neutrálnějšího oktávového (hexachordálního), dále rozdělením tónového univerza na modus přirozený, tvrdý, ostrý, měkký, rozdělením tónů na skupiny hluboké-temné, střední-ostře a vysoké-velmi ostré, přičemž ale tato charakteristika převzatá od Řeků, byla v souladu s novou estetickou ideou, dále přebudována na výrazovou stupnici od nejhlubšího tónu temného, až po nejvyšší jasný.⁶⁶⁾

Po způsobu Řeků byly nově obsahově klasifikovány i mody: nový dórský jako „veselý“ (stal se základním),

nový hypodórský jako „smutný“,

nový frygický jako „přísný“,

nový lydický jako „příjemný, libý“ atd.

Tvůrčí prostor skladatele se tak zúžil a ideově usměrnil na kontrolovatelné polohy, z hlediska křesťanské dogmatiky, žádoucí.

c) Poučení bible „neučiníš sobě rytiny, ani jakékoliv podobenství těch věcí, které jsou na nebi svrchu, ani těch, které jsou na zemi dole, ani těch, které jsou u vodách v podzemí“, spoluovlivnilo východisko při hledání dílčích **zákonitostí melodické stavby**. Šlo o to, vyloučit hudebně vyjadřovací vybočení do nekontrolovatelné smyslové roviny a zajistit umělecký pohyb v rovině „světlého, čistého, sladkého a vznešeného“ (sv. Augustin), v rovině „absolutní formální vyváženosti a krásy“. Za tím účelem bylo uzákoněno pravidlo, ustavující postup v krocích (v sekundách a terciích), zpestřený čistými kvartami a kvintami, pravidlo omezující skoky na sexty a oktávy s podmínkou kroku opačným směrem, pravidlo o vrcholu melodie tvořené jedním vrchním nebo spodním tónem, pravidlo určující ideální místa tohoto vrcholu, pravidlo o vyloučení intonačně neurčité, zvětšené kvarty z melodického postupu atd. atd. V rámci této předem dané soustavy pravidel a poučení zajišťujících absolutní, ideální formální vyváženost melodické stavby, se do-

staly všechny hudebně invenční postupy do jakési vyrovnané, klasicky vybroušené roviny, v jejímž řádu se přetavovaly všechny případné individuální tvůrčí výbuchy a svéráznosti. Hudební systém tu ideově-umělecky zajistil „unitas multiplex“ ve výstavbě hudební formy.

Aniž bychom předbíhali závěrečné hodnocení, je nutné už zde konstatovat rozpornost této etapy. Pravidla a poučení, zakotvené v tomto kodifikovaném systémovém uspořádání, mají z hlediska vývoje hudby a jejího společenského dosahu, nesporně pozitivní rys v tom, že z velké části nejsou pouze planou spekulací, ale vycházejí ze zákonitosti lidského vnímání, mají antropologický charakter. Tím se vymykají z původních ideologických vazeb a setkáváme se s nimi i později, ve zcela jiných světonázorových a uměleckých souvislostech. Charakterizovaný hudební systém, jehož jsou tato pravidla a poučení součástí, ovšem vytvořil zároveň ideál klasicky vyvážený, vybroušené hudební struktury, dosahovaný racionálně ukázněným respektováním a případně dalším domýšlením této systemizace hudebního materiálu. V této racionální rovině tvůrčího procesu se antropologická stránka pravidel a pouček snadno dostává do područí racionální konstrukce, z hudební tvorby se stává chladná spekulace, nebo i přímo hudební matematika. — I s těmito rysy se v celém dalším vývoji evropské hudby setkáváme a její historická analýza je proto nezbytnou podmínkou kritického zhodnocení.

Vystupuje tu otázka, zda samotný ideál hudební stavby a z něho vyplývající pravidla a poučení v systému nepředstavují nebezpečné ochuzení tvůrčích možností nadaného skladatele hudebně vyjádřit životní pravdu. Zda tento ideál a způsob jeho realizace, v obecné rovině dodnes platný, nebyl a není pouze dílčí stránkou lidské a umělecké pravdy . . . a zda není pouze dílčím, relativním kritériem hodnoty. Ale o tom později. Nyní se podívejme, jak na tyto otázky odpovídá samotný vývoj hudebních systémů.

XI.

Kvalitativně novou kapitolou v historii uspořádání vyjadřovacích prostředků evropské hudby, je **systemizace vícehlasu**. Řecká tradice vícehlasu byla patrně udržována v praxi lidové hudby, jak vyplývá např. z plastického líčení vícehlasého lidového zpěvu na území dnešní Anglie, které zaznamenal koncem 12. století Giraldus Cambrensis, (zv. Gerald de Barri, žijící asi od 1147—1220). Nás ale zajímá profesionální systémové uspořádání a historické příčiny a důvody tohoto uspořádání.

Na rozdíl od řecké heterofonie je vyspělý evropský vícehlas **charakteristický soustavností a složitostí hudebních představ a myšlenek**. Může být **lineární povahy**, takže souzvuky jsou výsledkem současného zaznění jednotlivých **melodických nápadů a hudebních linií**, ale může také vytvářet útvary **vertikální** (dílčí souzvukové body), které **působí samostatně, i souvislostí posloupného řazení**.

Systemové uspořádání prvního případu vyjádřila **nauka o kontrapunktu**, druhého, **nauka o harmonii**.

