

Jaroslav Bláha
**STRUKTURA VÝTVARNÉHO
A HUDEBNÍHO DÍLA**



I. Tvar, prostor a čas



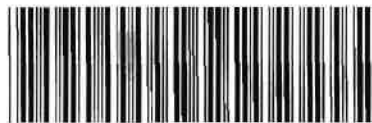
Jaroslav Bláha

**STRUKTURA VÝTVARNÉHO
A HUDEBNÍHO DÍLA**
I. Tvar, prostor a čas

Dis 174



Ústřední knih.Pedf UK



2592070118

OBSAH

Předmluva	5
ŘEČ UMĚNÍ A CESTY K JEJÍMU POROZUMĚNÍ	
Komparace jako specifická metoda teorie a dějin umění	8
Komparace malířství a hudby	10
Typologie přístupů ke skutečnosti	13
Vymezení úrovně interpretace uměleckého díla	15
Tvar jako základní prvek struktury výtvarného a hudebního díla	15
Tvar a prostor (čas) jako základní dílčí vztah struktury výtvarného a hudebního díla	16
Struktura jako komplexní vztahy uměleckého díla	18
Epocha jako mutace konceptuálního systému	19
TVAR, PROSTOR A ČAS VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ A HUDBĚ	
Tvar ve výtvarném umění a hudbě	22
Charakter tvaru ve výtvarném umění a v hudbě	24
Předmětný a tonální tvar a způsoby jeho vyjádření	28
Smyslový tvar	28
Racionální tvar	32
Expresivní tvar	36
Dekorativní tvar	38
Proměny tvaru v pohybu staletí	40
Smyslový tvar v proměnách staletí	40
Racionální tvar v proměnách staletí	53
Expresivní tvar v proměnách staletí	67
Dekorativní tvar v proměnách staletí	77
Prostor ve výtvarném umění a čas v hudba	23
Charakteristika prostoru ve výtvarném umění a času v hudbě	25
Prostor a čas v předmětném výtvarném umění a tonální hudbě	29
Optický prostor a „přirozený“ hudební čas	29
Konstruovaný prostor a čas	33
Expresivní prostor a čas	37
Lineární prostor a čas	39
Proměny prostoru a času v pohybu staletí	43
Optický prostor a „přirozený“ hudební čas v proměnách staletí	43
Konstruovaný prostor a čas v proměnách staletí	55
Expresivní prostor a čas v proměnách staletí	69
Lineární prostor a čas v proměnách staletí	79

A HUDBĚ

Tvar v moderním výtvarném umění a hudbě	84
Tvar v moderním předmětném výtvarném umění a tonální hudbě	86
Smyslový tvar a jeho proměny v moderním umění	86
Racionální tvar a jeho proměny v moderním umění	94
Expresivní tvar a jeho proměny v moderním umění	104
Dekoratивní tvar a jeho proměny v moderním umění	114
Prostor a čas v moderním výtvarném umění a hudbě	85
Prostor a čas v předmětném moderním výtvarném umění a tonální hudbě	87
Optický prostor a „přirozený“ čas a jejich proměny v moderním umění	87
Konstruovaný prostor a čas a jeho proměny v moderním umění	95
Expresivní prostor a čas a jeho proměny v moderním umění	105
Lineární prostor a čas a jeho proměny v moderním umění	115

TVAR, PROSTOR A ČAS V ABSTRAKTNÍM VÝTVARNÉM UMĚNÍ A ATONÁLNÍ HUDBĚ

Abstraktní a atonální tvar a způsoby jeho vyjádření	120
Charakter abstraktního a atonálního tvaru	120
Expresivní abstraktní a atonální tvar a jeho výtvarné vyjádření	122
Racionální abstraktní a atonální tvar a jeho výtvarné vyjádření	128
Dekoratивní abstraktní a atonální tvar a jeho výtvarné vyjádření	138
Prostor a čas v abstraktním malířství a atonální hudbě	121
Charakteristika prostoru a času v abstraktním malířství a atonální hudbě	121
Vnitřní prostor a organický čas	123
Konceptuální prostor a seriální hudební čas	129

OBRAZOVÁ DOKUMENTACE, NOTOVÉ A HUDEBNÍ UKÁZKY, LITERATURA

Obrazová dokumentace	140
Notové ukázky	146
Hudební ukázky	148
Literatura	150

PŘEDMLUVA

Současnou uměleckou scénu ovládá multimediální tvorba. Ta je naprosto přirozeným důsledkem tendencí usilujících o překonání hranic mezi uměleckými druhy, které se prosazovaly již v samotných počátcích avantgardního umění. Razantním způsobem přispěl k zrušení hranic mezi uměleckými druhy dadaismus, především pak curyšský kabaret Voltaire, a celý proces vyvrcholil v druhé polovině 20. století. O to absurdnější je současný stav umělecké komparatistiky, které chybí metodologická základna. Přitom jazyková komparatistika se právem pyšní dokonale propracovanou metodou komparace. Proto také řada prací umělecké komparatistiky vychází z této metodologické základny – po pravdě řečeno v lepším případě, protože většina z nich se tímto problémem nezatežuje. Ovšem tato „výpůjčka“ nerespektuje nejen specifické rysy umělecké komparatistiky ale ani jednotlivých uměleckých druhů (k tomu blíže v úvodní kapitole).

Tato práce s podtitulem TVAR, PROSTOR A ČAS je prvním dílem cyklu STRUKTURA VÝTVARNÉHO A HUDEBNÍHO DÍLA, který by měl být příspěvkem k postupné krystalizaci metodologické základny umělecké komparatistiky. Postupná krystalizace jako proces hledání a názorového střetávání je nezbytností, protože především vytypování hlavního kritéria je v souvislosti s již akcentovanou specifičností jednotlivých uměleckých druhů velice obtížné. My jsme se z důvodů, které blíže vysvětlíme v úvodní kapitole, rozhodli pro typologii základních přístupů ke skutečnosti, jejímž východiskem byly psychologické typy C.G. Junga. Toto kritérium je rozhodující pro orientaci ve vývojových peripetiích výtvarného umění a hudby. Další kritérium je pak zaměřeno na vymezení úrovně vnímání a interpretace uměleckého díla a je také určující pro rozdělení cyklu Struktura výtvarného a hudebního díla na jednotlivé díly. I. díl – Tvar, prostor a čas – propojuje první a druhou rovinu interpretace, tedy tvar jako základní prvek struktury výtvarného a hudebního díla a jeho vztah k prostoru ve výtvarném umění a k hudebnímu času jako základní dílčí vztah struktury uměleckého díla.

Tvar a prostor resp. čas sice pojednáváme v samostatných kapitolách, ale rozhodně je nevnímáme izolovaně ale přesně naopak: v těsných vzájemných vztazích. Tento důraz na vzájemnou provázanost tvaru a prostoru (času) se promítl i do netradičního řešení grafické úpravy publikace, a to tak, že kapitoly nejsou řazeny za sebou ale paralelně. To konkrétně znamená, že na sudých stránkách je analyzován tvar, na lichých prostor resp. čas většinou na stejné obrazové či notové nebo hudební ukázce – jen v těch případech, kde ukázka vhodná pro analýzu tvaru neopovídala potřebám rozboru prostorových vztahů či hudebního času, jsme doplnili jiné příklady. K orientaci napomáhá záhlaví s názvem té které kapitoly. Toto řešení se týká největšího bloku publikace s názvem TVAR, PROSTOR A ČAS VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ A HUDBĚ.

Mimořádný důraz je kladen na analýzu konkrétních výtvarných a hudebních děl – tedy na kvalitní obrazové a hudební ukázky. Barevné obrazové reprodukce v textu by jednak značně zkomplikovaly již tak náročnou grafickou úpravu a neúměrně by zvedly cenu publikace. Proto jsme volili progresivní řešení a obrazové, notové a hudební ukázky jsou na přiloženém kompaktním disku. Tato varianta umožnila nejen odpovídající kvalitu obrazových a hudebních ukázek, ale také – tam, kde to odpovídalo záměru – jejich vzájemné propojení, což by při tradičním řešení nebylo možné. Právě tato přímá konfrontace výtvarného a hudebního díla v obrazové a zvukové ukázce je pro sledovanou problematiku naprosto nezbytná.

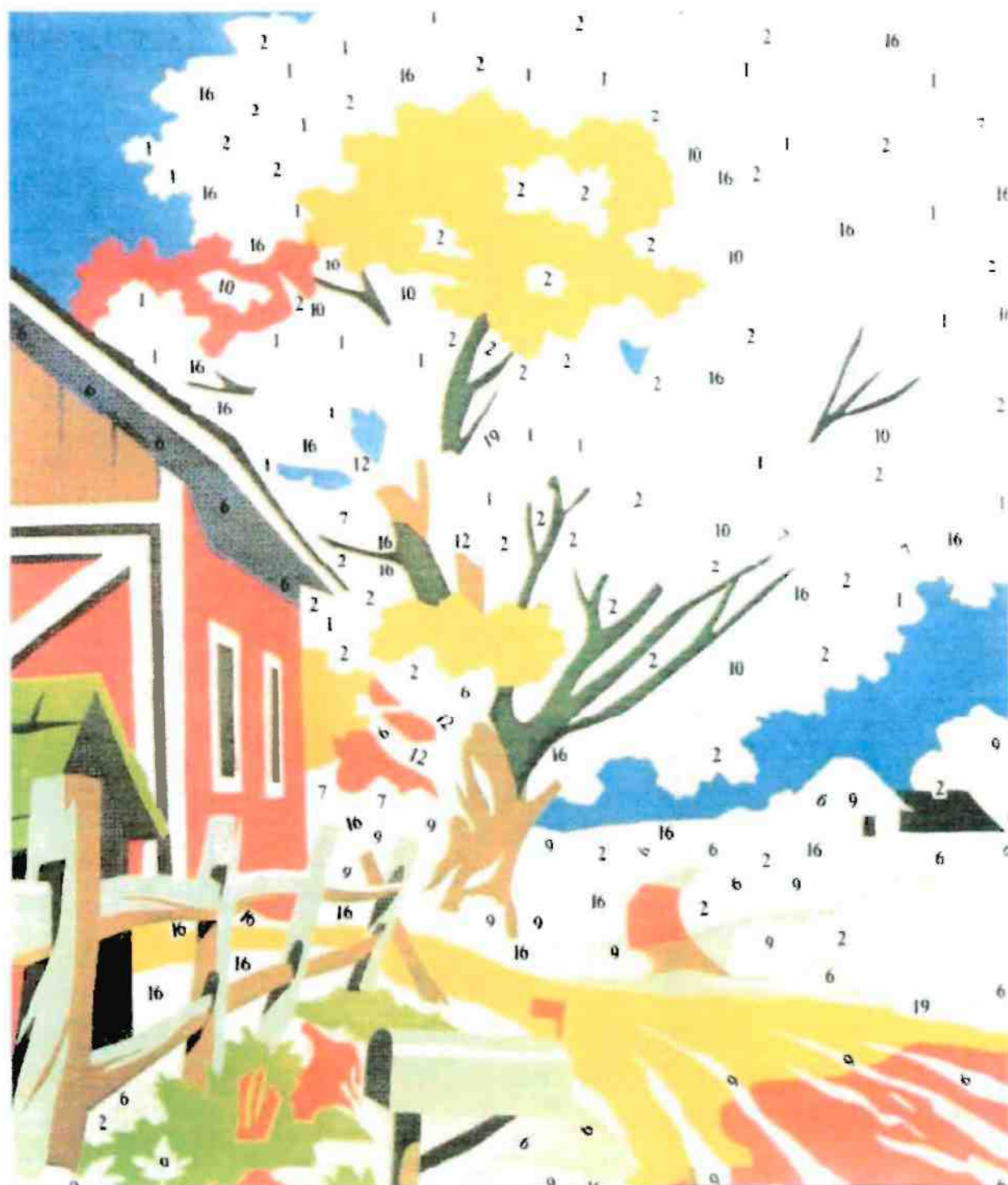
Vzájemná konfrontace prostoru ve výtvarném umění a času v hudbě rozhodně neznamená, že bychom akceptovali již dávno překonané rozdělení uměleckých druhů na prostorové a časové. Hlavním důvodem bylo, že pro artikulaci výtvarného tvaru a jeho místo v celkové struktuře

obrazu je rozhodující prostor, zatímco v hudbě je to hudební čas. Jsme si plně vědomi, že i v hudbě existuje prostor a ve výtvarném umění čas – ať již jako potenciální prostor či čas nebo jako záměrné využití prostoru v hudbě a času ve výtvarném díle. Tato problematika se však týká celkové struktury uměleckého díla, a proto bude součástí dalšího dílu.

