

Vasilij Kandinskij a Alban Berg

Vasilij Kandinskij: Kompozice VII,

Alban Berg: Tři skladby pro orchestr, op. 6., 3. Pochod

Na první výstavě skupiny Der Blaue Reiter 18. 12. 1911 vystavil Vasilij Kandinskij tři obrazy zastupující všechny typy, které se v jeho tvorbě objevily již ve vrcholné fázi figurativního expresionismu: plátna Imprese-Moskva, Improvizace 22 a Kompozice V. Příčinou soustředění na Kompozici V není skandál, který na výstavě vyvolala, ale zaměření tohoto medailonku na typ Kompozice.

Ze všech uvedených typů obrazů Vasilije Kandinského se nejdůslednější korekce, kterou sám autor označuje jako „pedantskou“, se uplatňuje právě v Kompozicích. Nejen že vycházejí z počáteční studie, ale prostřednictvím řady dalších tužkových a akvarelových skic postupně krystalizuje vnitřní řád konečné podoby výsledného obrazu. Ovšem tento „pedantský“ proces není návratem ke kompozičním schémátům, ale postupným a důkladným ověřováním nosnosti organického formování vnitřního řádu. To ostatně potvrzuje sám Kandinskij, když zdůrazňuje: „Řídím se však výhradně citem a v žádném případě kalkulem.“¹ To je také jedna z příčin, proč se Kompozice v plné míře prosadily až po přechodu k abstraktní malbě. Do roku 1911 namaloval Kandinskij jen tři Kompozice. Nejproslulejšími „reprezentanty“ tohoto typu Kandinského abstraktních obrazů jsou Kompozice V (1911), která vyvolala skandál na první výstavě skupiny Der blaue Reiter v prosinci 1911 a Kompozice VII (1913), jejíž krystalizaci dokumentuje úctyhodná řada tužkových náčrtů a akvarelových studií, mezi které také s největší pravděpodobností patří i známý akvarel (obr. ...), který byl původně díky mylné dataci považován za zárodečnou buňku periody abstraktního expresionismu v tvorbě V. Kandinského.

Sugestivní manifestací organické spontánnosti spojené s citlivou korekcí vnitřního řádu je Kompozice VI (obr. ...) z roku 1913. Výběr tohoto obrazu byl motivován nejen jeho dominantní rolí na prvním německém podzimním salónu v září 1913, ale také mimořádnou pozorností, kterou mu v komentáři ve svých „Ohlédnutích“ věnoval sám autor:

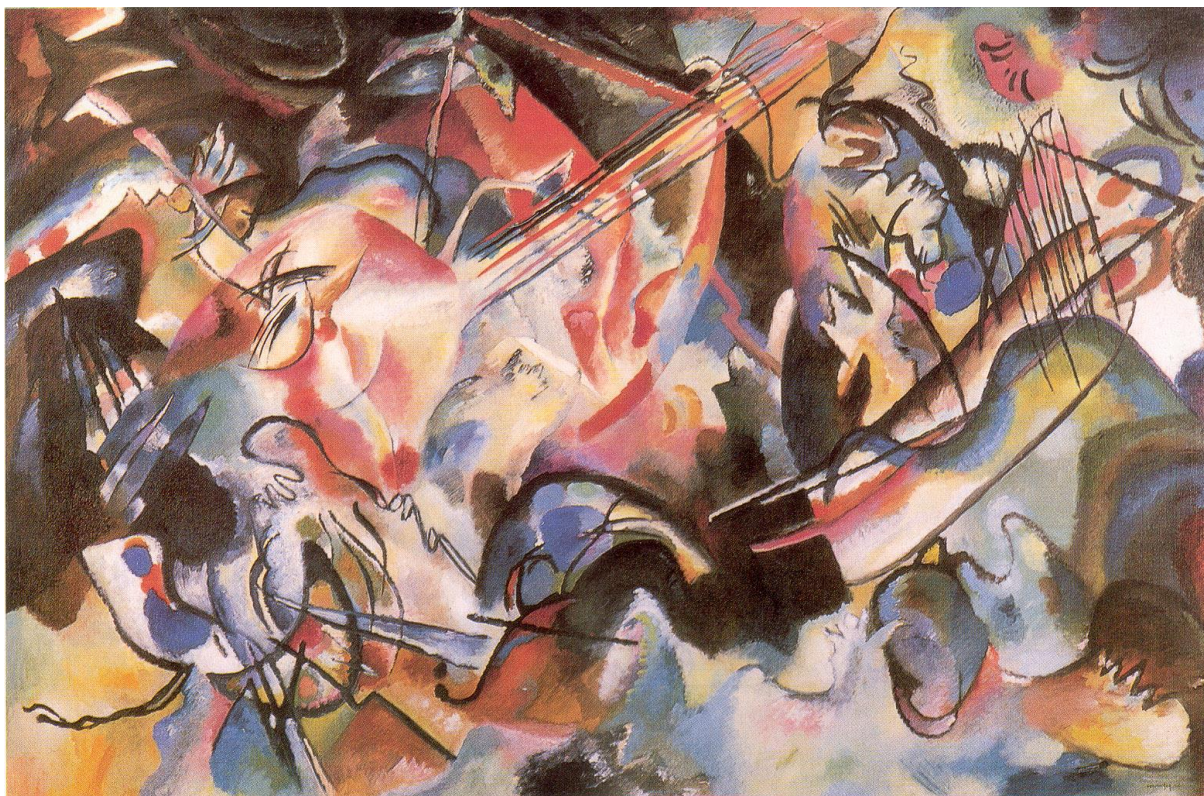
„Na tomto obraze jsou vidět dvě centra: 1. vlevo něžné, růžové, poněkud rozteklé centrum se slabými nejistými liniemi uprostřed. 2. vpravo (poněkud výše než levé) drsné, červeno-modré, poněkud disonantní, s ostrými, poněkud zlými, silnými, velmi precizními liniemi.

Mezi těmito centry leží třetí (umístěné blíže k levému). ve kterém se centrum rozpozná až později, ačkoliv je to vlastně centrum hlavní. Zde růžová a bílá barva kypí tak, že se zdá, jako by nespočívala ani na ploše plátna, ani na jakékoli ideální ploše. Spíš se vznáší ve vzduchu a vypadá, jako by byla obklopena oparem. Člověk stojící v oparu není ani blízko, ani daleko; je kdesi. Toto kdesi v hlavním centru určuje vnitřní znění celého obrazu.“²

Kandinského výklad se netýká předem daného schématu ale kompozice vykrytalizované v organickém procesu narůstání, jak jej dokonale demonstrují tužkové náčrtky a akvarelové studie. Jde o proces hledání, jehož oporou není schéma ale umělecké cítění autora. „Muzikálnímu uchu“ Arnolda Schönberga odpovídá „výtvarné oko“ Vasilije Kandinského - tedy jeho výtvarné myšlení a cítění. Obojí je založeno na dokonalém ovládnutí „materiálu“, s kterým

¹ KANDINSKIJ/1994, s. 113

² DÜCHTING, H., Vasilij Kandinskij, 1866-1944. Revoluce v malířství. Taschen/Slovart . Praha 1993, s. 48-50 (dále DÜCHTING/1993)



Vasilij Kandinskij: Kompozice VI., 1913

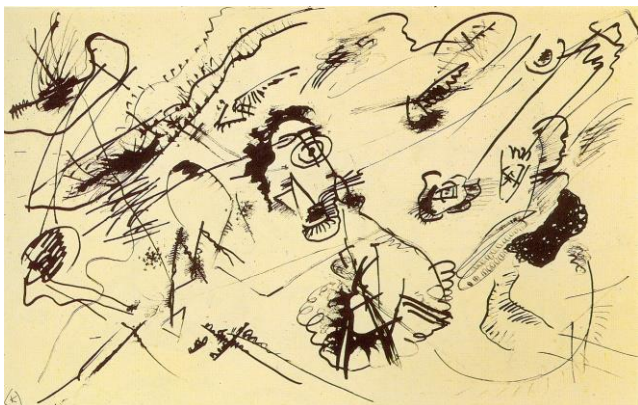
umělec pracuje: na precizním zvládnutí „gramatiky, morfologie a tektoniky“ uměleckého jazyka dané vývojové etapy. Svoboda projevu tedy není spojena s anarchií, ale naopak s maximální artikulací vnitřního řádu uměleckého díla. Tento požadavek precizně formuloval Theodor Adorno:

„Pouze to, co je umělecky plně artikulováno, je obrazem neznetvořeného, a tím obrazem svobody. Umělecké dílo zcela artikulované do krajnosti vystupňovaným ovládnutím materiálu, které se na základě onoho ovládnutí nejvíce vzdaluje holé organické existenci, je zase také organickému nejbližší.“³

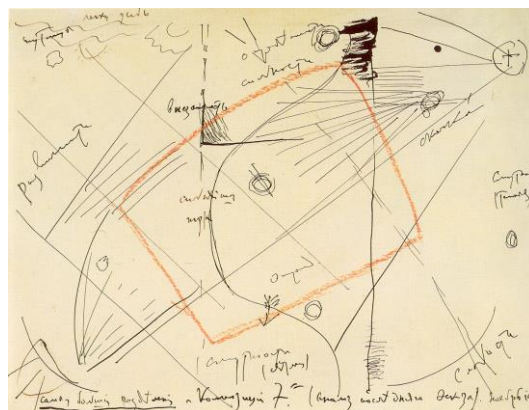
Jako nejvhodnější demonstrace tohoto typu Kandinského abstraktních obrazů se jeví Kompozice VII (obr. ..). Pro analýzu je přímo ideální zejména proto, že na třiceti tužkových náčrtech schematických či analytických kresbách a akvarelových studiích můžeme systematicky odkrývat postupnou krystalizaci výsledného obrazu. Navíc ještě Gabriela Münterová vyfotografovala jednotlivé fáze práce na obrazu, takže dokumentace k tomuto velkolepému plátnu je naprosto precizní. Je obdivuhodným svědectvím mimořádného výtvarného citu a invence Vasilije Kandinského.

Těžko bychom hledali exaktnější důkaz organického formování vnitřního řádu! Tento důsledně propracovaný proces postupné krystalizace Kompozice VII, jak jej zachytily jednotlivé náčrty, analytické a schematické kresby a akvarelové kompoziční studie, je stejně dokonalou kontrolou jako partitury Schönbergových skladeb.