Složitost vězí v tom, že oba případy v praxi souvisí, tvoří jednotu, takže obě nauky analyzují pouze z různých stránek též jev. Ovšem **vyčleněním souzvuků jako samostatné hudební kvality**, vytváří se **nový hudebně vyjadřovací prostředek** zvláštní působivosti, který lze samostatně využít, hudebně klasifikovat, uvést do souvislostí, tyto souvislosti zhodnotit, systematizovat a dále rozvíjet. V okamžiku, kdy tato klasifikace a systematizace uzrála, vykryštovala, nemůže být lhostejné, jaké souzvuky tvoří současné zaznívání jednotlivých melodických sil (linií, útvarů). Působí tu i souzvuky jako vyjadřovací prostředek, vedle navršených melodických kvalit. Systematizace se proto nemůže zabývat pouze stavbou melodií, ale i stavbou souzvuků, které tyto melodie při souznění tvoří.

Tím vzniká nová, složitá skladebná problematika, plná zcela nových hudebních vztahů. Lze ji shrnout pod pojmem evropský hudební systém.

Bylo by přirozeně zavádějící jednostranností, vidět pouze hudebně odbornou stránku věci. Systematizace hudební vícehlasosti je reakcí na obecné problémy gotického systému a má hluboké světonázorové příčiny. Je reakcí na myšlení gotiky, jež se marně snažila smířit protimluvy těla a duše aristotelskou logikou svých „sic et non“, ano a ne a ideou „unitas multiplex“. „Nejistota logiky, nepřesnosti sylogismu, pokřivenosti myšlenkového obrazu světa — všechny tyto mýry, zneklidňující církev . . . Nadšené tužby mířily k nebi. Smutek z nedostatku sebedůvěry a úzkost plynoucí z pochyb tkvěly v zemi jako největší tajemství“.⁶⁷⁾ Problémy reality si vynutily složitější cestu v hledání „unitas multiplex“, jednoty v rozmanitosti. Jednohlas se jevil nedostatečným prostředkem. Všechny jemnosti scholastické metody myšlení, s důvtipně používaným „ano a ne“, směřující ke klasicky vyrovnané formálnosti životní pravdy, nemohly odstranit napětí plynoucí z toho, že gotické umění a myšlení žilo ve dvojmíře: **ve světě abstraktního systému a v přítomném bezprostředním světě lidské zkušenosti, která se měla stát součástí systému.**⁶⁸⁾ Ideální, nečasový řád je hustě zalidněn zdrcujícími příběhy. Obraz člověka nejednou zastihuje obraz Boha a tak je nutné vynaložit úsilí a hledat novou cestu k uměleckému a tedy i k hudebnímu vyjádření „unitas multiplex“. K vyjádření dvou pólů: ideálního řádu vesmíru, vyjadřujícího neměnnou boží vůli a proměnlivé existence lidských bytostí prožívajících touhu i bolest. Snad nejvýrazněji to vyjadřuje nejosobitější forma umění „ars antiqua“ — „motetus“: Nad několikatónovým rytmicky upraveným chorálním citátem, jenž se opakuje s pomlkami po celou délku skladby, se rozvíjí nový hlas⁶⁹⁾, případně třetí („triplum“) či čtvrtý („quadruplum“). Každý hlas je samostatný, jinak rytmizovaný, jinak obsahově, hudebně rozvíjený a všechny zní na zvukově uspokojivém konsonantním souzvuku. Tato skladebná metoda je prostředkem jak ztvárnit dvojí druh gotické zkušenosti: transcendentní a lokální, nadčasový a historický, ab-

straktní a osobní. Jde ovšem nadále o „unitas multiplex“. Je nutné zajistit **jednotu nově vzniklé hudební rozmanitosti**. Tj. nelze převzít techniku neorganického hlasového střetávání antické heterofonie, ale nutno vytvořit systém „unitas multiplex“ pro organizaci této hlasové různotvárnosti.

Hudební teorie a praxe řeší problém **souznění vícehlasosti** a dospívá k **antropologicky danému principu konsonancí**. Ten je po staletí zdůvodňován, vědecky (akusticky) vykládán a propracováván. Stává se **východiskem** dlouhého procesu utváření, kodifikování a zpřesňováním **harmonických a kontrapunktických pravidel**. Tak se postupně rodí novodobý systém evropské hudby s řadou nových přístupů a hudebních vztahů, svými kořeny se dotýkající dalšího tajemství nadčasové, odvěké životní pravdy: **vyjádření vnitřní i vnější rozpornosti lidské existence v jednotě jejích protikladů**.

Hudební problém vyjádření obecné jednoty a monumentalizace ideálního řádu božího vesmíru, to byl tedy onen kompoziční úkol, vyžadující nové řešení. I zde složitost poznání vysunula jako prostředek do popředí vícehlasost, ale na základě monotematickosti a principu gradace přirozeně organizované v melodické a souzvukové jednotě. Výsledkem byla technika **hudebního kánonu**, vedoucí v barokní hudbě až ke složité stavbě **fugy**. A mohli bychom uvádět celou řadu zajímavých příkladů vokální a instrumentální polyfonie.

Držme se však podstaty věci. Ta nás nutí pochopit především hlavní souvislosti hudebně systémové problematiky: jak si ukážeme dále, propracovanost hudebního systému v procesu formování ve struktury nejrůznějších **hudebně stavebných modelů**, které představují **vrcholné vývojové stadium tohoto systému**. Vznik a vývoj struktury hudebně stavebných modelů (tzv. „**hudebních forem**“) je tedy **nedílnou součástí vývoje systému** a, jak uvidíme, má rovněž hlubší, obecné, historicko-sociální kořeny. Lze si tu především položit otázku, čím to je, že hudební systém, utvořený v gotice, ve své podstatě (o změnách a jejich smyslu budeme hovořit), je životný i při proměňujících se sociálních poměrech a hudební tvorbu v mnoha směrech dodnes oplodňuje. Přetrvávají tu snad i některé světonázorové principy, které jej zrodily?