Obdobný důvod je příčinou absence „netradičních“ výrazových prostředků a výtvarných a kompozičních technik – např. koláže, asambláže, objektu, happeningu, performance atd. I ty je nezbytné analyzovat v souvislosti s celkovou strukturou uměleckého díla.

Teoretická rovina metodologie umělecké komparistiky je v úvodní kapitole jen stručně naznačena, hlavní důraz je kladen na její aplikaci v dalších kapitolách.

ŘEČ UMĚNÍ A CESTY K JEJÍMU POROZUMĚNÍ





ŘEČ UMĚNÍ A CESTY K JEJÍMU POROZUMĚNÍ

KOMPARACE JAKO SPECIFICKÁ METODA TEORIE A DĚJIN UMĚNÍ

Umělecká komparatistika zatím postrádá svou vlastní, specifickou teorii i metodologii. Většinou je její metodologickou základnou jazyková komparatistika, která má – díky své tradici – velice solidní metodologické zázemí. Zároveň je však třeba respektovat její specifičnost, stejně jako specifičnost jazyka umění. A přesto mají společného jmenovatele. Pojem „jazyk umění“ nelze chápat jen jako metaforu. Tak jako je slovo konvenční (domluvený) znak a jazyk je tedy zvnitřeným systémem znaků, s jejichž pomocí vypovídáme o světě, tak i umění je rozvinutým systémem výtvarných či hudebních aj. znaků zprostředkovávajících naší výpověď o světě, ve kterém žijeme a ke kterému se vztahujeme. I „řeč umění“ má svou morfologii (výtvarné, hudební aj. tvarosloví), gramatiku (výrazové prostředky jednotlivých uměleckých druhů), tektoniku (vnitřní vztahy kompozice a hudební formy) a sémantiku. Důraz je třeba klást na zájmeno „svou“, které akcentuje již několikrát zmíněnou specifičnost uměleckého jazyka, která platí i pro jeho kategorie.

Specifičnost uměleckého jazyka je třeba chápat nejen v rámci vztahu uměleckého jazyka k lingvistice, ale i ve vztahu jednotlivých uměleckých druhů. – v kontextu předkládané práce ve vztahu výtvarného umění a hudby. Předem je však třeba zbavit se předsudků, které tuto problematiku zbytečně komplikují a často i zasévají sémě nedůvěry, pochybností o smyslu a užitečnosti umělecké komparatistiky. Mezi takové přežívající předsudky patří např. rozdělení uměleckých druhů na časové a prostorové či oborový purismus, který s přehnanou horlivostí střeží čistotu a nedotknutelnost oboru a vystavuje jej tak do nebezpečné izolace. Tak jako je od uveřejnění Einsteinovy teorie relativity jasné, že čas a prostor nelze vnímat izolovaně ale v jejich vzájemné interakci – tedy jako časoprostor – tak současná multimediální kultura přesvědčivě demonstruje nesmyslnost izolace jednotlivých uměleckých druhů.

Vztahy mezi uměleckými druhy se zabývá obecná teorie umění a filozofie umění. Jejich základnou je estetika. Ta však usiluje o odhalení podstaty umění a hledá obecné principy a charakteristické znaky, které pak demonstruje na konkrétních uměleckých dílech. Směřuje tedy od obecného k jedinečnému. Tento přístup – ať již z hlediska interpretace umění v jeho obecné rovině nebo z hlediska vztahů mezi uměleckými druhy – je možné označit jako „filozofický“, protože z filozofie vychází nejen koncepčně, ale i metodologicky.

Druhý přístup chápe umění jako historický fenomén a společenský jev – zabývá se tedy především sociálním aspektem uměleckého projevu a lze jej tedy označit jako „sociologický“. Ten naopak vychází z uměleckého díla jako výpovědi doby a z jeho analýzy vyvozuje společensko-historický kontext. Chápe tedy umělecké dílo jako výpověď doby a z hlediska teorie umění jako její předmět. Směřuje tedy od jedinečného k obecnému. Domníváme se, že právě zde je východisko umělecké komparatistiky. Její zkoumání musí nezbytně vycházet z komparace konkrétních děl a na jejich podrobné a metodicky pečlivě strukturované analýze stavět syntézu jako základ struktury chápané jako široký společensko-historický kontext zkoumaných děl – tedy v kontrastu aspektů historických, sociálních, filozofických, obecně kulturních atd. Toto konstatování však nelze zevšeobecnit. Jednotlivé teorie umění sociologického proudu – od marxistické teorie přes strukturalismus k Derridově dekonstrukci – vnímají roli uměleckého díla jako předmětu teorie umění odlišně. Je tedy třeba alespoň v hrubých obrysech naznačit, v čem tato odlišnost spočívá a co v koncepci té které teorie umění je – podle našeho názoru – pro uměleckou komparatistiku přijatelné či nepřijatelné a proč.

Marxistická teorie umění stojí na počátku sociologického proudu. Podstata omezení její koncepce je úzce spojena s jejím ideologickým vymezením vůči idealistické filozofii a estetice – dokonce lze říci jejím ideologickým vymezením vůbec. Jedním z ideologických aspektů marxistické teorie umění nepřijatelným pro uměleckou komparatistiku – a podle našeho názoru nejen pro ni – je zdůrazněná hierarchie „základny“ a „nadstavby“ – tedy především nadřazenost základny a podřízenost nadstavby a s ní spojená teorie odrazu. Historická podmíněnost uměleckého díla v kontextu doby je tedy rozhodně přijatelná, ovšem jeho závislost na vývojových zákonitostech rozhodně nikoliv. Odtud tedy vyplývají historicko-ideologické úvody, které v podstatě předurčují interpretaci uměleckých děl.

Počátky strukturalismu jsou úzce spojeny s lingvistikou – zcela logicky se tedy nejdříve prosadil v teorii literatury. I když se v dalším procesu krystalizace její obzor rozšířil na ostatní umělecké druhy, lingvistická základna zůstala – vnímá tedy umělecké dílo jako systém znaků a významů „do jisté míry srovnatelných s přirozenými jazyky“ – a v důsledku toho do značné míry přetrvává i lingvistická terminologie. To, s čím se se strukturalismem v plné míře ztotožňujeme, je jeho pojetí struktury jako dynamického, neustále se proměňujícího organismu v nejširších možných souvislostech. Mezi ně patří v neposlední řadě i strukturální souvislosti mezi uměleckými druhy, což náležitě akcentuje i Jan Mukařovský, jeden z klíčových představitelů strukturalismu, ve své studii O strukturalismus:

„...nejen umělecké dílo jednotlivé a nejen i vývoj každého umění jako celku, ale i vzájemné vztahy mezi uměními mají charakter struktur i že, nazíráme-li na to vše jako na struktury (tj. jako na labilní rovnováhu vztahů), neocítáme se v rozporu se skutečností ani neochuzujeme rozmanitost badatelských možností, nýbrž naopak poukazuje k jejich bohatství.“¹

Neméně zajímavé z hlediska umělecké komparatistiky je i strukturalistické pojetí času, především důrazem na neopodstatněnost dělení uměleckých druhů na časové a prostorové, což znovu demonstrují slova Jana Mukařovského:

„Umělecké dílo tedy na rozdíl od jiných druhů znaků, např. jazykových, klade především důraz nikoliv na výsledný, jednoznačný vztah ke skutečnosti, ale na proces, kterým tento proces vzniká... Avšak i díla umění prostorových, jako jsou malířství, sochařství, architektura se jeví vnímateli jako významový proces. Tak např. v malířství už sama základní orientace v celkové významové organizaci obrazové plochy vyžaduje času, natož pozorné vnímání vedené snahou o hluboké proniknutí do nejvlastnějšího smyslu malířského výtvaru. Proto i zde, v malířství, se jednotlivé dílčí významy skládají v celkový smysl významotvorným procesem, probíhajícím v čase.“²

Nejzásadnější problém strukturalismu je v jeho lingvistické podstatě, zejména v konfrontaci uměleckého jazyka s přirozeným jazykem. To se týká především hudby, na kterou nelze „napasovat“ lingvistickou podstatu sémiotiky, především ji však nelze srovnávat s přirozeným jazykem. Ve vztahu k umělecké komparatistice je asi zásadní rozpor v obecné podstatě znaku a jeho vlastností ve strukturalistické metodologii, zatímco komparatistika by měla plně respektovat specifičnost toho kterého uměleckého jazyka – tedy výtvarného, hudebního, literárního atd.

Podstatou specifičnosti výtvarného a hudebního jazyka je odlišnost fenoménů vyplývajících z vizuální podstaty výtvarného zobrazení a abstraktní podstaty zvuku jako fenoménu hudby. Tyto aspekty odlišnosti je třeba respektovat, zároveň však rozhodně nevyklučují možnost komparace. Jestliže vnější podoba výrazových prostředků malířství a hudby je odlišná, pak jejich vnitřní hodnoty jako výpověď doby jsou ve své podstatě adekvátní.

KOMPARACE MALÍŘSTVÍ A HUDBY

*"Historik nemůže jinak, než rozčlenit si svůj materiál do údobí, která Oxford Dictionary hezky definuje jako rozlišitelné části dějin. Aby se tyto části dějin mohly rozlišit, musí každá z nich mít jakousi jednotu; a jestliže si historik chce tuto jednotu ověřit, místo aby ji pouze předpokládal, musí se nezbytně pokusit o to, aby odhalil vnitřní analogie mezi jevy zdánlivě tak rozličnými, jako je umění, literatura, filosofie, sociální a politické proudy, náboženská hnutí."*³

Již poněkud vousaté stanovisko Erwina Panofského naprosto jednoznačně a srozumitelně formuluje dnes snad již samozřejmý fakt: že společensko historické zakotvení umění v složitém systému strukturálních vztahů je základním předpokladem solidního přístupu k problematice kteréhokoliv druhu umění. Od geneze tohoto přístupu ve francouzském pozitivismu je umění zkoumáno ve stále širších souvislostech a vzájemných strukturálních vazbách s nejrůznějšími jevy ekonomickými, politickými, sociálními, filosofickými atd. Jestliže Hyppolite Taine vystačil s redukcí strukturálních vztahů na působení tří rozhodujících činitelů - rasy, prostředí a doby - jeho současný dědic, René Huyghe, začleňuje umění do husté sítě nejrůznějších vazeb složitého systému strukturálních vztahů. Jak v úvodním citátu zdůraznil Erwin Panofsky, musí se každý historik umění *"nezbytně pokusit o to, aby odhalil vnitřní analogie mezi jevy zdánlivě tak rozličnými, jako je umění, literatura, filosofie, sociální a politické proudy, náboženská hnutí..."*

A tak - jak to konkrétně naznačila letmá připomínka vývoje francouzské školy od Taina k Huyghovi - dnešní historik umění nemůže v žádném případě vystačit jen s hlubokými znalostmi oboru samotného. S narůstající hustotou sítě strukturálních vztahů, do kterých je ten který umělecký druh začleňován, nároky na mimooborové znalosti historiků umění stoupají. K orientaci v složitě síti strukturálních vztahů určitého slohového období, směru či proudu, nezbytné pro odhalení vnitřních analogií, nestačí jen mechanické znalosti mimooborové problematiky. Složitost této sítě strukturálních vztahů totiž nespočívá jen v množství jejích prvků, ale i v jejich specifčnosti. Jednotlivé prvky struktury nelze v žádném případě pojímat jako abstraktní pojmy, ale jako "živé organismy", které pulzují svým vlastním vnitřním životem. A tak složitost strukturálních vztahů nespočívá jen v kvantitě jejich prvků, ale i v kvalitě. Zjednodušeně řečeno: strukturální síť není vymezena jen "vertikálními a horizontálními" vztahy, je komplikována kvalitativními rozdíly prvků, složitými vzájemnými vztahy jednotlivých množin příbuzných prvků atd. Navíc tyto vztahy nejsou statické, ale vzájemně se ovlivňují v dynamickém procesu vzájemného prostupování a pronikání.

