

Vasilij Kandinskij a Arnold Schönberg II

Vasilij Kandinskij: Improvizace VI (Africká),

Arnold Schönberg: I. komorní symfonie, op. 9

Demonstrací počáteční fáze procesu narůstající spontánnosti a vzájemné nezávislosti výrazových prostředků byla předchozí konfrontace dvou obrazů obdobného námětu. Jestliže Krajina u Murnau s lokomotivou akcentovala dekorativní aspekty secese a působila tak trochu jako vzpomínka na první fázi Kandinského vyrovnání se secesí v periodě spojené se sdružením Phalanx (1901-1904), pak ve Vyhlídce na Murnau se železnicí a zámekem se na uvolnění výrazových prostředků podílí především expresivní exaltace jak barevná, tak tvarová. Barvy jsou ve srovnání se secesní variantou komparovaných obrazů nejen sytější a zářivější ale především – oproti dekorativním konsonancím umírněné barevné harmonie Krajiny u Murnau s lokomotivou – přibývá vyhocených disonantních souzvuků komplementárních kontrastů, které jsou však vzápětí modulovány do konsonantních souzvuků základních barev. Tak je tomu např. ve vyrovnání komplementárního kontrastu červené barvy střechy a zelené louky modrou oblohou z jedné strany a žlutou stěnou domu ze strany druhé. A do této harmonické hry disonancí a konsonancí vstupuje oranžová jako příbuzná žluté ale ostře disonantní ve vztahu k modré střеше vedlejší budovy. Neméně zřetelný je i posun v pojetí tvaru v obou srovnávaných obrazech. Ten se nejdůsledněji prosazuje v odlišné stylizaci vlaku. V Krajíně u Murnau s lokomotivou akcentuje lineárně ornamentální artikulaci obrysových linií vagónů dekorativní pruh bílého kouře a především pak pro secesi typický barevný interval zelené barvy vagónu s modrou střechou, jež pak do líbezně konsonantního tříhlasého akordu doplňuje pastelově růžový pruh oddělující přední a střední plán obrazu. Na expresivní variantě Vyhlídky na Murnau se vlak i vagony proměňují v jakousi černou organickou protoplasmu „protékající“ předním plánem obrazu. Celý další proces peripetií Kandinského malířského projevu od figurativního zobrazení k nefigurativnímu je tedy třeba odvíjet od expresivní varianty obrazů příbuzného námětu z Murnau roku 1909. Proto vyjdeme z jeho konfrontace s obrazem Improvizace VI (Africká) z téhož roku – tedy 1909 (i když někteří badatelé jej kládou na přelom roku 1909 a 1910).

Podstata posunu malířského projevu v obraze Improvizace 6 (Africká) (obr. 28) nespočívá ve větší míře stylizace - i když se ve srovnání s Vyhlídkou na Murnau s železnicí a zámekem tak jeví - ale v proměně vztahu linie a barvy ve vazbě na tvar. Morfologická analýza bude vycházet z razantně stylizovaných ženských postav vprvním plánu obrazu. Zatímco linie poslušně plní svou úlohu a energicky vymezuje tvar, který si i přes maximální míru stylizace zachovává svou předmětnou podstatu – což je naprosto zřetelné u dvou krajních postav, kde o jejich předmětné čitelnosti není pochyb – barva se chová jako neposlušná služebnice. Zejména v obtížně rozeznatelném tvaru v sousedství pravé ženské postavy (možná také razantně stylizovaná postava) rozpoutávají barvy orgie spontánnosti - jakoby v opojení svobodou zapoměly na své tradiční povinnosti. I když i v Improvizaci VI se prosazují vzájemné vztahy barevných konsonancí a disonancí, nejsou disonance plynule převáděny do konsonancí, jak tomu bylo ve Vyhlídce na Murnau s železnicí a zámekem, ale kontrasty mezi nimi jsou spíše vyostřovány.

Spontánnost disonantních souzvuků barev se ještě důsledněji prosazuje v prostoru obrazu, který se energicky proměnil. Z tradičních prostorových plánů zůstal jen přední plán tvořený skupinou výrazně stylizovaných ženských postav a uzavřený geometrickou kulisou bílého marockého domu. Horní polovina obrazu nemá s tradičním chápáním prostoru nic společ-

