

# Cesta hudby k novověku

## JAN DOSTAL

Vzpomínáte si na začátek Smetanovy *Mé vlasti*? Na to harfové sólo, kterým začíná symfonická báseň *Vyšehrad*? (Ty charakteristické úvodní akordy si kdy si zvolil rozhlas za svou znělku.) Těmi akordy chtěl Bedřich Smetana vyvolat představu dávného pěvce, který rozezvučí struny své lyry, než začne zpívat báje o slavné minulosti českého národa. Ale Smetana se mylil. Dávni pěvci nedoprovázeli svůj zpěv akordy, nýbrž melodií, kterou zpívali a hráli současně na lyru. Někdy také jenom její nejdůležitější tóny. Nebo někdy ale zřídka — ty nejdůležitější tóny svého zpěvu zdůraznili tím, že je nejen zahráli i na lyru, ale ještě k nim přidali další tón, který s tónem písně tvořil interval kvinty.

S akordy — tedy se souzněním tří, čtyř nebo i více tónů — se npracovalo ani v hudbě starověké, v podstatě ani v hudbě středověké. Středověk byl obdobím prudkého rozvoje hudební kultury. V tehdejších skladbách znělo někdy současně mnoho hlasů, ale tehdejší skladatelé neuvažovali o akordech a jejich působnosti na posluchače, jenom se pokud možno vyhýbali drsným souzvukům; jejich pozornost byla zaměřena na krásu souběžně zpívaných nebo hraných melodií.

Nositelům hudebního vývoje byla tehdy především hudba církevní, tedy hudba zaznívající při mši. Mše byla v zásadě zpívaná; zpíval jak kněz, tak popřípadě kostelní sbor. A je dobře si uvědomit, že vnitřní vztah ke mši byl obecně jiný než dnes. Řekneme-li dnes „mše“, představujeme si, že to je něco, co se týká celebujícího kněze, ministrantů a shromážděných věřících. Středověk to ještě chápal jinak. Vládla samozřejmá představa, že se mše účastní i bytosti vyššího světa — andělé, proroci, apoštolové — a že také neviditelně a neslyšitelně zpívají s sebou. Ta představa byla tak neodbytná, že v některých románských kostelech (například v německém Hildesheimu) byla zvláštní galerie, kam věřící neměli přístup, protože byla vyhrazena andělům.

MM se zpívaly na nápěvy takzvaného gregoriánského chorálu. Z hudebních nástrojů se původně směly uplatnit pouze varhany, které tehdy také ještě „nedoprovázely. nýbrž přednášely stejnou chorální melodii, kterou zpíval kněz nebo sbor. Ostatní hudební nástroje nebyly považovány za dostatečně ušlechtilé, aby mohli zasahovat do liturgické rozmluvy lidí s nebesy. V každém případě zaznívala v kostele nejprve pouze hudba jednohlasá. Tak tomu bylo do takového osmého až devátého století.

Ale časem docházelo k pokusům naznačit při zpěvu i onen jinak neslyšitelný současně zaznívající zpěv andělů. Způsob takového znázornění byl velmi prostý. Nad původní chorální melodií se rozezněla druhá melodie, jejíž každý tón byl vzdálen od příslušného chorálního tónu o interval takzvané čisté kvinty.



Tu patris sempi ternus es fi-li-us

Dva tóny tvořící kvintu pro sluch splývají, necvičené ucho je sotva rozezná. Pro náš dnešní sluch působí takový zpěv v kvintách neobratně, dokonce falešně. Ale pro tehdejší účastníky mše to musel být přímo otřásající zážitek, úplně nový hudební dojem. Snad se tehdy tázali sami sebe: „Nezpívají to skutečně andělé současně s lidmi?“ Můžeme předpokládat, že to zvláštním způsobem napomáhalo jejich zbožnosti.

Nový způsob chorálního zpěvu se ujal a rozšířil. Kromě intervalu kvinty se druhý hlas zpíval i v kvartě nebo oktávě, tedy v intervalech, při nichž oba tóny pro sluch splývají podobně jako u kvinty. V podstatě přitom druhý hlas zpíval stejnou chorální melodii jako hlavní (tenor), jenom v jiné hlasové poloze. Brzy byla objevena další možnost: zpívat vedlejší hlas střídavě v kvintě a v oktávě. Tak došlo k tomu, že vedlejší hlas začal zpívat jinou melodii než hlavní, a zatímco chorální hlas se pohyboval převážně stupňovitě (od určitého tónu jenom k vedlejšímu tónu), vyskytovaly se nyní ve vedlejším hlase nápadné výškové výkyvy, melodické „skoky“. To se pak stalo pobídkou, aby se mezi takové vzájemně vzdálenější tóny vkládaly jiné, vyplňující výškovou mezeru. Tím se začal vedlejší hlas pohybovat v jiném rytmu než tenor, tedy nejen melodicky, ale i rytmicky samostatně. Ke dvěma hlasům se někdy přidával ještě třetí. Přitom, což je pro nás

těžko představitelné, každý ten vedlejší hlas se osamostatňoval nejenom hudebně, ale i textově — nezpíval slova chorálu, ale jiný text, který obsahově nějak doplňoval, komentoval, vyl světloval text chorálu.