Dnes už snad není třeba dokazovat, že umění není pouhým zrcadlem, dokonce ani jen citlivým seismografem historického vývoje, ale má i své vlastní, specifické zákonitosti. A ty v zájmu objektivního pohledu nelze přehlížet - naopak je třeba je respektovat a citlivě odhalovat. Tím spíše je překvapující skutečnost, která je zatím mlčky přehlížena: že i ti nejerudovanější historici umění, kteří s obdivuhodnou bravurou odhalují vnitřní analogie mezi uměním - přesněji řečeno jedním uměleckým druhem - a *"jevy zdánlivě tak rozličnými"*, tedy kvalitativně tak odlišnými, jako jsou ekonomické tendence, filosofie, sociální a politické proudy atd, úplně opomíjejí vnitřní analogie mezi prvky množiny příbuzných strukturálních prvků; to konkrétně znamená vnitřní analogie mezi jednotlivými uměleckými druhy. Vždyť přece zkoumání vnitřních analogií příbuzných strukturálních prvků nám poskytne nejen komplexnější pohled, ale odhalí i ty nejjemnější nuance dialektiky vývoje, které by jinak zůstaly pod povrchem.

Důležitost mezioborových vztahů zdůraznil již roku 1928 Antonín Matějček ve studii Výtvarné umění a hudba:

*"Od mnoha let cítí historik umění větší a větší potřebu zprostiti své bádání omezenosti a tísně, již mu ukládá jeho specializace druhová, a dožadovati se jinde odpovědi, jež mu odpírá nebo nejisté udílí disciplína vlastní. Toto rozšiřování rozhledu po uměleckých fenoménech druhově rozdílných jest důsledkem poznání, že všechny obory umění váže jednota duchová, a tím ovšem i značná shoda výrazová, formální."*⁴

A právě při tak stěžejním problému, jakým geneze moderního umění nesporně je, jeví se metoda komparace jako velice užitečná. Především proto, že při závažné kvalitativní proměně, která je podstatou nástupu nového konceptuálního systému, je nezbytně nutné prokázat, že adekvátní změny proběhly i v jiných uměleckých druzích. Metoda komparace zde funguje jako "lakmusový papírek" pro ověření rozhodující kvalitativní proměny struktury uměleckého díla prostřednictvím komparace.

Ke komparaci výtvarného umění a hudby stále ještě přetrvává nedůvěra. Tradici tohoto negativního vztahu potvrzuje i A. Matějček a uvádí i důvody:

*"Výtvarné umění a hudba jsou si navzájem cizejšími sférami než kterékoliv jiné obory umělecké činnosti, ačkoliv existující vnitřní spojitost již dávno dospěla výrazu v teorii obou umění... Dlužno tu ovšem uvážiti, že tento styk obou teorií znesnadňují přirozené podmínky, jež tkví v lidském subjektu. Jako nebývá spojeno u umělce nadání výtvarné s nadáním hudebním, tak nebývá ani u teoretiků stejného sklonu, stejného vzdělání a školení v obou těchto oborech, jež by umožňovaly spolehlivé, exaktní bádání oboustranné. Obava z diletantismu, z výtky nevědeckosti a neodbornosti brání tomu i onomu vstup na zakázané území, i když tu je přirozený sklon a průprava vylučující hrubé poklesky a omyly."*⁵

Mezi další příčiny nedůvěry ke komparaci výtvarného umění a hudby patří např. bezdůvodně přetrvávající tradiční rozdělení uměleckých druhů na časové a prostorové či zdánlivě výrazná odlišnost obou uměleckých druhů z hlediska fenoménu a v oblasti sémantické.

Podle mého názoru musí umělecká komparatistika vycházet z umění jako jazyka, jako prostředku komunikace. A protože podstatou uměleckého jazyka jsou výrazové prostředky, musí být komparace založena právě na nich. Nikoliv ovšem na výrazových prostředcích chápaných a analyzovaných izolovaně, ale v jejich vazebné souvislosti s tvarem a prostorem v malířství a tvarem a časem v hudbě. Navíc je třeba zdůraznit, že výrazové prostředky nejsou spojeny jen s formou, ale i s výrazem, smyslem a významem uměleckého díla. A jestliže vnější hodnoty výrazových prostředků jednotlivých uměleckých druhů jsou odlišné, pak jejich vnitřní hodnoty jsou všem společné, protože jsou uměleckou výpovědí doby, jejím citlivým seismografem.

Komparace nesmí vycházet ze spekulace, ale z důkladné analýzy strukturálních vztahů vývojové etapy, ke které sledované tendence náleží. Právě toto důsledné zakotvení v složitém systému strukturálních vztahů sledovaného období je základním předpokladem objektivního přístupu. Všechny ostatní možnosti - např. synestázie, synopsis, mezní umělecké druhy a podle mého názoru i snaha povýšit obecnou teorii umění na kvočnu, která pod svými křídly hřeje kuřátka jednotlivých uměleckých druhů - jsou jen vedlejšími příznaky; tak jako bolení hlavy při chřipce či opary při angíně.

Komparaci jako prostředek syntézy, jejímž výsledkem je komplexnější pohled na charakteristické znaky dané vývojové etapy, akcentuje ve své studii i Antonín Matějček - navíc pak

ještě v souvislosti s novodobým výtvarným uměním a hudbou a s důrazem na velice podstatný předpoklad: odbornost v obou uměleckých oborech:

*"Nepochybují, že i vývoj novodobé hudby poskytne těsné a přiléhavé analogie historiku, jenž dokonale vyzbrojen vědomostmi z obou jmenovaných oborů umění najde mnoho styčných bodů mezi hudbou a uměním výtvarným i ve vývoji pozdějších period... Dnes, kdy jsme všichni zažili a poznali duchovou i výrazovou jednotu realismu, verismu, impresionismu i expresionismu výtvarného i hudebního, nebude považován pokus takový ani za nemístný, ani za beznadějný. Bude ovšem potřeba dokonalé výzbroje vědecké, krajní opatrnosti a přísné soudnosti, aby práce nevyzněla naplano a nezvrhla se v diletantskou hříčku. Práce povolaných badatelů přinese jistě výsledky vědecky platné, jež umožní časem budování skutečných Dějin umění, v nichž najde umění společný byt nejen podle slova, nýbrž i podle ducha a pravdy."*⁶

Matějček není ve svém postoji k významu komparace uměleckých druhů v souvislosti s komplexním náhledem na charakteristické rysy slohového období či jinak vymezené vývojové etapy ani zdaleka sám. Adekvátní názor zastávají i představitelé strukturalismu. Jejich argumentace je součástí důkladně propracovaného metodologického systému, který je aktuální dodnes. Navíc metodologická koncepce této práce má se strukturalismem řadu styčných ploch. Vzhledem k významnému postavení českého strukturalismu budu citovat jeho přední představitele. Tím prvním bude vůdčí osobnost: Jan Mukařovský:

*"Strukturalismus však tím, že pojímá jednotlivá umění jako struktury spjaté navzájem dialektickými napětími, historicky proměnlivými, vidí nejen (jak už Lessing poznal) jejich vzájemné rozhraničení vlastnostmi materiálů a dalšími okolnostmi, ale také možnosti jejich vzájemného sblížení, prolínání, ba i substituování. Toto pojetí vzájemného vztahu umění je plodné zejména pro dějiny umění."*⁷

Obdobný názor zastává i Růžena Vacková v publikaci Věda o slohu:

*"Bude to ovšem teprve estetická látka všech uměleckých a estetických oborů tvorby, která - na základě srovnávací metodiky strukturální - dovolí přesnější závěry o myšlení uměním jako objektivovaného a pokud možno neintencionálního výkladu dějinného myšlení na pevnou základnu."*⁸

TYPOLOGIE PŘÍSTUPŮ KE SKUTEČNOSTI

Abychom se dokázali orientovat v nesmírné rozmanitosti a jemných nuancích vztahu ke světu a jeho výtvarnému či hudebnímu vyjádření, musíme si najít kritérium, které by splňovalo následující požadavky: systémové zjednodušení, přehlednost, přirozenost a zároveň by platilo jak na úrovni individua tak i society.

Podle mého názoru splňuje tyto požadavky kritérium základních přístupů ke skutečnosti. Jeho východiskem jsou čtyři psychologické typy C.G. Junga: smyslový, intelektuální, emocionální a intuitivní. Z Jungovy typologie vycházel již Herbert Read ve své stěžejní práci *Výchova uměním*⁹. U Reada šlo o psychologii vnímání - tedy o estetickou výchovu, jejíž metodologická základna je přece jen odlišná od teorie a dějin umění. Společným znakem Jungovy i Readovy typologie je, že se týká subjektu, čili individuálního přístupu ke skutečnosti, zatímco teorie a dějiny umění sledují především společensko historické faktory uměleckého díla jako výpovědi doby.

Jungova typologie je vhodným kritériem i pro umělecký přístup ke skutečnosti. Jungovská terminologie je zde jen nepatrně změněna. Místo pojmu „intelektuální“ se jeví jako vhodnější termín „racionální“. Daleko závažnější změna se týká termínu „intuitivní“. Intuice je nezbytným předpokladem umělcova vztahu ke skutečnosti, a tudíž nemůže být vymezeným typem. Odtud logicky vyplývá zásadní změna oproti psychologické typologii, jejíž podstatu postihuje termín označující odpovídající přístup ke skutečnosti: „estetizující“.

Tyto čtyři základní přístupy se uplatňují i v hudbě - jako ostatně ve všech uměleckých druzích. Zde se ovšem na první pohled zdají méně vhodným a přirozeným kritériem než ve výtvarném umění. To se týká především smyslového přístupu, který se ve vztahu k jednoznačně abstraktní podstatě fenoménu hudby jeví nepřirozeně. Je třeba si však uvědomit, že rozhodujícím smyslem hudby je sluch, i když se uplatnilo i hudební vyjádření zrakových a jiných smyslových vjemů jevové reality. Proto také rozlišujeme dva typy smyslového přístupu v hudbě:

1. „Recitativní typ“, který vychází z deklamace, čili z věrného přepisu intonace mluveného projevu (liturgický či operní recitativ).
2. „Programní typ“ jako popis konkrétní jevové skutečnosti, citového či duševního stavu nebo myšlenky hudebně výrazovými prostředky.

Právě programní hudba romantismu a novoromantismu vyvolala mimořádně vzrušenou diskusi o možnostech a oprávnění hudby vyjádřit svými prostředky smyslový přepis jevové či duchovní skutečnosti. Ovšem ve vztahu k meritu našeho problému je tento spor vedlejší. V kontextu problematiky této práce je důležitá potřeba smyslového přepisu reality hudebními prostředky v přibližně adekvátních vývojových fázích s vývojem výtvarného umění.

Ostatní přístupy - racionální, emocionální a estetizující - odpovídají svou podstatou a charakteristickými znaky adekvátním přístupům ve výtvarném umění. V hudbě ovšem v souvislosti s těmito přístupy nelze hovořit o stylizaci z důvodů, které vyplývají z charakteru fenoménu hudby.