Jak jsme již naznačili, v této obecné poloze, lze na otázku odpovědět jednoznačně. V celé další historii lidstvo různým způsobem řeší obdobný problém: **napětí mezi jevy zvláštními a obecnými**, toto řešení je **nejzákladnější systémovou podstatou praktického a teoretického myšlení a života jedinců i společnosti** a projevuje se hudebně řešením vztahu mezi **lineární melodickou stavbou a jejím vršením do vícehlasosti**. Vícehlasost je **prostředkem k vytváření obecně stylové obsahové roviny**, na jejímž pozadí se uplatňuje zvláštní osobitá, individuální melodická stavba. **Má tedy svoji historii i hlubší hudebně vyjadřovací smysl**.

(Dokončení v příštím sborníku.)

POZNÁMKY

¹⁾ Tato studie shrnuje některé mé skladatelské tvůrčí poznatky a není tedy vědeckou prací v běžném slova smyslu. Navazuje na mou studii „Základy teorie hudební skladby“, kterou jsem přednesl 8. 12. 1983 na semináři pořádaném hudebně teoretickou sekcí SČSKU a kde jsem také podrobně vysvětlil své pojetí, smysl a význam takových úvah v současné době. Jejich charakter, přesto, že se snažím vycházet z nejnovějších výzkumů, je vědomě subjektivní. Studie se snaží postihnout především to, co pokládám za podstatné vzhledem k prohloubení a rozvoji vlastního kompozičně tvůrčího procesu. Tím je dána i forma výkladu.

V této souvislosti pokládám za nezbytné uvést několik poznámek o krystalizaci názorů, neboť, jak se domnívám, postihují, do jisté míry, obecný vývoj poznání pojednávané problematiky.

Ve čtyřicátých letech se mi základní problematika hudební skladby jevila jako problém vnitřní dialektiky čtyř hudebně-hierarchických diferenciací:

1. Žánrové diferenciacie hudby a jejího smyslu,
2. slohové a stavebné diferenciacie hudby tzv. vážné a jejího smyslu,
3. hudebně invenční diferenciacie a smyslu tzv. hudby zábavné (užitkové) a tzv. vážné, uvnitř slohového vyhranění i uvnitř jednoho díla,
4. hudebně hodnotové diferenciacie invenční, vytyčíme-li jako základní kritérium zdravý, soudobý životně společensky progresivní postoj a pocit, jakožto podstatu a cíl soudobého hudebně invenčního ztvárnění.

Ukázalo se mi tehdy, že v 1. a 2. diferenciaci převažuje závislost na faktorech objektivního charakteru, ve 3. a 4. diferenciaci převažuje subjektivní aspekt problematiky. Ze začátku jsem se snažil tyto tvůrčí otázky řešit analýzou špičkových hudebních děl a především v kompoziční praxi, která mi vždy byla hlavní prověrkou poznatků.

Po roce 1948 se mi poznatky dostaly do rozporu s tvůrčími důsledky známých „Ždanovových tezí“ a bylo nutné je teoreticky hlouběji prověřit. Sáhł jsem k metodě uměleckých monografií: o Otakaru Ostrčilovi a jeho vrcholném společensky angažovaném díle Honzovo království (vyd. Orbis 1952), kde jsem hledal odpověď na otázku progresivnosti hudebně stylového řešení problematiky české „vážné“ hudby XX. století. Obdobný problém, v aplikaci na současnost a malé žánry 50tých let jsem řešil v monografii o R. Drejslovi (vyd. KHR 1956); problém soudobé užitkovatelnosti tradičních postupů v monografii o Jar. Řídkém (Panton 1966) a problém osobitosti a podstaty hudební invence, v rámci naplnění i překročení daného hudebně systémového prostoru v monografii o Fryderiku Chopinovi (Orbis 1970). To všechno vyžadovalo celou řadu dílčích studií z nejrůznějších oborů. Tím jsem získal podklady pro vlastní kompoziční názor, které mi umožnily vytvořit dlouhodobou skladatelskou koncepci, již jsem pak realizoval v 16ti symfoniích, 10ti nástrojových koncertech a třech hudebně dramatických dílech (vedle řady komorních a vokálních skladeb, kde se utvářela kompoziční metoda); tato skladatelská tvorba prověřila, zpřesnila a prohloubila získané poznatky, ale i otevřela další otázky a problémy.

Všechny uvedené monografie byly krátce po dokončení vydány tiskem a uvádím je jen na doklad, že závěry, jež dále rozvedu, nejsou unáhlenou dedukcí či spekulací, ale postupně krystalizovaly jako řešení naléhavých otázek kompoziční praxe. Hlubší, komplexní rozpracování poznatků vyjde v r. 1988 v Pantonu, v mé knize „Teorie kompoziční praxe“.

²⁾ Ve studii uvedené v poznámce 1 (vyšla ve sborníku referátů z tohoto semináře, vydaném v r. 1984 hudebně vědeckou sekcí SČSKU) tuto otázku analyzuji podrobněji.

³⁾ Hegelovy spisy, sv. IX. vyd. E. Gans, Berlín 1837, str. 62.

⁴⁾ V. I. Lenin, „Filosofické sešity“, SNPL, Praha 1953, str. 213.