Zpěv se tím postupně vzdaloval oč dřívějšího, přísně církevního rázu' A začalo se tímto způsobem zpívat i na obsahově vzdálenější texty, a také na základě jiných melodií než gregoriánského chorálu. V takové kdysi oblíbené skladbě přednášel tenor verše z Janova evangelia, kdežto jeden z doprovázejících hlasů pochvalný hymnus na horlivé kněze, třetí hlas hanlivý text na kněze nehodné.

Potom už pokračovalo zesvětštění hudby mnoha směry. Liturgické texty se nahrazovaly světskými, často milostnými. Lidské hlasy byly nahrazovány hudebními nástroji. Intervaly tercie a sexty, považované dříve za ne- libozvučné, se objevovaly stále častěji v průběhu skladby; jenom v závěrečném souzvuku směly zásadně zaznít pouze oktávy a kvinty.

Pronikání tercií do hudby přivedilo závažnou změnu v účinku hudby. Ta do té doby nevyjadřovala nic, co by se dalo nazvat lidským citovým hnutím. Byla stále jakýmsi živlem nadlidským, přenášejícím do nadpozemských sfér. I když tlumočila milostné texty, hudební obsah takového zpěvu se příliš

Nelišil od spěvů choralních. Co hudba do té doby neznala, bylo něco, co se pro pozdější hudbu stalo naprosto zásadním, totiž takzvaný „tónorod“ dur nebo moll. Právě dva různé typy intervalu tercie dávají hudebnímu proudu dvojí polárně odlišné citové' zbarvení: takzvaná „velká“ tercie (např. c - e) ladí hudbu do dur, do radostné pohody, takzvaná „malá“ tercie (např. c - es) do moll, do odstínů chmurných. Není sice správné ztotožňovat zážitek dur s běžnou pozemskou radostí, zážitek moll s běžným zármutkem, city probouzené vnímavým poslechem hudby nejsou totiž totožné s našimi obvyklými pocity; jsou . nimi pouze příbuzné, jsou jakýmsi jejich nadpozemským zrcadlením, jejich ryzími pravzory. Ale v každém případě způsobilo používání terciových souzvuků, že se hudba začala spřížňovat s projevy lidského vnitřního života.

Tento vývoj vyvrcholil v době renesance — kolem roku 1600 — zvláštní souhrou okolností ve Florencii. Scházeli se tam podivuhodný kroužek lidí-filosofů, umělců , vědců. Protože se v té době začaly odkrývat poklady někdejší starořecké a starořímské kultury a lidé žasli nad jejich dokonalou krásou, usmyslil si tento kroužek, že obnoví ten druh divadelních her, jaké se konaly kdysi v Řecku.

O tom, jak tyto hry probíhaly, neměli účastníci kroužku mnoho informací. Ale na základě toho, co věděli, snažili se vytvořit si o tom jakés také představy. Věděli například, že v antických dramatech nevystupovali jenom jednotliví herci, ale i sbor. Z toho usoudili, že se v těch dramatech patrně nemluvilo, nýbrž zpívalo. Nebo věděli, že určitá část antického divadla se nazývala „orchestra“. Usoudili tedy, že zpěv na jevišti byl asi doprovázen nějakým orchestrem. Viděli tedy před sebou úkol zbásnit a zhudebnit drama, které by se zpívalo za doprovodu orchestru. Netušili, že tím sice neobnoví antické divadlo, ale zato vytvoří nový hudební útvar: operu.

To, oč usilovali, vyžadovalo nový přístup k hudební skladbě. Místo dosavadního důmyslného proplétání různých hlasů bylo třeba zkomponovat výraznou melodii pro osobu právě jednající na jevišti, melodii, která by také co nejméně hranila srozumitelnosti textu. A tuto melodii by měla podepřít tichá hra orchestru (umístovaného zprvu za jevištěm), neskládající se už jako dříve ze souběžných hlasů, nýbrž postupující v akordech. Tak se zrodilo něco, co se později stalo jedním ze základních druhů hudebního projevu — zpěv s akordickým doprovodem. A protože hudba měla vyjadřovat co nejzřetelněji vnitřní život postav na jevišti, jejich radosti a strasti, získalo v operní hudbě zásadní význam rozlišování tónorodu dur a moll.

První výtvar tohoto typu byl proveden s velkým úspěchem roku 1594. Měl antický námět — jeho název zněl Daphné — a jeho tvůrcem byl člen zmíněné] ho florentského kroužku Jacopo Peri. Od té doby vznikala jedna opera za druhou; jejich nejnápadnější přínos — melodie doprovázená akordy — přešel do hudební tvorby všeho druhu. Teprve nyní mohla také vzniknout představa pěvce, který doprovází svůj zpěv hrou akordů na lyru nebo harfu, jak tanula na myslí Bedřichu Smetanovi nebo jak se už o něco dříve spjala se vznikem písně Kde domov můj, kterou Josef Kajetán Tyl vložil do úst slepého pěvce ve hře Fidlovačka. A těžiště hudebního vývoje přešlo definitivně z hudby církevní do hudby světské.