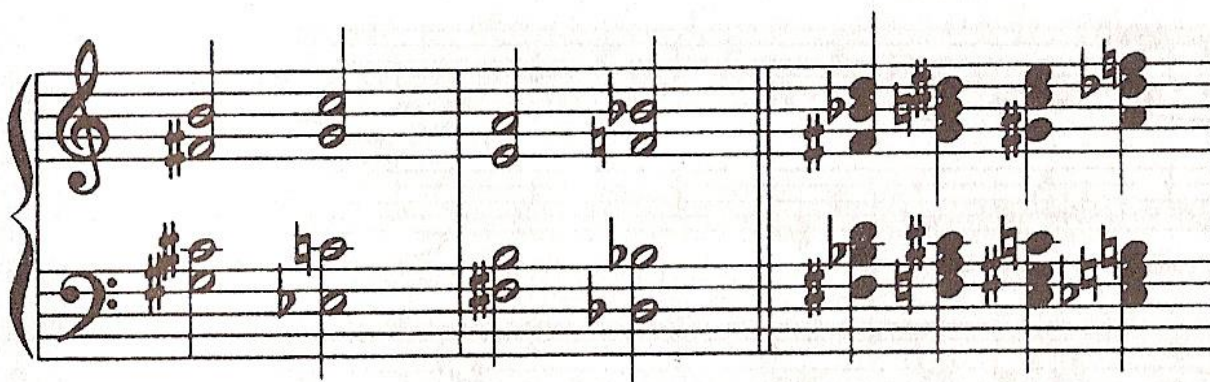
ného. Na rozdíl od popředí obrazu se zde spontánní tvary nedají předmětně identifikovat a postrádají jakékoliv tradičně chápané prostorové vztahy. Navíc Kandinskij popírá jakýkoliv náznak hloukového prolomení prostoru i z hlediska barevného odlišení prostorových plánů – barevná výstavba zadního plánu totiž v podstatě opakuje barevnou harmonii plánu předního. Příčiny morfologické i tektonické proměny Improvizace VI ve srovnání s Vyhlídkou na Murnau s železnicí a zámek napovídá i dvojitý název obrazu – Improvizace VI a Africká – svědčící o závažném zlomu: o ambivalentní existenci dvou protikladných principů: figurativního a nefigurativního.



Vasiliy Kandinskij: Improvizace VI (Africká), 1909/10

Obdobný proces uvolňování hudebně výrazových prostředků na cestě od tonální hudby k atonální – odpovídající procesu přechodu od figurativní malby k nefigurativní u Kandinského – je možné sledovat i ve vývoji Schönbergovy hudby - a to jak ve vztahu hudebně výrazových prostředků k tonálnímu systému, tak i v jejich vztahu vzájemném, především pak ve vztahu melodie a harmonie. Tak jako v případě Vasilije Kandinského vyjdeme i v souvislosti vývojovými peripetemi tonálního období Arnolda Schönberg z konfrontace dvou raných symfonických básní – Zjasněné noci Pellea a Melisandy – které jsme porovnávali v předchozí analýze. Zjasněná noc – obdobně jako Krajina u Murnau s lokomotivou ve vývoji Kandinského figurativního malířského projevu – vycházela ještě z dobových tendencí, obvykle zařazovaných k pozdnímu romantismu ať již v ornamentálně rozvíjeném mahlerovském „secesním“ tvaru či v uvolněnějším tvaru straussovského expresionismu. V Pelleovi Schönberg vystupňoval expresivní rozervanost hudebního tvaru natolik, že překročil své vzory, především Richarda Strausse. Rozdíl ve srovnání se Zjasněnou nocí se neprojevil tolik v melodii, která si ostatně u Schönberga udržuje stejný rozmáchnutý ambit od prvních skladeb až po závěrečnou fázi jeho tvorby, ale především v harmonii. Jestliže ve Zjasněné noci byla harmonie stále ještě důležitou složkou tektoniky – to znamená, že se podílela nejen na modelaci hudebního tvaru ale i na strukturaci hudebního času a tím i na celkovém uspořádání skladby – v Pelléovi a Melisandě je dominantním prostředkem výrazu. To vede k její větší nezávislosti nejen na melodii, ale i na strukturaci hudebního času. Soustředěním na výraz se oslabuje artikulace časového průběhu skladby ve prospěch narůstající míry organického plynutí. Tato změna funkce harmonie od Zjasněné noci k Pelléovi, která vede k její větší spontánnosti, odpovídá postupné změně role barvy v Kandinského tvorbě v letech 1908-1910, jak ji demonstrovala konfrontace obrazů Železnice v Murnau s lokomotivou a Vyhlídka na Murnau s železnicí a zámekem. A obdobně i Pelleas otevírá tu fázi Schönbergova expresionismu, který pak přímočaře směřuje k volné atonalitě.