Čtyři základní přístupy ke skutečnosti - ve výtvarném umění i v hudbě - mohou vyvolat neshlas, jehož důvodem je zdánlivě "neživotná" redukce a *"mechančnost dělení na pouhé čtyři základní typy přístupu..."*¹⁰ Samozřejmě, že žádný ze základních typů neexistuje v "čisté" podobě, bez "spoluúčasti" ostatních přístupů. Při zařazování uměleckého díla k určitému typu je rozhodující, který přístup je dominantní a hraje determinační úlohu. Zvolená

typologie tedy není omezující ale vymezující. Rozmanitost a subjektivita přístupu ke skutečnosti není potlačena, ale je typologicky vymezena. Míra a determinace vymezení je jiná u ryze subjektivního přístupu individua a u společensko historicky determinovaného přístupu národní či etnické (a řádově vyšší) society. Zde je nutné upozornit na dynamickou podstatu jejich interakce. To znamená, že nejde o "přepínání z jednoho režimu do druhého", ale o proces neustálých proměn vzájemného prostupování či prolínání obou přístupů.

Výrazná převaha subjektivních faktorů je nejen typickým, ale i determinujícím znakem modernismu. A právě kvalitativní změna vztahu subjektivního a kolektivního vědomí je jedním z rozhodujících faktorů geneze postmodernismu s důrazem na pluralitu jako jeden ze stěžejních znaků nového postoje ke světu.

VYMEZENÍ ÚROVNÍ VNÍMÁNÍ A INTERPRETACE UMĚLECKÉHO DÍLA

Další kritérium se týká úrovně vnímání a interpretace uměleckého díla tak, aby se dodržela plynulost procesu od identifikace základních izolovaných prvků přes konfigurace a další dílčí vztahy analýzy uměleckého díla až k závěrečnému syntetickému náhledu komplexních vztahů celkové struktury uměleckého díla. Stratifikační proces postupného vrstvení jednotlivých úrovní má v metodologii teorie umění ve 20. století poměrně bohatou tradici. Již několikrát akcentované radikální kvalitativní přehodnocení porenasanní obrazové koncepce jako podstaty geneze moderního umění bylo natolik zásadní, že velice radikálně poznamenalo všechny výše naznačené úrovně vnímání uměleckého díla. Nejde totiž jen o stěžejní změny formální a významové, ale o determinující změnu uměleckého názoru jako změnu postoje ke světu.

Tvar jako základní prvek struktury výtvarného a hudebního díla

Jestliže Panofsky a Francastel chápou tvar jako izolovaný prvek zobrazení víceméně ve vztahu odkazovacím, v souvislosti s moderním uměním je třeba přiznat této rovině daleko významnější roli - a to z řady důvodů, které budou postupně odhalovány. Za základní prvek struktury uměleckého díla bude považován tvar, nazíraný z několika zorných úhlů: z hlediska morfologie, gramatiky, tektoniky a částečně i sémiotiky. Již jen samotné zorné úhly naznačují, že tato rovina nebude jen identifikační, ale identifikačně analytická.

Rozhodnutí pro tvar jako základní prvek struktury uměleckého díla vychází z faktu, že i konkrétní výsek jevové skutečnosti vnímáme přes tvary a jejich vztah k prostoru. Stejně tak i pro recepci uměleckého díla je rozhodující tvar a jeho vztah k prostoru ve výtvarném umění či k času v hudbě. V souvislosti se zornými úhly hodnocení tvaru je třeba vysvětlit, proč nepojmáme tvar jako výrazový prostředek - tedy v souvislosti s gramatikou - ale jako základní stavební jednotku, tedy v kontextu tektoniky. Pro odpověď se obrátíme k hudbě. Ta - jak jsme již několikrát zdůraznili - má své výrazové prostředky jasně a přesně vymezené. A tvar mezi ně rozhodně nepatří. Zato je základní stavební jednotkou skladby jako celku. Spadá tedy do oblasti tektoniky, přesněji řečeno mikrotektoniky. Mikrotektonika se zabývá vztahy drobnějších skladebných útvarů (termín pro hudební tvar) jako je motiv, perioda, téma, oblast tématu atd., zatímco makrotektonika sleduje průběh hudebního díla v jeho celistvosti, např. růst a uvolňování napětí atd. Nemá totéž postavení a funkci i tvar v malířství? I zde je charakter tvaru jako stavební jednotky rozhodující pro celkovou výstavbu obrazu čili tektoniku.

V rámci tektoniky nejsou výrazové prostředky rovnoprávné s tvarem, ale jsou jeho "gramatikou" - jsou mu tedy podřízené, nezávisle na tvaru nemohou existovat. Proměny výrazových prostředků - linie, barvy a světla atd. v malířství, melodie, harmonie, dynamiky atd. v hudbě - úzce souvisejí s proměnou charakteru tvaru, která je rozhodující, determinující. Vždy je tedy třeba je chápat ve vzájemné provázanosti, jinak řečeno v souvislostech tvaru, nikoliv izolovaně jako samostatné výrazové prostředky.

Tektonická analýza tvaru je precizně a detailně zpracovaná v hudbě, což je dáno charakterem jejího fenoménu. Zde je v tonální hudbě základní stavební jednotkou téma jako ucelená hudební myšlenka, periodicky budovaný tvar. Téma se člení na periody, které se skládají z motivů atd. Právě míra artikulace tvaru je důležitým aspektem tématu, rozhodující je však souvislost, v jaké tento aspekt hodnotíme. Jestliže sledujeme vlastnosti tématu samotného - bez vazeb na další témata a jiné útvary - pak jde o souvislosti morfologické, pokud jej analyzujeme v kontextu dílčí či celkové výstavby, jedná se o souvislosti tektonické. Nás na sledované

úrovni interpretace zajímá morfologie - mikrotektonické a tektonické souvislosti se týkají dalších rovin.

Pro morfologickou typologii tvaru je - podle mého názoru - rozhodující přístup ke skutečnosti - přesněji základní typy přístupu ke skutečnosti a jejich kombinace. Můžeme tedy jako základní typy odlišit smyslový, racionální, citový (expresivní) a estetizující (dekorativní) tvar. Interakce morfologické typologie tvaru a typologie přístupů ke skutečnosti je prvním důkazem "kontrapunktické provázanosti" jednotlivých kritérií metodologického přístupu.

Tvar a prostor (čas) jako základní dílčí vztah struktury výtvarného (hudebního) díla

V metodologické koncepci druhé úrovně interpretace výtvarného díla hrají dominantní roli dva klíčové pojmy: figura a místo. Francastel chápe "Figuru" jako výběrové výřezy figurativního pole. Tato charakteristika je příliš povrchní, je tedy vhodné doplnit jí citací Francastelovy formulace:

*"Figura není reprodukcí nějaké postavy nebo nějaké scény, ale sugeruje virtuální a možné vztahy mezi prvky vytěženými ze vzpomínky i z bezprostředního vjemu, přičemž všechny tyto prvky jsou více či méně společné divákovi a autorovi výběru. V každé figurě je určitá finalita. Pomocí figury se k sobě drží v umění prvky, jež nemohly být v žádném případě přístupné smyslům v uspořádání, v jakém jsou v díle prezentovány, a mezi nimiž jsou vztahy určitým způsobem znásilňující čas i prostor."*¹¹

Výklad termínu "místo" je poněkud komplikovanější. Vyjdeme-li ze zjednodušeného a obecnějšího pojetí, kde Francastelova koncepce nabízí jen jedno z řady řešení, pak nahrazuje tradiční pojem "prostor", který již obecně přestal v teorii umění druhé poloviny 20. století vyhovovat - a to hned z několika důvodů:

1. Pojem prostor je chápán velice zúženě jako vizuální prostor. Od renesance se v evropském umění jako dědictví antiky prosazuje eukleidovská koncepce prostoru jako prázdna, ve kterém jsou různým způsobem umístěny předmětné tvary. Podle způsobu rozmístění těchto tvarů se pak rozlišuje optický a konstruovaný prostor. Výtvarným vyjádřením takto pojímaného iluzivního prostoru je perspektiva - v případě optického prostoru barevná či atmosférická, dovršením konstruovaného prostoru je lineární neboli centrální perspektiva.

2. Obdobně problematické je topografické chápání prostoru jako konkrétního fyzického prostředí výjevu.

Francastel chápe místo jako *"formální a významové aspekty aktivního setkávání smyslově zkušenostních čili reálných a myšlenkově imaginárních prvků"*. Především však Francastel nenahrazuje pojmem "místo" "prostor", ale chápe oba termíny jako samostatné, vzájemně se podmiňující a související. Následující citace názorně demonstrovuje vztah prostoru a místa nejprve v obecné rovině a následně pak v kontextu doby:

"Tyto dva pojmy nelze směřovat, i když spolu zjevně souvisejí. Kromě toho se tu shledáváme se dvěma základními kategoriemi, do nichž lze rozdělit všechny nástroje myšlení podle toho, zda se uplatňují v rovině vnímání vnějšího světa, anebo v rovině zhodnocující jejich imaginární dosah. Když studujeme způsob, jímž se znázorňoval prostor, snažíme se z toho vyvodit principy, jimiž bylo dáno spojení člověka s jeho prostředím. Když se pokoušíme definovat pro dané období pojem místa, snažíme se stanovit konvenční pravidlo, podle kterého je ztělesněno určité chápání prostoru myšlenkovým a zobrazovacím systémem. Problém prostoru v quattrocentu nám dovoluje udělat si představu o úloze přírody v kultuře, která zavrhuje absolutní

úlohu univerza; problém místa nás přivádí ke zkoumání metod, podle nichž je v intelektuálních výtvorech člověka vyjádřen rozdíl mezi myšlením a přírodou."¹²

Místo se tedy netýká fyzické podstaty přírody, ale myšlení, a to nejen *"diskurzivního myšlení ve slovních pojmech, ale i výtvarného myšlení"*.¹³ Toto chápání vztahu prostoru a místa je velmi důležité i v kontextu umění 20. století - ať již jde o konceptuální prostor kubismu či vnitřní prostor abstraktního expresionismu atd.

Poslední Francastelův termín, který má zastřešující roli, je konfigurace (struktura). Jako jedna z dominantních konfigurací umění quattrocenta se Francastlovi i Panofskému jeví lineární perspektiva - a to nejen z hlediska formálního uspořádání, ale i z hlediska výtvarného myšlení jako projevu doby. Té se však budeme podrobněji věnovat v kapitole Prostor a čas.

Jestliže jsme v metodologické koncepci druhé úrovně interpretace výtvarného díla zdůraznili jako dominantní dva klíčové pojmy figuru a místo, pak v hudbě jim odpovídají termíny mezostruktura a hudební čas. Jestliže Francastel chápe figuru jako „výběrové výřezy figurativního pole“, pak mezostrukturu lze chápat jako „výběrové výřezy“ struktury hudebního díla a je třeba vymezit její místo ve vztahu k mikrostruktuře a makrostruktuře. I zde je vhodné doplnit tuto příliš lakonickou informaci konkrétnější formulací ze Slovníku české hudební kultury:

„Z hlediska velikosti a měřítka se struktury dělí na typy zvané mikrostruktura, mezostruktura a makrostruktura. Hudební mikrostruktury nalézáme např. na úrovni tónů, malých tónových skupin, intervalů, drobných rytmických útvarů, lokálních dynamických a sónických změn, resp. i koloristiky. Makrostruktury se týkají větších hudebních forem. Mezostruktury vyplňují pásmo mezi oběma póly (např. rozsáhlejší témata, periody, kratší 'bloky' hudby v provedení sonáty, apod.).“¹⁴

Hudební kategorií adekvátní k prostoru ve výtvarném umění je čas. Vůbec nejde o konzervativní lpění na tradičním rozdělení uměleckých druhů na prostorové a časové, ale o roli, kterou hraje prostor a čas ve struktuře výtvarného a hudebního díla. Tak jako je pro artikulaci výtvarného díla rozhodující prostor, tak je hlavním prostředkem strukturace hudebního díla hudební čas. Je třeba náležitě zdůraznit specifickou hudebního času a jeho odlišnost od astronomického, psychologického, historického času atd. A tak jako se v metodologii výtvarného umění ve 20. století značně změnilo chápání prostoru, tak se adekvátně změnilo i chápání hudebního času. Ten se již nechápe jen v souřadnicích konkrétního plynutí a časové organizace struktury hudební skladby, ale rozlišuje se paradigmatická struktura jako obecný princip či vzorec organizace hudebního času uložený v podvědomí autora i recipienta a syntaktická struktura jako konkrétní realizace paradigmatického vzorce ve skladbě určitého autora. Hudební čas se v současné metodologii a teorii hudby nechápe izolovaně ale v těsnějších souvislostech s fyzikálním a psychologickým časem ale i s vlivem jiných časových struktur daným zapojením hudby do „rozmanitých heteronomně funkčních kontextů“¹⁵ – např. jako doprovod pohybových aktivit, jako součást divadelního projevu, filmu, patří sem i vliv textu na časový řád vokální či vokálně instrumentální hudby atd.