⁵⁾ Stará kultura latinské Ameriky — jež nebyla sice dosud co do stáří jednoznačně určena, ale nesporně patří ke kultuře prvobytně pospolné společnosti (mám tu na mysli např. tzv. „Dražďanský kodex“ a „Vatikánský kodex“) — to jednoznačně potvrzuje. Mexičtí a zahraniční archeologové v posledních letech prokázali obdivuhodnou komplexnost záznamu starých mexických vědeckých poznatků, které lze v rukopisech číst nejrůznějšími směry (zprava doleva a naopak, křížem, rámcově apod.), kde prostředkem sdělení jsou i barvy, grafické uspořádání, obrazové symboly a znaky atd.

Přepis tohoto sdělení (které někteří archeologové datují do pravěku!) v moderním jazyce by byl velice obtížný úkol. Teprve současný vývoj kybernetiky může tento problém uspokojivě řešit.

Nové záznamové techniky dávají perspektivní možnost realizovat na vyšší úrovni tento **komplexní syntetický způsob pojetí a záznamu skutečnosti**.

⁶⁾ V souvislosti s charakteristikou hierarchičnosti vědomé (racionální) a nevědomé stránky tvůrčího procesu. Tato charakteristika také podrobněji osvětlí důvody mého přístupu k hodnocení a výkladu všech historických aspektů hudebně systémové organizace v následujících kapitolách; protože souvisí s výkladem současné tvůrčí problematiky, kladu ji na závěr studie.

⁷⁾ Přehlednou, rámcovou charakteristikou hudebních systémů se zabývají všechny podrobnější dějiny hudby (u nás např. G. Černušák a kol.: Dějiny evropské hudby — viz dále pozn. 9). Z nejnovějšího hlediska jsou zpracované v obsažné práci Ctirada Kohoutka Hudební styly z hlediska skladatele (Panton, Praha 1965). Obě publikace faktologickým způsobem objasňují teoretickou i skladebnou stránku hudebních systémů a osvětlují je na konkrétních příkladech reprezentativních hudebních děl. Obě publikace jsou proto vhodným doplňkem následujících kapitol, a proto se zaměřím pouze na **podstatu** hudebních systémů a jejich problematiky.

⁸⁾ J. Zvěřina: Výtvarné dílo jako znak, Obelisk 1971.

⁹⁾ G. Černušák a kol.: Dějiny evropské hudby, Panton, Praha 1964, str. 9—14.

¹⁰⁾ Jak správně uvádí Ct. Kohoutek („Hudební styly z hlediska skladatele“, Panton, Praha 1976, str. 18 — 33), můžeme se při těchto závěrech opírat o komparace a analogie s dochovanou kulturou některých kmenů a národů, žijících dnes izolovaně na primitivním společenském a kulturním vývojovém stupni. (Např. oceánských, afrických a asijských Pygmejů, Pygmoidů aj.)

Je to ovšem pouze ověřování základních tendencí, neboť, jak Kohoutek správně upozorňuje, civilizace, která do těchto míst proniká, „stírá nebo ředí pel originality prastarých hudebních projevů“. Z tohoto hlediska má označení „primitivní vývojový stupeň“ více smysl historický než umělecky významový. Významový, hodnotící přístup má vlastní, složitou problematiku, o níž pojednáváme později.

Poslední výzkumy potvrzují, že projev aktivního využití i mimokomunikativní funkce zvuku možno předpokládat v aurignacienním období tj. od roku 80 000—20 000 př. n. l. (Viz např. Peter Faltin v knize „Funkcia zvuku v hudobnej štruktúre“, vyd. Štátne hudobne vydavateľstvo, Bratislava 1966, str. 71).

Západoněmecký hudební vědec K. H. Wörner tento poznatek rovněž potvrzuje a dokládá jej „výskytem vrtaných, trojdirkových píšťal a dalších nástrojů v mladším paleolitu“ („Geschichte der Musik“, III. vyd., Göttingen 1962, str. 17). To znamená, že historie hudby se nekryje s vývojem kulturně společenským. Musíme nutně předpokládat, že **počátky vývoje hudby jsou mnohem úžeji spjaty s existencí vědomí člověka, a že tento vývoj podléhá jiným zákonům než historický vývoj lidského poznání, výroby a uspořádání lidské společnosti**.

¹¹⁾ Viz pozn. 9, str. 17

¹²⁾ Např. v Číně „kin“, v přední Indii „vina“ (druhy citer), v arabské oblasti „loutna“ apod.

¹³⁾ Např. staročínská teorie, jež ve 3. tisíciletí př. n. l. (a možná i dříve), znala pevnou výškovou normu tónového systému (jakýsi komorní tón), dvanáct tónových hodnot, odvozených kvintovým kruhem, dovedla přesně určit některé intervaly, možnosti temperování atd..

¹⁴⁾ Např. (a), h, c, e, f, a — nebo e, f, a, h, c, e, — nebo h, c, e, f, a, h — apod.

¹⁵⁾ Je odvozen z píšťalky „lü“ dlouhé jednu čínskou stopu (tj. 23 cm). Původně odpovídal střední poloze mužského hlasu a teprve později byl jeho kmitočet zpřesněn. To rovněž dokazuje **význam kultivace vokálního projevu pro vznik hudebního systému**. V instrumentálním projevu byl tento základní tón přirozeně později různě transponován.

¹⁶⁾ Označíme-li nižší tón *fis* jako *f*, jde zhruba o tyto fáze základního pentachordálního systému:

1. fáze	<i>f—g—a—c—d</i>
2. fáze	<i>g—a—c—d—f</i>
3. fáze	<i>a—c—d—f—g</i>
4. fáze	<i>c—d—f—g—a</i>
5. fáze	<i>d—f—g—a—c</i>

Způsob tvorby fází je tedy **totožný** s technikou, používanou v systému soudobé seriální hudby, s tzv. **rotací!**

¹⁷⁾ Tímto počet použitelných tónových řad obohatil o dalších 84 absolutně pojímaných tvarů.