Toto razantní směřování naznačí srovnání harmonie Pelléa a Melisandy, op. 5 a I. komorní symfonie, op. 9. Obě skladby z hlediska jejich harmonické výstavby spojuje využití kvartových akordů a akordů sestavených z intervalů celotónové stupnice, kde neexistuje žádná hierarchie harmonických funkcí, protože mezi všemi šesti tóny je stejná intervalová vzdálenost: celý tón. A přece je v jejich využití v obou srovnávaných skladbách výrazný rozdíl. V Pelleovi se kvartové a „celotónové“ akordy objevují jako progresivní novinka v pojetí harmonie v dosavadním vývoji Schönbergovy tonální hudby a navíc jen občas jako zpeřtení. Schönberg však nebyl průkopníkem – již Debussy a Skrjabin obohatili harmonii svých skladeb o kvartové a „celotónové“ akordy – i když Schönberg k této harmonické inovaci dospěl nezávisle na nich.



Arnold Schönberg: Pelleas a Melisanda, kvartové a celotónové akordy

Zato v I. komorní symfonii dochází k zásadní změně. Kvarty a intervaly celotónové stupnice důsledně propojují melodii a harmonii a vytvářejí tak kvalitativně nový tonální systém. Po staletí upevňovaná tonální harmonie, jejímž základním stavebním intervalem byla tercie, se sesypala jako domeček z karet. Již samotný úvod 1. komorní symfonie musel Schönbergovy současníky šokovat. Šestihlasý kvartový akord ve svítivém zvuku lesních rohů, který pak rozložený zazní vzápětí jako téma!



Arnold Schönberg: I. komorní symfonie op. 9, hlavní téma

To je však jen začátek - Schönberg pak totiž na intervalech kvarty a celotónové stupnice staví harmonii celé skladby. Hlavním prostředkem této důslednosti jsou permanentní variace úvodního tématu. Proto mohl Schönberg na rafinovaném vztahu kvartových a celotónových akordů vybudovat kvalitativně novou „kadenční harmonii“, jejíž podstatu, která již není tonální přesto, že 1. komorní symfonie je v základní tónině F dur – zasvěceně vysvětlil Schönbergův žák Winfried Zillig:

„Vršíme-li kvartu na kvartu, tak dostaneme nakonec stavbu, která se skládá z dvanácti různých tónů. Navršíme-li na sebe šest celých tónů, dostaneme jeden z možných celotónových akordů, posuneme-li jej o půltón, lhostejno kterým směrem, dostaneme druhý. Schönberg nyní objevil, že ze šestihlasého kvartového akordu je nutné střídatavě jeden tón snížit, druhý tón zadržet atd. abychom dostali celotónový akord jedné z obou celotónových řad. Zadržíme-li snížené tóny u celotónového akordu, který jsme právě obdrželi, a předtím snížíme o půltón zadržené tóny, dostaneme opět kvartový akord. Postupujeme-li analogicky dále, utvoříme druhý z obou celotónových akordů, který se s prvním akordem doplňuje tak, že se nyní všech dvanáct tónů objeví v celotónových souzvucích.“¹

Takto budovaná harmonie nemá již téměř nic společného s tonální harmonií – naopak mnohými rysy předjímá další vývoj – a to nejen volné atonality ale i dodekafonie. Navíc chromatickými posuny a permanentní alterací Schönberg nejen až agresivně rozleptává tonální citění, ale uvolňuje i vzájemné vztahy s melodií. Ta si však stále podržuje původní funkci obrysové linie hudebního tvaru, i když značně uvolněného. Zato harmonie se uvnitř vymezeného hudebního tvaru pohybuje velice spontánně - tedy adekvátní znaky jako ve vztahu linie a barvy v Kandinského obraze *Improvizace VI (Africká)*. A ještě jeden společný znak spojuje Schönbergovu 1. komorní symfonii s Kandinského *Improvizací VI*: zachování základu tradičního schématu hudební formy a kompozice - i když ve značné míře uvolnění. Navíc Schönberg rafinovaně buduje sevřenou tektoniku I. komorní symfonie na již akcentovaných permanentních variacích tématu.

Jestliže v *Improvizaci VI* je zřetelně rozeznatelný figurativní (figurální) motiv – dvě (případně čtyři) ženské postavy - v následující *Improvizaci 7* z roku 1910 bychom jej velice těžko hledali. Tento posun jako ještě důslednější spontánnost výrazových prostředků se projevuje jak v tvaru, tak i v prostoru a tím pádem i v celkové kompozici obrazu. Jestliže vitální energie

¹ ZILLIG, W.: Variace na novou hudbu, Supraphon, Praha 1971, s. 52-53 (dále ZILLIG/1971)

svobodné barvy se v Improvizaci 6 prosadila jen v některých tvarech, pak v Improvizaci 7 ovládá celou plochu obrazu s takovou výbušností, že tvary ztrácejí na celistvosti. Ty jsou sice ještě stále vymezeny pádnou linií, ale erupce intenzivních barev v ostrých kontrastech umocněných spontánními a razantními tahy štětce působí jako nezkrotná síla sopečných výbuchů.