Jestliže jsme akcentovali prostor a čas jako adekvátní kategorie ve výtvarném umění a hudbě, pak to v žádném případě neznamená absenci prostoru v hudbě a času ve výtvarném projevu. Jestliže ve období velkých slohů je tento vztah spíše v percepční rovině, pak ve 20. století se prosazuje vědomé využití času ve výtvarném umění a prostoru v hudbě, což si blíže a na názorných příkladech budeme demonstrovat v části věnované prostoru a času.

Struktura jako komplexní vztahy uměleckého díla

*"Kompozice (lat. componere - sestavit), též skladba, ve struktuře výtvarného díla vzhledem k jeho celku historicky podmíněné uspořádání jeho vizuálních částí podle významového, obsahového a funkčního záměru... Kompozice vyjadřuje světový názor, je stylově příznačná (hierarchická perspektiva středověku, dostředná perspektiva v renesanci), historicky proměnná, podmíněná tradicí, ale podléhající vývoji, jehož směřování odráží a spoluvytváří výtvarným vyjádřením nového světového názoru, životního pocitu, nových vědních poznatků, např. prostorových, pohybových, časových ad."*¹⁶

Ve výše uvedené definici kompozice se směšují dohromady různé roviny či vrstvy celkové struktury - od kompozice jako formového schématu přes tektoniku (syntax) až k samotné struktuře uměleckého díla. Výklad jednotlivých pojmů (kompozice či hudební forma, tektonika či syntax, struktura) v kontrastu současných metodologických koncepcí je velice nesourodý - především pak z hlediska jejich vymezení a vzájemných vztahů. Vágní termíny oslabují srozumitelnost a tím i komunikaci. Proto je třeba - v této fázi jen telegraficky - vymezit jednotlivé pojmy a jejich vztahy tak, jak budou chápány v metodologické koncepci II. dílu této práce.

Jestliže pojem kompozice či hudební forma označuje jen vnější schéma uspořádání celku a jeho členění na subznakové úrovni, pak termín tektonika či syntax označuje vnitřní vztahy prvků či částí (bloků) - zahrnuje tedy i rovinu významovou a výrazovou na úrovni prvního významového plánu. Nejvyšší vrstvu pak tvoří struktura jako velice složité, společensko historicky podmíněné vztahy jednotlivých prvků na úrovni informačního systému, *"sít' vnitřních (nikoliv prostou koexistencí daných) vztahů mezi částmi celku, která zakládá kvalitativní určení celku jako jevu (i jeho odlišnost od okolí a od jiných entit"*¹⁷.

Vztah jednotlivých vrstev či rovin k druhé úrovni interpretace je velmi těsný. Podstatou kompozice či hudební formy je charakter výtvarného či hudebního tvaru a jeho vztah k prostoru v malířství a času v hudbě. Zde je tedy 1. i 2. úroveň interpretace pevnou základnou celkového uspořádání uměleckého díla. V podstatě totéž platí i pro tektoniku (syntax), i když zde jde - s ohledem na vnitřní vztahy - především o návaznost na 2. úroveň. V hudbě je tento vztah velice zřetelný jasným rozdělením tektoniky na mikrotektoniku, zabývající se vztahy drobnějších skladebných útvarů (motiv, téma, mezivěta, perioda ad.) a náležející tedy ke konfiguracím 2. úrovně, a makrotektoniku sledující průběh díla v jeho celistvosti - např. růst a uvolňování napětí a pod. - a patřící tudíž do 3. úrovně komplexních vztahů.

Kompoziční schémata vznikala v dynamickém procesu vzájemné interakce paradigmatických vzorců a stygmatických struktur. Z toho vyplývá, že kompoziční paradigmata nelze chápat staticky jako neměnné konstrukce, ale dynamicky jako proces proměn. Právě tento proces bude jedním z nejdůležitějších aspektů v souvislosti s kvalitativními proměnami kompozice v moderním umění a hudbě, kdy jsou obecně platná schémata jako paradigmatické vzorce nahrazena buď individuálními kompozičními konstrukcemi nebo organickým principem vnitřního řádu. Proto v kontextu moderního umění a hudby - včetně "prenatální fáze" - se pozornost soustředí nejen na detailní proměny schémat, ale přesune se i do syntagmatické roviny (z důvodů, které je v této kapitole předčasné uvádět). Je třeba si v plné míře uvědomit, že kompoziční schémata nejsou jen formálními konstrukcemi, ale jsou determinována i významovými, výrazovými a dalšími aspekty uměleckého projevu konkrétní vývojové fáze ve složitém procesu jeho postupného formování a proměn.

Epocha jako mutace konceptuálního systému

"Historik nemůže jinak, než rozčlenit si svůj materiál do údobí, která Oxford Dictionary hezky definuje jako rozlišitelné části dějin. Aby se tyto části dějin mohly rozlišit, musí každá z nich mít jakousi jednotu; a jestliže si historik chce tuto jednotu ověřit, místo aby ji pouze předpokládal, musí se nezbytně pokusit o to, aby odhalil vnitřní analogie mezi jevy zdánlivě tak rozličnými, jako je umění, literatura, filosofie, sociální a politické proudy, náboženská hnutí."

Erwin Panofsky¹⁸

Jistě by nikdo nepochyboval o tom, že "rozlišitelnými částmi dějin" myslel Oxford Dictionary i Erwin Panofsky slohová období. Souvislost citované úvahy s Panofského knihou *Gothic Architecture and Scholasticism* to jen potvrzuje a rok jejího vydání svědčí o tom, že na začátku 2. poloviny 20. století bylo důsledné členění vývojových tendencí evropského umění na slohová období jako základní vývojové etapy, v jejichž vymezení se hledání souvislostí pohybovalo, naprostou samozřejmostí. Tyto hranice se většinou překračovaly jen při hledání genetických kořenů slohu v předchozím období nebo naopak jako jeho dozrívání ve slohovém období následujícím.

Jestliže pro generaci Erwina Panofského byly hranice slohových období téměř nedotknutelné, pak Pierre Francastel je dokázal překročit. V již často citované knize *Figura* a místo se sice zabývá obdobími rané renesance s již zmiňovanými přesahy, ale na několika místech - především v souvislosti s vizuálním řádem jako třetí úrovní chápání obrazu - zdůrazňuje, že s renesancí jsou spojeny jen počátky nového systému, který se postupně formuje v rozmezí 15. - 19. století. Názorným příkladem je následující citace:

„Renesance se stala pevně vymezeným a uzavřeným systémem teprve tehdy, když postupovala v devatenáctém století místo jinému procesu rozumového a smyslového osvojování si světa. Zpočátku nejde nikdy o sdělování získaných poznatků. Žádná forma myšlení, a tedy ani umění, nevzniká jako systém znaků ztělesňujících už získané vědomosti. Tyto znaky jsou na stejné úrovni jako myšlenkové spekulace a problematika imaginárna. Společnosti, které je tvoří, jimi nevyjadřují mýty - jinak řečeno symbolické obrazy určité skutečnosti -, ale utopie - jinak řečeno zásahy do reality, kterou je třeba zformovat.“¹⁹

Francastelova charakteristika zdůrazňuje několik aspektů, které zřetelně revidují tradiční pojetí výtvarné koncepce spojované s renesancí: 1. Kvalitativně nový systém - ve Francastelově terminologii vizuální řád - spojovaný s renesancí, se v etapě rané renesance teprve formuje a jeho postupná krystalizace vrcholí v 19. století. Jde tedy o dynamický proces, který je ukončen kvalitativní proměnou obrazové koncepce. 2. Tento proces je organicky propojen s adekvátním procesem vývoje společnosti a jejího vztahu ke světu. 3. Umění není pasivním odrazem společensko-historické situace, ale aktivně se - v dynamické interakci s myšlením doby - na jejích proměnách podílí.

Tento velice volný výklad aspektů vizuálního řádu a jeho časového rozsahu v pojetí Pierra Francastela měl naznačit závažnost překročení hranic mezi slohovými obdobími, které Francastel patřičně zdůraznil, ale dále jej nerozváděl. To dokazuje i další citace, jejíž uvedení je však zároveň determinováno velice důležitým termínem, kterému budeme věnovat zvýšenou pozornost:

"Skoro po čtyři staletí poskytoval pak figurativní systém z třicátých let patnáctého věku umělcům a společností prostředky dostačující k tomu, aby se udržoval dialog člověka s přírodou"

*považovanou za objektivní skutečnost. Nová mutace se uskutečnila až v devatenáctém století, v době, kdy kultura začala prohlubovat mechanismy myšlení, kdy přestala postulovat neměnnou skutečnost vnějšího světa a pro člověka možnost ztotožňovat realitu s vnímáním."*²⁰

Oním důležitým terminem je mutace. Francastel tímto pojmem označuje zásadní změnu, která je spojena s nástupem nového vizuálního řádu. V metodologické koncepci této práce bude mutace pojímána jako proměna v rámci systému. Synonymem vizuálního řádu bude konceptuální systém, jeho časové vymezení bude označeno jako epocha. Jestliže Panofsky označil slohová období jako rozlišitelné části dějin, z nichž každá musí mít jakousi jednotu, pak totéž platí pro epochy. Zde nás však nebudou zajímat detaily ale základní principy této jednoty.

Mohlo by se zdát, že konceptuální systém epochy se netýká moderny. Nejzávažnějším argumentem je doposud téměř nezvratné přesvědčení o roztržitosti vývoje jako jednom z nejcharakterističtějších znaků moderní společnosti, zejména pak jejího umění. Stále se zrychlující frekvence vznikání a zanikání dalších a dalších směrů, které se řadí za sebou, vedle sebe, nad sebou a vytvářejí nepřehlednou tříšť, která vzbuzuje dojem až hektické živelnosti. Cílem této práce je dokázat, že i moderna vykazuje charakteristické rysy epochy - tedy konceptuálního systému, který se vyznačuje jednotou celku i jednotlivých fází jako mutací. Mutace nelze spojovat se směry, které mají často jepicí život a jsou jen dílčími tendencemi. Požadavek výrazné změny, která je spojena s mutací, a jednotu této fáze splňuje vývojová etapa, která je adekvátní slohovému období jako základní jednotce v předchozích epochách. Jednotlivé vývojové etapy jsou zřetelně odlišné a každá z nich se vyznačuje nezbytnou jednotou, která ji charakterizuje a odlišuje od etapy předcházející i následující. Jde o jakousi jednotu v rozmanitosti, včetně polarity protikladných tendencí - tedy o hlavní principy jako konstanty vývojových proměn a kontrapunktu tendencí.