¹⁸⁾ Např. *c, d, es, e, f, g, a, c', e', g', c', e'* atd.

¹⁹⁾ Např. *a, h, cis, dis, f, g, a, h*; zpátky *ais, gis, fis, e, d, c, b, as*.

²⁰⁾ R. H. van Gulik o tom píše (The Love of the Chinese Lute, Tokyo 1940, str. 96—97): „Abychom byli schopni této hudbě rozumět, musí se sluch nejprve naučit rozlišovat nejjemnější rozdíly . . . táž struna, rozezvučena ukazovákem nebo prostředníkem pravé ruky, zní odlišným témbrem.“

Technika, jíž jsou způsobovány tyto témbrové změny, je mimořádně komplikovaná. Jen samotného vibrata existuje nejméně 26 různých druhů.“ (Tuto publikaci cituje také Curt Sachs v díle „Die Musik der Alten Welt in Ost und West“, Akademie-Verlag, Berlín 1968.)

²¹⁾ Ponechávám zatím záměrně stranou sepjetí s různou symbolikou, náboženskými či sektarovými rituály apod. Praxe nás přesvědčuje, že nadaný hudební tvůrce sice z těchto dogmat mnohdy vychází, ale je-li skutečně umělecky nadaný, ve vlastní hudební skladbě ztvárňuje sebe a svůj opravdový kontakt se skutečností. Indický nadaný skladatel proto z tohoto hlediska „ragy“ také pojímal. Jak uvidíme dále, jeho tvorba však byla přesto formována těmito myšlenkovými a kulturně společenskými základy, ale především právě prostřednictvím základu hudebních systémů, jež si zpravidla kulturní vývoj vytváří.

²²⁾ Podrobný výklad a jeho konkretizaci znemožňuje mj. i zcela odlišné dělení v rámci oktávy, pro které v naší hudební soustavě chybí označení.

²³⁾ Např. tzv. „sankirna jati-gati dhruva tala“ obsahuje 261 tzv. „akaharakalas“ (29 × 9) apod.

²⁴⁾ J. Hutter: Hudební myšlení, Praha 1943, str. 204.

²⁵⁾ F. Bose: Musikalische Völkerkunde, Atlantis 1953, str. 32.

²⁶⁾ Z hlediska zaměření naší práce se nejvíce plodně zkoumat, zda v této době je či není vhodné užívat pojmu „hudební“. Z dalšího výkladu vyplyne, že hudební vývoj pojímáme jako celek a právě hudbě v něm přikládáme důležité umělecké postavení.

²⁷⁾ F. Bose usnesen působivostí této hudby dospívá dokonce k závěru, že „velmi málo takových projevů lidských citů najdeme ve sféře hudební, mnohem víc jich najdeme ve sféře zvukové“. Viz pozn. 25. Toto konstatování vychází sice z pravdivého jádra, ale je nehistorické. Z tohoto důvodu nelze souhlasit také s Boseovou tendencí (kterou převzali i někteří hudební „modernisté“ 20. stol.), stavět do protikladu „Musikalischen“ a „Klanglichen“ a vysvětlovat dnes právě hudbu „projevem citů“, jakoby tato sféra lidské psychosomatiky a způsob jejího hudebního ztvárnění byly hodnotitelné pouze jako kvantitativní procesy. **Obecné závěry pro současnou praxi lze učinit teprve po prozkoumání smyslu historického vývoje této problematiky.** Jak si ukážeme, je mišlím, také zavádějící používat v souvislosti s hodnocením tohoto jevu pojmu „hudební myšlení“, neboť „myšlení“ hudebními prostředky, je pouze jednou, dílčí stránkou hudebně uměleckého, skladatelského procesu.

²⁸⁾ Protiklad „Klang“ a „Melos“, o němž píše např. R. Ficker („Primäre Klangformen“, Jahrbuch der Mb. Peters, roč. 1929, str. 21) je teprve pozdějším důsledkem krystalizace hudebních systémů tónového uspořádání.

²⁹⁾ Jak jsem již uvedl, přesto, že vznikají a realizují se v podobných společenských podmínkách, jejich hodnota je současnou civilizací poznamenána. Přes tyto výhrady poskytují ovšem zaznamenané doklady této hudby neocenitelnou a dostatečnou možnost učinit si hlubší a komplexnější konkrétní obraz této historické etapy. S příklady nás dnes seznamuje celá řada odborných publikací. Odkazují zde na dvě výše uvedené: Ct. Kohoutka (viz pozn. 10) a F. Bose (viz pozn. 25).

³⁰⁾ Viz pozn. 9, str. 15.

³¹⁾ Zd. Nejedlý: Všeobecné dějiny hudby, díl I., kniha druhá, „Antika“, Praha 1930, nakl. B. Kočí, str. 445.

³²⁾ Dtto, str. 448.

³³⁾ Při četbě Hegelových „Přednášek o dějinách filosofie“, viz Lenin, „Filosofické sešity“, SNPL, Praha 1953, str. 225 — 227.