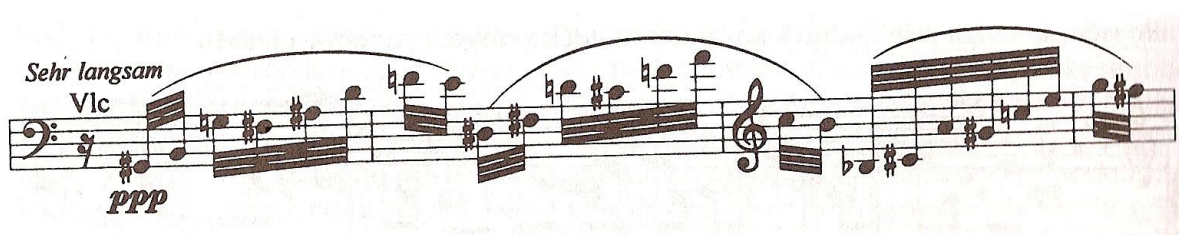
Vasilij Kandinskij: Improvizace 7, 1910

A jestliže v Improvizaci 6 bylo možné najít alespoň zbytky tradičního chápání prostoru, pak Improvizace 7 je úplně postrádá. To se musí promítnout i do celkové kompozice, ve které lze těžko najít i sebemenší náznaky schématu. Domnívám se, že kompozice obrazu Improvizace 7 je zárodkem organické kompozice, která se v plné míře prosadí až v období abstraktního expresionismu.

Obdobně – a v časovém předstihu ve srovnání s Kandinským – dosahuje postupně narůstající organičnosti tvaru i časového průběhu skladeb i Schönberg. Důležitou roli zde hraje proměna vzájemného vztahu melodie a harmonie. Melodie, která byla v tonálním systému spoutána s harmonií ještě přísnějšími pravidly než linie a barva v systému figurativním, se s postupným uvolňováním harmonie stále důsledněji emancipuje až k naprosté nezávislosti. Názornou demonstrací tohoto emancipačního procesu, založeného - obdobně jako v proměnách malířského projevu V. Kandinského - na stále důslednější svobodě výrazových prostředků, a to jak ve vztahu k pravidlům tonálního systému, tak i z hlediska jejich vzájemné závislosti, bude konfrontace dvou skladeb z rozmezí let 1906-1908: 1. komorní symfonie, op.9 z roku 1906 a 2. smyčcového kvartetu fis moll op.10 (1907/08).

Jestliže v 1. komorní symfonii byla tonalita uvolněna až na samotný práh její existence - především v harmonii - pak ve 2. smyčcovém kvartetu fis moll op. 10 je napnuta na skřípec, až praská ve švech. Však také při premiéře došlo k největšímu skandálu v dosavadní bilanci reakce obecnstva na Schönbergovu hudbu. V průběhu provedení skladby se diváci hlasitě dožadovali důkladného vyvětrání sálu a podle dramatického líčení jednoho kritika „.... elegantní dámy vyrážely bolestné skřeky a zacpávaly si uši něžnými ručkama. Džentlmeni prolévají zoufalé slzy.“².

Zejména 4. věta musela na konzervativní posluchače působit jako přízrak z jiné planety. V jemném oparu „zvukového vánku“ se tonalita rozpadá na opalizující tříšť. Shluky akordů bez harmonické funkce a plynulého rozvedení, jaké si vyžadoval tonální hudební tvar - a přesto spolu s jakousi tajemnou vnitřní nutností přirozeně souvisí a vytvářejí harmonické plochy, které svobodně protínají melodické linie. Jestliže jsme v souvislosti s harmonií I. komorní symfonie naznačili předjímání volné atonality a dodekafonie, pak v melodii 1. tématu 4. věty 2. smyčcového kvartetu se objevuje zárodek dvanáctitónové řady:



V. Arnold Schönberg: 2. smyčcový kvartet, op. 10, 4. věta, 1. téma

Tedy i v Schönbergově 2. smyčcovém kvartetu se uplatňuje obdobně nezávislý vztah adekvátních hudebně výrazových prostředků, jaký se prosazuje ve spontánním vztahu barevných ploch a linií v Kandinského obrazu Imprese V (Park).

4. věta 2. smyčcového kvartetu je výrazně ovlivněna spojením s básní Stefana Geoga, což se z hlediska hudební formy projevuje spontánností volné formy fantazie. Název Georgovy básně - „Vzdalování“ - a její první verš - „Vzduch jiných planet cítím rozechvělý“ - jsou symbolickým vyjádřením specifického postavení 2. smyčcového kvartetu ve vývojovém procesu Schönbergovy hudby.

² HERZFELD/1966, s. 67