POZNÁMKY

- 1 MUKAŘOVSKÝ, J., Studie I. Host, Brno 2000, str. 30
- 2 Tamtéž, s. 31
- 3 PANOFSKY, E., Gothic Architecture and Scholasticism. In Wilie Sypher: Od renesance k baroku. Praha 1971, str. 7
- 4 MATĚJČEK, A., Výtvarné umění a hudba, in Cesty umění. Odeon, Praha 1984, str. 118
- 5 Tamtéž, str. 119-120
- 6 Tamtéž, str. 121-122
- 7 MUKAŘOVSKÝ, J., Studie I, Host, Brno 2000, str. 36
- 8 VACKOVÁ, R., Věda o slohu. Aula, Praha 1993, str. 52-53
- 9 BELTING, H., Konec dějin umění. Mladá fronta, Praha 2000, str. 33
- 10 VANČÁT, J., Tvorba vizuálního zobrazení. Gnoseologický a komunikační aspekt výtvarného umění ve výtvarné výchově. Habilitační práce. Praha 1998, str. 37
- 12 FRANCASTEL, P.: Figura a místo. Vizuální řád v italském malířství 15. století. Odeon, Praha 1984, str. 299-300
- 13 Tamtéž, str. 124
- 14 Slovník české hudební kultury, Supraphon, Praha 1997, s. 875
- 15 Tamtéž, str. 114
- 16 BALEKA, J.: Výtvarné umění. Výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika. Akademia, Praha 1997, str. 177
- 17 Slovník české hudební kultury. Editio Supraphon, Praha 1997, str. 873
- 18 PANOFSKY/1951. In Sypher, W., Od renesance k baroku. Odeon, Praha 1971, str. 7
- 19 FRANCASTEL/1984, str. 27
- 20 Tamtéž, str. 289

TVAR PROSTOR A ČAS VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ A HUDBĚ





**TVAR, PROSTOR A ČAS VE VÝTVARNÉM
UMĚNÍ A HUDBĚ**

TVAR VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ A HUDBĚ

Každý na základě vlastní zkušenosti dobře ví, že skutečnost kolem sebe vnímáme jako jednotlivé konkrétní tvary: jako tvar lidské postavy, domu, keře či stromu, jednotlivých věcí – tedy obecně předmětů. Ač se to může zdát divné, tyto reálné tvary sice vidíme stejně, ale vnímáme je rozdílně. Vidění a vnímání není totéž. Vidění je jen východiskem vnímání. Mezi ně vstupuje řada okolností, jako např. naše dosavadní zkušenosti, výchova a vzdělání a především naše psychické založení. Někteří z nás se plně spoléhají na své smysly, především na zrak. Dokáží si pamatovat jednotlivé konkrétní tvary naprosto přesně, se všemi detaily. Ti patří ke **smyslovému typu**. Někteří lidé se nespokojí s tím, co jim nabízí zrak či jiné smysly. Ruší je podrobnosti a rozmanitost reálných tvarů. Proto se snaží najít jejich podstatu, celkový řád tvaru. Tak si také tyto tvary zachovávají ve své paměti. Zde mezi vidění a vnímání vstupuje rozum, jeho schopnost třídit, zjednodušovat, hledat podstatu. Proto tyto lidi zařazujeme k **rozumovému typu**. Jiní z nás velice intenzivně prožívají skutečnost kolem sebe. Takové silné vzrušení vede k deformaci vjemu tvaru a se zrychlením tepu vnímáme tvary dynamicky - jako by byly v pohybu. Jistě již každý tuší pojmenování tohoto typu: **citový typ**. Existují však i jedinci, kteří vnímají tvar vyhraněně esteticky. To znamená, že se soustřeďují na ladnost, zdobnost čili dekorativnost jako projev krásy. Tento typ můžeme označit jako **estetizující typ**. Samozřejmě, že smyslovému typu nechybí rozum a cit a že je při vnímání používá. Totéž platí i o ostatních uvedených typech. Jde jen o to, který z přístupů ke skutečnosti - t.zn. smyslový, rozumový, citový či estetizující - u toho kterého typu převažuje, je dominantní.

Je zcela přirozené, že tvar je rozhodující i při vnímání uměleckého díla. Vždyť přece umělecké dílo je výpovědí o světě, ve kterém žijeme. A stejně přirozené je, že na zobrazení tvaru mají vliv odlišné přístupy ke skutečnosti, jak jsme je vymezili v předchozím textu. To znamená, že můžeme odlišit **smyslový, racionální, expresivní (citový) a dekorativní tvar**. Samozřejmě, že mezi jednotlivými typy zobrazení tvaru může být daleko výraznější rozdíl než mezi jednotlivými typy přístupu ke skutečnosti. Asi těžko někdo vnímá lidskou postavu jako sestavu kružnic a jejich segmentů. Dvorní malíř Karla IV, Mistr Theodorik, ji tak klidně namaloval. Pokud snad někoho nepřesvědčí reprodukce jeho obrazu Sv. Víta (obr. 1), tak si může prohlédnout přiloženou kompoziční analýzu (obr. 2).

1. Mistr Theodorik: Sv. Vít, 1360-64

2. Mistr Theodorik: Sv. Vít, kompoziční analýza

Podstata rozdílu mezi reálným tvarem a jeho výtvarným zobrazením spočívá v tom, že zobrazený tvar je znakem reálného tvaru. Ale znakem reálného tvaru je i slovo, které se mu ani trochu nepodobá. Stejně tak i vztah mezi reálným tvarem a jeho výtvarným znakem se může pohybovat mezi přesným (naturalistickým) přepisem a čistě abstraktní podobou - např. skvrnou nebo obdélníkem.

Zatím jsme se zabývali různými podobami tvaru jako znaku. Závěrem je třeba zdůraznit, že tvar je i základní stavební jednotkou kompozice - to znamená celkového uspořádání výtvarného díla. Jednotlivé konkrétní tvary totiž neexistují izolovaně, ale v souvislosti s jinými tvary, s kterými vytvářejí více či méně uzavřený a uspořádaný celek. Proto je tak důležité naučit se citlivě vnímat tvar a rozeznat různé způsoby jeho vyjádření.

PROSTOR VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ A ČAS V HUDBĚ

Skutečnost kolem sebe sice vnímáme jako jednotlivé konkrétní tvary, nikoliv však izolované ale v prostorových souvislostech. I naše vnímání prostoru – tak jako tvaru – je ovlivněno řadou okolností, které vstupují mezi skutečnost a její recepci. I pro prostor ve výtvarném umění platí stejná typologie přístupu ke skutečnosti – tedy smyslový, racionální, citový a estetizující přístup – včetně přesahů i symbiózy mezi jednotlivými typy zobrazení prostoru. A tak jednotlivým typům tvaru odpovídají adekvátní typy prostoru.

Smyslovému tvaru odpovídá **optický prostor**, který vychází ze zrakové zkušenosti a snaží se navodit iluzi reálných prostorových souvislostí. Řádu racionálního tvaru je adekvátní **konstruovaný prostor** od jevištní perspektivy po centrální čili lineární perspektivu jako vrchol. Těžko se hledá prostorová paralela k expresivnímu tvaru. V období velkých slohů je expresivní tvar většinou spojen s jinými, neadekvátními typy prostoru – většinou těmi, které odpovídají dominantnímu způsobu zobrazování. V moderním umění se v souvislosti s expresivním tvarem prosazuje **individuální prostor**, jehož dominantním znakem je deformace. Dekoratívni tvar si svým důrazem na plochu dekorativních barev vymezených ladnými liniemi vyžaduje adekvátní, tedy **lineární prostor** čili plochu.

Tak jako v případě tvaru, tak i u prostoru je zásadní rozdíl mezi reálným prostorem a jeho výtvarným zobrazením. To však platí jen pro malířství – a částečně pro architekturu, jak si ještě vysvětlíme – protože sochy a stavby (v souvislosti s vnějším prostorem) se vztahují k reálnému prostoru. V malířství jde buď o iluzi prostorové hloubky, která je výtvarně vyjádřena a členěna prostorovými plány nebo o její popření. Ale i prolomení prostoru do hloubky může mít různou míru stylizace, a tak se často i výrazně odlišovat od naší prostorové zkušenosti. **Prostorové plány** jsou názorně demonstrovány na schématu (obr.4) a jako příklad jejich výtvarného vyjádření poslouží obraz francouzského barokního malíře Clauda Lorraina *Krajina se svatbou Izáka a Rebeky* (obr. 3).

3. Claude Lorrain: *Krajina se svatbou Izáka a Rebeky*, 1648

4. Schéma prostorových vztahů

Ze schématu, ale i z Lorrainova obrazu jasně vyplývá, že jednotlivé plány nejsou striktně odděleny, ale vzájemně se prolínají, což působí přirozeněji a lépe tak odpovídá iluzi prostorové hloubky. Na prolínání prostorových plánů – to platí především v krajinomalbě – se výraznou měrou podílí barevná výstavba obrazu přechodem od teplých a tmavších barev v popředí k studeným a světlejším v zadním plánu. A právě zde reprodukované schéma je zaměřeno na prolínání „barevných plánů“. Komplexní členění prostorových plánů – tedy nejen barevné – je v Lorrainově obrazu přímo vzorové. Přední plán je spojen s pevnou půdou zaplněnou hlavními postavami výjevu i bukolickou epizodou se zvířaty v levé dolní části obrazu. Pravou část předního plánu vymezuje skupina stromů a to nejen v hloubkovém vymezení ale i výškovém – stromy totiž zaujímají celou výšku plátna. Druhá skupina stromů vlevo je podstatně menší, protože otevírá střední prostorový plán, který je figurálně lemován skupinou zbrojnošů na koních a hloubkově členěn stavbami, které také střední plán vlevo i vpravo uzavírají. Dominantou středního plánu je však vodní hladina. Zadní plán pak tvoří horizont s panoramatickou krajinou se zamlženými siluetami kopců a šedomodrou oblohou.

CHARAKTER TVARU VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ A V HUDBĚ

Zmínili jsme se o různých způsobech vyjádření tvaru. O jaké způsoby jde a co je příčinou jejich odlišnosti? Pro naše vnímání je nejpřirozenější tvar, který vychází z konkrétní podoby světa kolem nás. Tento způsob zobrazení označujeme jako **předmětný tvar**. Přesné zachycení předmětného tvaru, jak jej vnímáme našimi smysly - ve výtvarném umění především zrakem, případně i hmatem - je podstatou **smyslového tvaru**. Předmětný tvar však nemusí být jen věrným smyslovým přepisem skutečnosti, ale může být i záměrně zjednodušený. Takovému zjednodušení říkáme **stylizace** nebo **abstrakce**. Ta může mít různé podoby. Zjednodušení tvaru na jeho podstatu - většinou podle geometrických schémat - je základem **racionálního tvaru**. Ladnost linií a dekorativní barevnost charakterizuje **dekorativní tvar**. Deformace tvaru jako výraz silného citového prožitku je nejtýpčtějším znakem **expresivního tvaru**.

5. Raffael: Madona del Prato, 1506

6. Piet Mondrian: Kompozice, 1921

Opakem předmětného tvaru je **nepředmětný** neboli **abstraktní tvar**. Jak prozrazuje již jeho název, zbavuje se konkrétní - tedy předmětné - podoby skutečnosti kolem nás. Smyslový abstraktní tvar tedy logicky nemůže existovat. Zato všechny ostatní podoby tvaru - racionální, dekorativní a expresivní - ano. Ovšem nikoliv jako stylizace či abstrakce, protože nepředmětný tvar se zrodil z postupné abstrakce předmětného tvaru až po úplné zrušení jeho předmětné podoby.

Než se zaměříme na názorné příklady a bližší vysvětlení jednotlivých způsobů zobrazení tvaru, je třeba zdůraznit odlišnost charakteru tvaru v architektuře, sochařství a malířství. V architektuře a sochařství je tvar samostatným výrazovým prostředkem. Ostatní výrazové prostředky - hlavně světlo a barva - jej pouze umocňují či upřesňují. Zásadní rozdíl mezi architektonickým a sochařským tvarem je v jejich podobě, která souvisí s odlišnými funkcemi. Architektura slouží praktickým účelům bydlení či společenských akcí. Tvar je tedy spojen s hmotným obalem (pláštěm) stavby či jejím opěrným systémem zajišťujícím její stabilitu. Proto je také architektonický tvar vždy abstraktní, většinou geometrický či stereometrický. Sochařství je - stejně jako malířství - zobrazením konkrétní skutečnosti ať již v její konkrétní (předmětné) či abstraktní (nepředmětné) podobě. Sochařský tvar je tedy trojrozměrným znakem předmětné či nepředmětné podoby skutečnosti. Je vymezen modelací, kterou světlo dotváří či umocňuje, barva jej může blíže určovat (polychromované sochy).