³⁴⁾ Pythagoras uvádí: Merkur, Venuše, Jupiter, Saturn, Slunce, Měsíc, Země, mléčná dráha, Protizemě. Vykladatelé jeho filozofie, „Protizemí“ zdůrazňovali Pythagorovu snahu, zaokrouhlit počet planet na 10, tedy na počet který byl pythagorejské soustavě posvátný. (Mimochodem i tuto desetinnou číselnou soustavu naše evropská civilizace převzala.) Pozoruhodnější pro nás je, že

Pythagoras do svých úvah zahrnul i vesmírný faktor (mléčnou dráhu a pro naši zemi jakýsi princip vesmírné dialektiky „Protizemě“). Lze oprávněně předpokládat, že tu navázal na poznatky dávných dosud neznámých lidských civilizací, a proto jeho názory, i když se mohou zdát naivní, nelze paušálně odmítnout. (To je patrně i důvod, proč se nad nimi Lenin s plnou vážností zamýšlel.)

³⁵⁾ Viz pozn. 33, str. 322. Lenin tu vývoj demonstruje na vůdčích osobnostech filozofie, ale lze jej doplnit dlouhou řadou dalších osobností a tvůrčích koncepcí. Toto doplnění by v zásadě nic nezměnilo na Leninem uvedené periodizaci vývoje, jinak řečeno, na podstatě vývojové linie racionálního poznání skutečnosti historie evropské civilizace.

³⁶⁾ Viz pozn. 33, str. 322.

³⁷⁾ Z českých odkazují na citované dějiny hudby (G. Černušák a kol. a Zd. Nejedlý), z nejnovějších na knihu Ct. Kohoutka (viz pozn. 10).

³⁸⁾ Zd. Nejedlý, viz pozn. 31, str. 600.

³⁹⁾ Zjištění, že stará kultura egyptská (alexandrijská) s přístavním městem Alexandrií vstřebala nejdůležitější projevy sumerské a babylónsko-asyrské a přispěla k obecnému rozvoji hudebního umění nejen značným ovlivněním starořecké hudební teorie, ale zvláště také vzory početných vokálních sborů (provozujících antifonické, dvojsborové zpěvy) a dvorních instrumentálních i tanečních souborů, je pouze charakteristikou hudebního života, ale nijak nás nepřibližuje k pochopení podstaty a smyslu této hudby. Ale to právě je centrem hlavního zájmu při prohlubování poznatků hudebně kompoziční praxe. (Uvedenou charakteristiku můžeme nalézt např. i v tak významné práci jako je Curt Sachs „Die Musik der Alten Welt in Ost und West“, Akademie—Verlag, Berlin 1968 nebo v originální verzi „The Rise of Music in the Ancient World East and West“ New York 1943). Přejímá ji u nás Ct. Kohoutek „Hudební styly z hlediska skladatele“, Panton, Praha 1976. Podobně egyptskou hudbu charakterizuje i Zd. Nejedlý ve svých obsáhlých „Všeobecných dějinách hudby“, Praha 1930.)

⁴⁰⁾ Tento „úplný systém“ se zpravidla uvádí od tónu *A* (polohu určil rozsáh lidského hlasu) a zahrnuje tóny: *A, H, c, d, e, f, g, a, b, h, c, d, e, f, g, a*

Transponujeme-li jej do polohy egyptské flétny, dostaneme tóny:

<i>E, Fis, G, A, H,</i>	<i>C, D, E, F, Fis, G, A, H,</i>	<i>C, D, E</i>
-------------------------	----------------------------------	----------------

Tato část systému obohatila tónem <i>F</i> původní řadu vytvořenou tetrachordy a lze ji chápat jako jádro , „úplného systému“ řecké hudby. Shoduje se s tóny staré egyptské flétny.	
--	--

⁴¹⁾ Henrike Hartman „Die Musik der summerischen Kultur“, Disertation, Frankfurt am Main, str. 287.

⁴²⁾ Zd. Nejedlý, dtto, str. 624

⁴³⁾ Určovat, zda je sestupný princip systému důsledkem instrumentální techniky, či zda má jiné příčiny, je podle mého soudu neplodné a problematické, uvážíme-li hloubku a vědeckou zpracovanost řecké hudební teorie, přihlížející neustále k celé bohatosti různých vztahů. Jak jsem uvedl, sehrálo tu významnou úlohu i navázání na poznatky starších kultur. Např. čínský filozof Lao-tsi (nar. 604 př. n. l.) uvádí:

„**Silné a velké je dole, měkké a slabé je nahoře**“. Tato poučka, domyšlena, rovněž vede k závěru, že v hudbě je sestupnost systému přirozeným řešením.

⁴⁴⁾ Zd. Nejedlý, dtto, str. 623

⁴⁵⁾ Pojem „**diatonika**“ v této historické etapě chápu v širším, zásadním slova smyslu: jako označení **základního tónového systémového uspořádání**. V tomto smyslu jej lze použít při výkladu všech historických systémových soustav. Já jej používám záměrně, až na malé výjimky, pouze při výkladu systémů evropské hudby, abych zdůraznil smysl a souvislosti jejího vývoje. Uvedený řecký hudební systém, který jsem tu nazval „**diatonikou**“ v této úplnosti známe z Eukleida, (tj. z doby asi 300 let př. n. l.), ale jeho kořeny tkví jistě v době starší. Tak např. umístění tónu *b* („**tritý symmenón**“) známe již od Aristoxena („**Základy harmoniky**“) narozeného v polovině 4. stol. př.

n. I., a ten nepochybně konstatoval hudební situaci po dlouhou dobu tehdy již v praxi běžnou.

⁴⁶⁾ Ve vývoji evropské hudby byly názorové principy mnohokrát a nejrůzněji formulovány a obhajovány. Často velice důmyslně a složitě. Jejich podstata ale zůstává stejná. Proto se touto historickou etapou zabýváme podrobněji, jako názorným modelem hudebně systémové uspořádanosti hudebního materiálu.

⁴⁷⁾ Synonymum pro heterofonní rozličnost hlasového vedení.