³ ADORNO/1969, s. 33

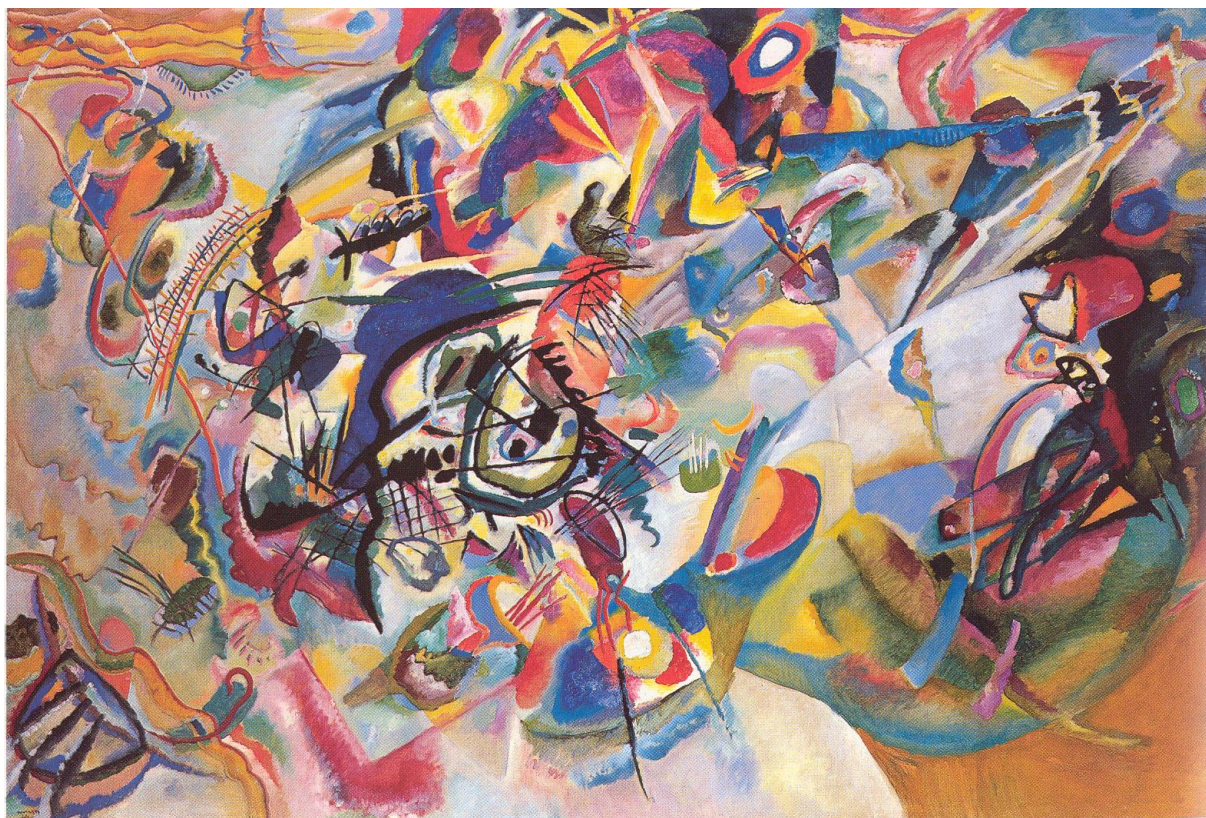


Vasilij Kandinskij: a) Náčrt ke Kompozici V II, 1913



b) Analytická kresba ke Kompozici VII, 1913

Je skutečným zážitkem sledovat, jak „organický systematik“ Kandinskij řeší celkové rozvržení pestré tvarové nabídky do obrazové plochy od jednotlivých náčrtů – ať již celkových či detailních - k syntetické představě celku, jak ji demonstruje vybraná analytická kresba z listopadu 1913 či akvarelová studie (náčrt 3) až k výslednému obrazu. Přesto vztah konečného obrazu k více jak třiceti náčrtům a studiím je diametrálně odlišný od tradičního vztahu skici a konečného díla. Nejde totiž o postupnou precizaci kompozičního schématu ale o dynamický proces postupné krystalizace organického principu vnitřního řádu obrazu. Výsledkem je monumentální plátno (200 x 300 cm), které je grandiózní symfonií abstraktního expresionismu.



Vasilij Kandinskij: Kompozice VII, 1913

Označení „symfonie“ není jen metaforické - Kandinskij ve své knize O duchovnosti v umění rozlišuje dva typy kompozice:

1. „Kompozice jednoduché, podřízené prosté a jednoznačně čitelné formě. Kompozice tohoto typu označuji jako melodické.“
2. „Kompozice složité, sestávající z většího počtu forem, podřízených opět jedné buď jasně určené, anebo skryté formě hlavní. Ta může být sice obtížněji definovatelná, avšak o to silněji se pak prosazuje její vnitřní znění. Tento složitější kompoziční typ nazývám symfonický.“⁴

A právě Kompozice VII představuje ideální příklad „symfonického“ typu Kompozice – „zní“ totiž jako „bergovský“ velký orchestr, který je charakteristický pro Pochod z Bergových Tří skladeb pro orchestr, op.6. Zde je důležité srovnání s Antonem Webernem (blíže viz s. ...) - vedle Schönberga a Berga třetím představitelem 2. vídeňské školy. Oproti maximální stručnosti, dynamice na prahu slyšitelnosti a vyváženosti a důsledné provázanosti zvuku a ticha jako typickým znakům Webernovy atonální hudby je Bergův hudební projev „monumentálně narativní“ s flamboyantní témbrovou okázalostí monumentálního zvuku velkého symfonického orchestru. Přesto má jeden kompoziční princip společný s Webernem – ovšem v ambivalentní polaritě využití: práci s detailem.