7. K.I.Dienzenhofer: Průčelí kostela sv. Mikuláše, Malá Strana, Praha, 1703-11

8. M.B.Braun: Sen sv.Luitgardy, 1711

V malířství je situace odlišná. Tvar je totiž vyjádřen jinými výrazovými prostředky. Ty určují jeho podobu, bez nich by nemohl existovat. Rozhodující roli zde hrají linie, barva a světlo. Linie vymezuje obrys tvaru, barva jej blíže určuje a světlo je prostředkem modelace tvaru jako vyjádření jeho trojrozměrnosti.

I hudební tvar je formován jinými výrazovými prostředky - ať již melodií, harmonií (polyfonií), dynamikou, zvukovou barvou, tedy prostředky vymezujícími obrys tvaru, jeho modelaci, či jej jinak charakterizují - ale i prostředky organizujícími časový průběh tvaru (tempo, metrum, rytmus, agogika). Nespornou výhodou hudby je jasné vymezení výrazových prostředků - a jejich role při artikulaci tvaru - díky povaze svého fenoménu. Naopak značnou nevýhodou malířství je zmatek ve vymezení výrazových prostředků. Příčina spočívá v chápání malířských prostředků v komplexu výrazových prostředků výtvarného umění - tedy v součtu výtvarných druhů, aniž by se zdůraznily a respektovaly kvalitativní rozdíly mezi podstatou tvaru (a prostoru) v jednotlivých výtvarných druzích. Jednotlivé výrazové prostředky nemohou být nositeli významu, ani nemohou představovat základní tektonickou jednotku artefaktu. Proč

CHARAKTERISTIKA PROSTORU VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ A ČASU V HUDBĚ

V předchozím úvodu k prostoru a času jsme naznačili různé způsoby zobrazení prostoru na základě základních přístupů ke skutečnosti včetně jejich lapidární charakteristiky. A tak jako je pro naše vnímání nepřírozenější předmětný tvar, tak i z hlediska prostoru je to **vizuální prostor** – ať již jde o opisnost optického prostoru či o racionální schéma lineární perspektivy jako typu konstruovaného prostoru, což názorně demonstruje Rafaelův obraz Madona del Prato (obr.5). Podstatně menší míra přirozenosti je spojena s lineárním prostorem jako popřením prostorové hloubky. Zde pak nastupuje širší pojetí „místa“ čili prostředí obrazu, které může být např. u románských obrazů (obr.17) chápáno jako **duchovní prostor**, který bývá často zastoupen zlatým pozadím nebo tzv. tapetou. obrazu.

Tak jako se nepředmětný tvar zbavuje konkrétní podoby skutečnosti, tak ani prostor abstraktních obrazů nemá výtvarným vyjádřením reálného prostoru, ale vnímáme jej buď jako **konceptuální prostor**, který reprezentuje Mondrianova Kompozice 13 (obr.6, text str. ..) nebo jako **vnitřní prostor**, který se prosazuje většinou v expresivním proudu abstraktní malby počínaje prvními abstraktními obrazy Vasilije Kandinského (obr.107, text str. ..).

Obdobná je odlišnost charakteru tvaru a prostoru v architektuře, sochařství a malířství. Abstraktní geometrický či stereometrický architektonický tvar vstupuje do reálného vnějšího prostoru, který nemá jejím vlastním prostorem, pouze se k němu aktivně či pasivně vztahuje. Jejím „vlastním“ prostorem je vnitřní prostor, který je v plné míře v „režii“ architekta. Vztah k vnějšímu i vnitřnímu prostoru může být pasivní nebo aktivní. **Pasivní vztah tvaru a prostoru** je statický a vyznačuje se vzájemnou netečností – nedochází k vzájemnému prostupování. Přímo „čítankovým“ příkladem je panelák.

Dokonalou demonstrací **aktivního vztahu tvaru a prostoru** je průčelí jezuitského kostela sv. Mikuláše na Malé Straně v Praze (obr.7). Hlavním prostředkem aktivizace vztahu tvaru a prostoru je esovitá křivka jako pravidelné střídání vyduťkých a vypouklých oblouků a kontrast statických sil, které představují mohutné sloupy a dynamických sil reprezentovaných esovitou linií mohutně promodelované římsy.

Vztah k reálnému vnějšímu prostoru i podstata pasivního či aktivního vztahu mezi tvarem a prostorem je obdobná jako v architektuře, což dokazuje slavné sousoší Matyáše Bernarda Brauna Sen sv. Luitgardy v Praze. Podrobnější analýze pasivního a aktivního vztahu sochařského tvaru a prostoru se budeme věnovat v dalších podkapitolách.

V malířství je prostor – stejně jako tvar – vyjádřen jinými výrazovými prostředky a to buď jako iluze prostorové hloubky nebo její popření. Zatímco lineární perspektiva jako vrchol konstruovaného prostoru je postavena – jak prozrazuje název – na lineárním systému ortogonál a dalších linií, barevná perspektiva těží z psychofyziologické podstaty vnímání teplých a studených barev a barvy hrají dominantní roli i ve vzdušné perspektivě, protože světlo se v obraze ani nedá vyjádřit jinak než pomocí barev.

Jestliže v malířství je pro vzájemné vztahy mezi tvary rozhodující prostor, pak v hudbě je to **hudební čas**, který strukturuje skladbu. Hudební čas není totožný s astronomickým časem, má jiný průběh, jinou pulsaci; na rozdíl od astronomického času se v hudebním čase uplatňují zastavení, opakování atp. - tedy celková organizace hudebního času je výrazně specifická. Dominantními hudebně výrazovými prostředky spojenými s časem jsou **metrum, tempo, rytmus a agogika**. I v roli hudebního času v rámci skladby jako projevu doby se dají vymezit dvě roviny zhruba odpovídající vztahu prostoru a místa v malířství, které byly stručně nastíněny v úvodní kapitole (str. ..). Vzhledem ke specifčnosti fenoménu hudby není rozdíl mezi oběma rovinami tak zřetelný jako ve výtvarném umění.

tedy ten důraz na tvar jako základní prvek struktury výtvarného a hudebního díla? Příčiny jsme zdůraznili již v předchozí kapitole v souvislosti s hudebním tvarem.

Ideálním příkladem pevného, jasně vymezeného a uzavřeného hudebního tvaru je **téma**, které do své dokonalé podoby vykryštovalo v období klasicismu - tedy v 18. století (především v jeho druhé polovině) a na začátku století následujícího. Vzorovou ukázkou bude hlavní téma ze 4. věty Mozartovy Symfonie g moll KV 550.

I.W.A. Mozart: Symfonie g moll KV 550, 4. věta, hlavní téma

hu1 Mozart: Symfonie g moll KV 550, 4. věta, oblast hlavního tématu 01:03

Výstavba tématu připomíná výstavbu jednoduché věty v jazykové skladbě. Tak jako se jednoduchá věta skládá z větných členů, tak je téma vystavěno z motivů. **Motiv** je nejmenší tektonickou jednotkou. A tak jako se jednotlivé větné členy (např. podmět, předmět, přívlastek) liší svými vlastnostmi i postavením a rolí ve větě, tak se svým charakterem a vlastnostmi odlišují jednotlivé motivy, z kterých je vystavěno téma. Podobnost je i v organizaci vztahů mezi základními stavebními jednotkami: skladebným dvojicím odpovídají v hudebním tvaru fráze (většinou dvojice kontrastních motivů). A stejně jako ve větné skladbě dělíme jednoduchou větu na podmětnou a přísudkovou část, tak i téma členíme na vzájemně si odpovídající polověty: na předvěti a závěti. Ty dohromady tvoří periodu, která je v našem příkladu totožná s tématem. Složitější téma se může skládat z několika period. Jako názorný příklad doporučujeme téma k variacím z 1. věty Mozartovy Sonáty pro klavír A dur KV 331 (str. 27, hu3).

Již samotný hudební tvar - tedy nejen hudební forma jako celková výstavba skladby - je budován na vztahu jednoty (řádu) a kontrastu (napětí). Ten se prosazuje ve všech hudebně výrazových prostředcích, které se formování tvaru podílejí. U melodie se řád uplatňuje nejen v pravidelnosti periodického členění ale i v neměně pravidelném klenutí (ambitu) melodické linie. Melodický kontrast se často - a to platí i pro náš příklad - projevuje v rozdílné intervalové strukturaci motivů. Proti většímu intervalovému rozpětí jednoho motivu (motiv a) se staví drobné intervalové kroky motivu druhého (motiv c). V harmonické výstavbě tvaru se řád i kontrast projevují především vztahem hlavních harmonických funkcí mezi sebou i k dalším souzvukům (blíže viz str...). Obdobně i metrum a rytmus dokáží propojit pravidelnost celkové výstavby tvaru s kontrasty, které se projevují v rozdílné pulsaci - proti čtvrtovým hodnotám převažujícím v první frázi předvěti (motiv a, b) nastupují „pohyblivější osminové hodnoty ve frázi druhé (motiv c). Adekvátně je řešen vztah řádu a kontrastu v dynamice. Kontrast se uplatňuje ve výrazně odlišné zvukové intenzitě piana (1. fráze - motiv a, b) a forte (2. fráze - motiv c), řád pak v pravidelném střídání piana a forte a postupném zesilování či zeslabování (crescendová dynamika).

Totéž postavení, funkci a vlastnosti by měl mít i tvar v malířství. I malířský tvar je budován na vztahu jednoty a kontrastu - např. vztahu řádu a kontrastu v harmonii odpovídají kontrasty barev (světlostní, kontrasty teplých a studených barev, komplementární kontrast atd.) v jejich vzájemném vyrovnávání (řád) či naopak vyostřování (napětí) dynamice v hudbě pak světelná modelace tvaru atd.

Následující obecná charakteristika předmětného tvaru a jeho základních typů - včetně úlohy jednotlivých výrazových prostředků při jeho formování - má obecnou platnost a nepřihlíží k proměnám jeho pojetí v procesu historického vývoje. Východiskem analýzy jednotlivých typů tvaru je tedy modelový příklad jako typologicky ideální „vzorek“. Vývojovými proměnami jednotlivých typů tvaru se budeme zabývat v následujících kapitolách. Zde se také názorně přesvědčíme o důležitosti tohoto procesu vývojových mutací tvaru jako jeho kvalitativních proměn.

V časovém řádu hudební skladby hraje důležitou **vztah expoziční a evoluční hudby**, či jinak expozičního a evolučního tvaru. Statický princip jako prostředek identity je spojen především s expoziční hudbou, kterou představují přesně vymezené, pravidelně klenuté, periodicky pravidelně členěné a pregnantně ukončené hudební tvary, které se vyznačují převahou jasně vykrytalizované melodie, méně výrazným spádem a důrazem na dostředivou sílu tóniky. Nejtypičtějším příkladem takového tvaru je téma. Statičnost tohoto expozičního útvaru se umocňuje opakováním a návraty. Názornou notovou a hudební ukázkou expoziční hudby je hlavní téma 4. věty Symfonie g moll W.A. Mozarta (nu 1, hu1).

Dynamický princip jako prostředek kontrastu je zastoupen evoluční hudbou. Ta je spojena s vývojem, čili proměnami expozičních tvarů - patří sem tedy **tematická či motivická práce** a její dynamické prostředky. Evoluční hudba tudíž uplatňuje zřetelně protikladné znaky a průběh než expoziční hudba. To se konkrétně projevuje uvolněním či rozbitím hudebního tvaru oslabením jeho pravidelného klenutí, členění a pregnantního ukončení. Toho účinku dosahuje nepravidelným klenutím a členěním melodické linie otevřeného tvaru, vyloučením opakování delších souvislých částí a naopak akcentací jejich melodických, rytmických, dynamických, harmonických a dalších obměn. Dynamičnost evoluční hudby se umocňuje výrazným spádem, který se projevuje především v dramatických proměnách harmonického a modulačního plánu a v tonální nevyváženosti. Demonstrací evoluční hudby – navíc s možností přímé konfrontace s hudbou expoziční – je mezivěta hlavního tématu (hu1) jako spojka mezi hlavním a vedlejším tématem.