⁴⁸⁾ Až do 18. století našeho věku se tento **dvojí způsob notového zápisu** zachovával a s ním i některé tvůrčí svéráznosti. Proto je nutné tuto pozoruhodnost na tomto místě, tj. v jejím zárodečném tvaru, zhodnotit.

⁴⁹⁾ Zd. Nejedlý, dtto, str. 722.

⁵⁰⁾ Dtto, str. 647. V uvedené práci Zd. Nejedlého je podrobný rozbor řecké teorie rytmu. Můžeme se proto zaměřit na podstatu teorie.

⁵¹⁾ Dtto, str. 650.

⁵²⁾ Podrobný, zachovaný teoretický výklad sepsal Aristoxenes.

⁵³⁾ Zaměřuji se při výkladu na postižení **podstaty řeckého rytmického systému**. (Pokud jde o historické objasnění vývoje řecké hudební teorie, odkazují na některou z výše uvedených publikací.)

⁵⁴⁾ Aristoxenes probírá takty mechanicky za sebou podle toho, kolik je v nich základních dob. Řekněme tedy na příklad takt o 3, 4, 5, 6, 7 atd. osminách, bez ohledu na jejich rytmické vztahy mezi sebou. U každého konstatuje, jsou-li tu možnosti taktu a jaké. Zachoval se nám jen začátek nauky o taktech do 8 základních dob, ale její systém je možno domyslet až do taktu o 25 dobách. (Viz Zd. Nejedlý „Antika“, str. 663: „Teoretikové dovedli teorii podle toho návodu (tj. Aristoxenova) dále až do taktu o 25 dobách, který podle Psella byl největší řecký takt i v teorii.“)

⁵⁵⁾ Nezapomínám se problematikou **hudebních pauz**, protože řecký systém je vyložil „docela správně jako doby určité rytmické platnosti, jež se liší od dob zvučících jen tím, že jsou prázdné.“ (Zd. Nejedlý, dtto, str. 663.) Teorie rytmu souvisí přímo se systémem **hudebních forem**, neboť jejich nejvýznamnější rys „tvoří neobyčejná převaha již v ní mají zákony rytmické nade všemi ostatními.“ (Zd. Nejedlý)

⁵⁶⁾ Zd. Nejedlý, dtto, str. 667.

⁵⁷⁾ Řecké označení pro uzavřenou hudební formu. Nutno tedy rozlišovat od **systému**, jakožto soustavného principu, způsobů uspořádání základních vyjadřovacích prostředků. (Je tu ovšem zřejmá obsahová souvislost obou významů.) Užívám zde tohoto termínu, protože jeho historický obsah je naší dnešní terminologii těžko vyjádřitelný.

⁵⁸⁾ Užívám při výkladu této **základní problematiky** termínu „pokus“ zcela záměrně. Není to ani omluva, ani autorská skromnost, ale konstatování možností. Uvedl jsem, že problém hudebních systémů lze řešit pouze jako **problém historicko-sociální**, neboť pouze tak lze kriticky vyjasňovat otázky hudebně odborné. Ovšem „dodnes nebyly rozpracovány z historikomaterialistického hlediska ani dějiny psychologie sociální.“ (Viz Hans Hielsch—Manfred Vorwerg: Úvod do marxistické sociální psychologie, SPN Praha, 1976, str. 10.) A přitom jediná nadějná cesta, jak se vymanit z omezení tradicí vymezeného pohledu na problematiku, vede přes hlubší a ucelenější poznání psychologie tvůrčího procesu. K této otázce se ještě vrátím v závěru úvahy.

Hans Hielsch—Manfred Vorwerg velice správně konstatují, že se v současné době věda snaží mapovat spíše „**dějiny problémů**“ a píše dále: „Vysledovat složité souvislosti mezi určitými směry nebo tezemi a společenskopolitickými poměry v době jejich vzniku, by vyžadovalo mnohaletou a speciálně historickovýzkumnou práci, která, jak bylo řečeno, je ještě před námi.“ (Tamtéž)

Hudební skladatel (a interpret) ovšem nemůže čekat, až vědy vyřeší všechny klíčové otázky jeho tvorby. Nemůže čekat ani společnost s hodnocením nové tvorby. Jde o to, aby řešení nebylo náhodné, a aby pozitivní kroky, směřující k vyřešení, nebyly z nepochopení odmítány nebo znehodnocovány. To si socialistická společnost dovolit nemůže a nesmí! Proto je nutné konstatovat, že patří **patří k odborným povinnostem socialistických umělců všech kategorií, pokusit se na základě vlastních tvůrčích zkušeností a poznatků zdůvodnit, objasnit a obhájit vlastní řešení problematiky. A nejen vlastním uměleckým dílem, ale i slovem. I to patří ke specifickým stránkám tvůrčí metody hudební skladby a interpretace současnosti a nepochybně i blízké budoucnosti a tuto činnost nelze zaměňovat za činnost exaktně vědeckou a hodnotit ji jejími kritérii. Kulturní politika musí pro tento plodný vývoj vytvořit náležité prostředí.**

⁵⁹⁾ Viz pozn. 31, str. 845—6, Zd. Nejedlý píše: Horatius ve své „Epistola ad Pisones“ („De arte Poetion“) se v partii o dramatu „dotýká nejednou hudby“ a „podává jakousi nauku o instrumentaci, vykládá, jak někdy z prosté hudby instrumentální došlo k bohatému obsazení orchestru ve velkých divadlech a hlučných dramatech doby nové.“ Světového jména si dobyl Claudius Ptolemaios (geograf a astronom doby císaře Hadriana) jako hudební teoretik třídílným spisem „Harmonica“. Jeho význam je ovšem pouze v tom, že se „jako pravý syn své doby snaží stmelit v jednu soustavu vše, co dosavadní teorie měla dobrého.“ Opírá se o Aristoxena, o svého předchůdce Cleonida (autora „Úvodu do harmonie“), ale hlavně využívá všeho, co přinesla škola Pythagora.