Oba – Berg i Webern – pracují s detailem. Jestliže však Webern detaily izoluje a výsledkem je aforistická stručnost a úspornost mikroskopického detailu i skladby jako celku, pak Berg detaily naopak kumuluje. To se pak projevuje jako pastóznost hutného hudebního tvaru, „koncepce vnitřně prorostlého, pudově se rozšiřujícího organismu...“⁵. Adornova lakonická charakteristika by mohla vést k závěru, že Bergova hudba je nekontrolovatelně spontánní, živelná. To je však velmi povrchní dojem. Berg dokáže s neuvěřitelnou samozřejmostí spojit vegetabilní pučení a kypění s vnitřním architektonickým řádem celku. Jedním z důležitých formotvorných principů vnitřního řádu Bergovy organické hudební formy je důmyslná práce s dynamickými kontrasty a jejich strukturace. Důsledný vnitřní - tedy organický - řád Bergovy hudby v období volné atonality je umocněn vědomým využitím charakteristických detailů, jejichž organickým vrstvením se formuje plynulost procesu bez návratů a zastavení - ne náhodou mluví Adorno v této souvislosti o „hudební próze“⁶. Patrně nejpersvědčivější názorný příklad výše uvedené obecné charakteristiky představují Tři orchestrální skladby, op. 6, především pak poslední z nich, Pochod. Na něm lze nejlépe názorně demonstrovat proces doposud naznačený v obecné rovině. Je zřetelně slyšet, jak Berg z drobných elementů pochodového typu - tečkovaný rytmus, předrazy, fanfárové trioly atd. - vyňatých z původních souvislostí organicky vrství dynamický proud spontánní atonální hudby.

A právě Bergova práce s detaily, spočívající v jejich mnohvrstevné kumulaci vedoucí k pro něj tak typickému zvukovému hedonismu a v neposlední řadě i organický princip vnitřního řádu odpovídá Kandinského Kompozice VII s adekvátní flamboyantní barevností a kumulací nepřeborně pestré nabídky drobných tvarů, z kterých je složen kompozičně vrcholně komplikovaný celek. Snad žádný z Kandinského obrazů let 1911 – 1914 nemá tak „orchestrální témbř“ jako tato monumentální „symfonická“ Kompozice. Tak jako se v Bergově Pochodu stávají dynamické kontrasty a zahušťování a ředění faktury dominantními tektonickými

⁴ KANDINSKIJ/1998, S. 110

⁵ ADORNO, T.W., Alban Berg, Anton Webern. Bergovy skladebně technické přínosy. In Adorno I, Praha, samizdat, s. 106 (dále ADORNO I)

⁶ Tamtéž, s. 107

aspekty, tak i Kandinskij obdobným způsobem využívá i kontrastů tvarově zahuštěných „flamboyantních“ míst s pochami „světlého ticha“ vnitřního prostoru.

Bergovy Tři skladby pro orchestr rozhodně nepatří mezi hudební aforismy. Jako cyklus trvají více jak 20 minut a třetí z nich - Pochod, na němž jsme demonstrovali Bergovu práci s detailem - pak téměř 10 minut. Berg - na rozdíl od Schönberga a především Weberna - nemá problém s delšími instrumentálními skladbami. Díky své mimořádné dispozici pro architektonickou strukturaci celku v symbióze se spontánností organické kumulace charakteristických detailů hravě zvládne i časově náročnou skladbu. Navíc jeho záliba ve „flamboyantním“ zvuku velkého symfonického orchestru - kterou mu (a zčásti i Schönbergovi) vytýkal Pierre Boulez - je hudebním miniaturám cizí.

Přesto v Bergově rané tvorbě hudební aforismy najdeme - navíc se jedná o dílo velice zdařilé, které se těší velké pozornosti bergovských badatelů. Jde o Pět orchestrálních písní (1912) na texty pohlednic Petra Altenberga. Přesto, že při premiéře roku 1913 vyvolal cyklus jeden z největších skandálů sezóny, který umrtvil zájem interpretů i veřejnosti až do roku 1953, patří dnes tento skvost volné atonality k ozdobám repertoáru mnoha světových orchestrů. Ve vztahu ke klíčovému problému této práce není zásadní anticipace seriální techniky (3. a 5.píseň), kterou většina autorů zdůrazňuje, ale typický bergovský lyrismus těžící z vypjatých kontrastů pastózně nanášeného, výrazově dramatického organického hudebního tvaru a jemného zvukového oparu s nápadně zpěvnou melodickou linií.