⁶⁰⁾ Tamtéž str. 847.

⁶¹⁾ Největší z církevních otců, filozof, ideolog, teolog, ale i vůdčí osobnost estetiky křesťanství, sv. Augustin, vyrostl ve svém mládí jako pohan, dostalo se mu antického vzdělání a teprve později se obrací ke křesťanství.

⁶²⁾ „Credo quia absurdum est“ („Věřím, protože je to nesmyslné) vytyčil jako heslo církevní otec Tertullianus (160—222). Jinou jeho poučkou bylo, že „tato země je jen přípravou pro Kristovo příští . . . Nemáme nad Kristovu nauku co vyhledávat . . .“ apod.

⁶³⁾ Plotinos „Enneada“. Plotinos z Lykopolu (204—270) přetvořil filozofii Platonovu na základě orientálních poznatků. Umění mu je projevem krásy vnitřní, kterou nosí umělec v sobě, a která proto stojí vysoko nad přírodou. Je pokládán za prvního v dějinách, kdo formuloval subjektivní pojetí umění. Chceme-li pochopit pozitivní stránku v hudebně systémovém vývoji této doby, nemůžeme zůstat u tradiční klasifikace Plotina, jako idealistického filozofa, ale musíme zhodnotit pozitivní stránku jeho myšlenkového přínosu, neboť právě ona podnítila pozitivní rys hudebně systémového vývoje a celé hudební tvorby této doby. Konkrétně řečeno, jeho jednostranná idealistická noetika zároveň rozevřela pohled na nevědomou oblast tvůrčího procesu, v níž se rodí hudební (a umělecká) invence a jejíž diferencovanost klasifikuje smysl hudebně systémové organizace a jejího tvůrčího využití.

⁶⁴⁾ Vzhledem k zaměření naší práce není účelné sledovat podrobně krystalizaci této tónové soustavy i dalších principů systému. (Zde poukazuji na obsáhlý, fundovaný výklad Ct. Kohoutka „Hudební styly z hlediska skladatele“). Pozoruhodné je, že v raném stadiu, působením východních vlivů byla oktáva rozdělena na 72 dílků, „přičemž konkrétní tónové sledy měly osobitou modelovou strukturu, podle seskupení těchto komat do různých mikrointervalů“ (Kohoutek). Existovalo i 78členné dělení oktávy, vedle oktávové organizace se ojediněle vyskytly i řady neoktávové atd. O systému lze ovšem hovořit až ve stadiu, kdy byl kodifikován a vytyčen jako základ kompoziční praxe, tj. až v 8.—9. století (Flaccem Aleuinusem, Aurelianem Reomensisem a hlavně Notkerem Balbulem — asi 830—912 —, který patrně zavedl řecké pojmenování modů a Hucbaldem, v tzv. gregoriánskou tónovou soustavu). Krystalizace sama je, jak vidět, dokladem rozporu mezi tendencí otevřít zvukový prostor neomezeným možnostem hudebního ztvárnění (co nejméně jej vázat pravidly systematizace) a mezi tendencí racionálně zvážít „optimální řešení“ a to zobecnit v systémovém modelu. Tento rozpor charakterizuje i vlastní systémový model a jeho vývoj. Podstatné je ovšem, že na jeho základě vznikla hudební reprezentace této doby. To je i důvod, proč se na analýzu podstaty vykrytalizovaného systému a jeho vývoje při výkladu zaměřujeme.

⁶⁵⁾ Zde se rovněž setkáváme se známým rozporem: Na nové revizi pravidel má zásluhu Guido z Arezza (995—1050) a jeho škola, která nesporně zúžila tvůrčí prostor skladatelů, ale přinesla i mnoho pozitivního: šolmizaci při intonační výuce pěvců, vytvoření dodnes platné linkové notace atd. atd.

⁶⁶⁾ Podobně byla chápána i vzestupná tónová řada staroruského chorálu („znamennyj raspěv“), vytvořená čtyřmi vzestupnými trichordy.

Trichord:

<i>G A H</i>	<i>c d e</i>	<i>f g a</i>	<i>b c' d'</i>
jednoduchý, původní	temný,	jasný,	trojnásobně jasný

⁶⁷⁾ Henry Adams „Mont—Saint—Michel and Chartres“, 1905, citováno ze závěru díla.

⁶⁸⁾ Jak kruté bylo toto napětí, ukazuje umění Danta, který uvrhává duše Paola a Francesky

do druhého kruhu pekla, kde vzduch je plný vzdechů. Tam jsou vystaveni temnému pekelnému vichru, poněvadž se milovali příliš vroucí tělesnou láskou. W. Sypher („Od renesance k baroku“, Odeon, Praha 1971, str. 34) o této scéně výstižně píše:

„Dante neuvádí v pochybnost boží soud nad těmito milenci, ale soucitem omdlévá.“

Dantův věčný systém „nebe a peklo“ je rámcem pro konkrétní lidskou zkušenost a zřejmě vyjadřuje tuto rozpornost doby.

⁶⁹⁾ Vlastní „motetus“, což patrně znamenalo výrok, rčení. Z toho plyne i nová, na obsahu chorálu přímo nezávislá obsahová funkce tohoto druhého a dalších hlasů.