Jestliže již samotný hudební tvar je budován na vztahu identity a kontrastu, pak se napětí jejich vzájemného vztahu stupňuje poměrem evoluční a expoziční hudby jako časové strukturování oblasti hlavního tématu (téma + mezivěta) jako mezostruktury.

Tolik tedy zatím obecně a stručně k problému prostoru v malířství a času v hudbě. Zároveň je však třeba si uvědomit, že existuje i **čas v malířství a prostor v hudbě**. Až do nástupu moderního umění se čas v malířství a prostor v hudbě prosazují jako perceptivní faktory - tedy jako pocit času či prostoru, či jinak jako potenciální čili možný čas ve výtvarném díle a potenciální prostor v hudební skladbě. Potenciální čas ve výtvarném díle souvisí s jeho "čtením", tedy s časovým průběhem recepce či interpretace. Časový průběh může být vyjádřen i symbolicky jako současné zachycení několika dějových fází příběhu v jednom obraze.

Iluze perceptivního prostoru v hudbě je daleko silnější a sugestivnější než iluze potenciálního času v malířství. I když to na první pohled vypadá naivně, tak prostorovou dimenzí hudebního tvaru je ticho. Záleží na tom, jakým způsobem proniká hudební tvar do ticha. Zde je třeba zdůraznit, že v poreneseňském malířství existovala obdobná představa vztahu tvaru a prostoru - již zmíněné euklidovské pojetí prostoru jako prázdna. Na iluzi hudebního prostoru se různou měrou podílejí výrazové prostředky - dynamika (crescendová dynamika jako zvukově perspektivní konstrukce), faktura (proměny hustoty zvuku), zvuková barva atd. Determinujícím faktorem hudebního prostoru je čas, časový průběh - proto je vhodný pojem časoprostor.

Organizace prostoru a času nemají jedinou konfiguraci, které by měla být věnována pozornost. Mezi nejzajímavější možnosti patří vztah paradigmatických vzorců a jejich konkrétního uplatnění v dané konfiguraci obrazu či mezostruktuře hudební skladby. Je sice pravda, že důsledně vypracovaná pravidla centrální perspektivy či kadenční harmonie patří mezi nejdůležitější paradigmatické vzorce renesančního a poreneseňského malířství a hudby, avšak opomíjení dalších paradigmát by značně zkreslilo celkovou charakteristiku díla v jeho dílčích souvislostech. Rozhodující však nejsou paradigmatické vzorce samy o sobě, ale jejich využití a proměny v syntagmatických konfiguracích.

PŘEDMĚTNÝ A TONÁLNÍ TVAR A ZPŮSOBY JEHO VYJÁDŘENÍ

Smyslový tvar

Slavný římský autor Plinius starší líčí ve svých Kapitolách o přírodě soupeření dvou věhlasných řeckých malířů, Zeuxida a Parrhasia:

„Zeuxis přinesl hrozny tak dobře vystižené, že se na jeviště slétali ptáci; Parrhasios namaloval obrázek draperie; Zeuxis ji považoval za skutečnou roušku a žádal, aby ji Parrhasios odhrnul. Poznav svůj omyl, blahopřál Parrhasiovi, že oklamal umělce, kdežto on sám jen ptáky.“¹

Zeuxis oklamal ptáky a Parrhasios samotného Zeuxida dokonalým **smyslovým tvarem**. Ten vychází ze smyslového vnímání - tedy z pozorování a zrakové zkušenosti - jako základního vztahu ke skutečnosti. Jde tedy o přesné napodobení skutečnosti, kterému staří Řekové říkali „mimézis“. Protože výsledkem je přesné napodobení reálného tvaru, označuje se tento způsob výtvarného vyjádření jako **realismus**. V případě Parrhasia a Zeuxida je však na místě přesnější pojem: **naturalismus**. Natura je latinsky příroda - naturalismus tedy znamená přesně podle přírody, obecněji podle skutečnosti.

Protože jsme začali příběhem malířů, zaměříme se nejdříve na výtvarné vyjádření smyslového tvaru v malířství. To má proti sochařství jednu nespornou nevýhodu: musí vyjádřit trojrozměrnost reálného tvaru na dvourozměrné ploše plátna, dřevěné desky, zdi či stránky knihy. Musí tedy oklamat divákův zrak prostřednictvím **iluze** - tedy zdání, zrakového klamu. Jak jsme již zdůraznili, malířský tvar je určován linií, světlem a barvou. Jak se tyto výrazové prostředky podílejí na dokonalosti iluze smyslového tvaru?

9. Jan van Eyck: Madona kanovníka Perla, 1434-36

10. Myron: Diskobolos, 560-550 př.n.l.

Jako názorný či vzorový příklad jsme vybrali detail hlavy kanovníka (obr. 9) z obrazu slavného představitele první generace nizozemského měšťanského realismu, Jana van Eycka, z třicátých let 15. století. Přesné vymezení tvaru a jeho detailní popis je úkolem linie. Ta vymezuje obrys tvaru jeho přesným popisem - proto se nazývá **popisná obrysová linie**. To je zřetelné na charakteristických rysech stařeckého obličejce: např. vpadlých tvářích jinak otlého obličejce, „druhé bradě“ atd. Zároveň se však linie jako **vnitřní kresba** podílí na detailním popisu tvaru. Všimněte si detailního vykreslení vrásek či naběhlých žil v obličejí kanovníka.

Plastičnost tvaru jako iluze jeho trojrozměrnosti je záležitostí světla. Nejdokonalejší iluze trojrozměrného tvaru lze dosáhnout tzv. **měkkou modelací**, t.zn. plynulým přechodem ze světla do stínu. Světlo lze v malířství vyjádřit jen barvou. Až do nástupu impresionismu se vztah světla a stínu vyjadřoval prostřednictvím **valéru** - t.j. přidáváním či ubíráním černé barvy. Pro smyslový tvar je charakteristická detailní modelace, tedy velice jemné přechody ze světla do stínu. Na iluzivním zobrazení vrásek a zejména naběhlých žil se nepodílí jen deskriptivní vnitřní kresba, ale i detailní měkká modelace.

Barva je v malířství hlavním výrazovým prostředkem. Hraje zde obdobnou úlohu jako přidavné jméno v jazyce: blíže určuje vlastnosti tvaru. Smyslový tvar se snaží o přesný výtvarný prepis reálného tvaru. To se týká i barvy. Malíři mají k dispozici jen čisté barvy jako je rumělká červená, kobaltová modř a pod. Ty však jen výjimečně odpovídají skutečné barevnosti reálného tvaru. Proto musí malíři barvy na paletě míchat - čili lomit jednu barvu jinou. Takovým barvám se říká **lomené**. Až do impresionismu byl smyslový tvar spíše výsledkem zrakové zkušenosti než bezprostředního vidění čili pozorování. To se týkalo i barvy. Malíři přisuzovali každému konkrétnímu tvaru jeho charakteristickou barvu bez ohledu na její proměnlivost

PROSTOR A ČAS V PŘEDMĚTNÉM VÝTVARNÉM UMĚNÍ A TONÁLNÍ HUDBĚ

Optický prostor a „přirozený“ hudební čas

Běžná představa předmětného výtvarného umění vychází z interpretace figurativnosti jako jakéhokoliv zobrazení předmětů - myšleno v obecném významu pojmu - fyzické skutečnosti. Z tohoto hlediska by tedy ke stejnému zobrazovacímu systému patřila egyptská nástěnná malba, románská iluminace stejně jako obraz Jana van Eycka či Piera della Francescy. Tato obecná představa předmětnosti představuje širší pojetí vycházející z tvaru - tedy z jednotlivostí. V případě užšího pojetí figurativnosti, akcentujícího jako východisko celkovou strukturu díla je tato možnost v podstatě vyloučena. Teprve v souvislostech struktury se prosazují nejtypičtější znaky porenasančního figurativního systému naplňující jeho podstatu: iluze trojrozměrnosti tvaru a prostoru a s tím spojená schémata umožňující propojit obecné i subjektivní faktory zobrazení.

Obdobně je tomu i v případě tonality. V širším pojetí se **tonalita** rozděluje na dvě fáze:

1. **předharmonickou**, kdy byl hlavním vztahovým centrem význačný tón a hierarchie se uplatňovala v lineárním průběhu melodickém či lineárně kontrapunktickém.
2. **harmonickou**, kdy úlohu centra přebírá tónický kvintakord jako harmonický fenomén. Užší pojetí tonality je spojeno právě s druhou fází tonality - tedy harmonickou..

V souvislosti s touto kapitolou budeme vycházet z širšího pojetí předmětného malířství a tonální hudby.

Iluzi smyslového tvaru odpovídá **iluze optického prostoru** – vychází tedy rovněž ze zrakové zkušenosti a je většinou vyjádřen barevnou či atmosférickou perspektivou. Pro demonstraci optického prostoru je ideální krajina. Jako názorný příklad jsme zvolili Větrný mlýn ve Wijku (obr.11) od holandského barokního krajináře Jakoba van Ruisdaela. Z hlediska podílu výrazových prostředků na iluzi optického prostoru hraje hlavní roli barva ve spojení se světlem – to naznačuje i pojem **barevná či světelná perspektiva**. Ruisdael vychází z psychofyzilogické zkušenosti, že studené barvy ustupují do pozadí, zatímco teplé barvy vystupují do popředí. Od šedomodré zamračené oblohy, která uzavírá zadní plán se na vodní hladině řeky postupně a plynule přidávají jemné odstíny okru a hnědí až po převahu teplých tmavých tónů v popředí obrazu. Naopak v pravé části plátna se na zužujícím se pruhu krajiny s větrným mlýnem a několika dalšími stavbami se prosazuje teplá barevná tónina v jakési světelně barevném kontrapunktu ve vztahu k levé části. Jestliže vodní hladina se směrem od zadního plánu k přednímu ztmavuje, tak v pravé části se postupuje od okru a světlých hnědí větrného mlýna k tmavě hnědému horizontu v zadního plánu.

11. Jakob van Ruisdael: Větrný mlýn ve Wijku u Duurstede, asi 1665

Úloha linie je ve srovnání s tvarem značně oslabena. Uplatňuje se jednak v oddělení ploch – např. vodní hladiny a krajiny – jednak je spojena s tvary i z hlediska jejich vztahu k prostoru. Tvary v popředí obrazu – např. větrný mlýn – jsou nejen přesně vymezeny obrysovou linií, ale i vnitřní kresba precizuje detaily. Čím více se tvary posunují do zadního plánu, tím více jsou rozostřené a oslabuje se tak nejen vymezení obrysovou linií, ale s potlačením detailů mizí i vnitřní kresba. Se zrakovou zkušeností souvisí i práce se světlem. Studené barvy se nám v dálce jeví jako světlejší než v popředí, u teplých barev je to naopak. A tak světelný kontrapunkt umocňuje a dramatizuje již zmíněný kontrapunkt barevný.

Ze zrakové zkušenosti vychází i **splyvání prostorových plánů**. Jestliže v Krajíně se svatbou Izáka a Rebeky od Clauda Lorraina bylo snadné jednotlivé plány odlišit – i když se částečně prolínaly, v Ruisdaelově krajíně to možné není. Zejména po vodní hladině „klouže“ zrak ply-

způsobenou různým úhlem dopadu světla. Takové barvě říkáme **lokální** neboli **místní**. Barva má však ještě jednu schopnost blíže určující vlastnost tvaru. Dokáže totiž přesně vyjádřit i materiální kvalitu. Detail obrazu Jana van Eycka (obr. 11) názorně demonstruje, jak precizně dokáže malíř odlišit lesk tvrdého kovu brnění sv. Jiřího od dřevěné tyče praporu a měkkosti látky kabátce. Ještě detailnější je odlišení kvality látek atd.

Na závěr rozboru smyslového tvaru v malířství stručně shrneme vlastnosti výrazových prostředků, které se podílejí na jeho formování. K tomu úplně stačí jen základní pojmy, které jsou v předchozím textu vytištěny tučně. **Malířský smyslový tvar** je vymezen **popisnou obrysovou linií**. Jeho **plastičnost** je **iluzivně** vyjádřena **měkkou modelací** prostřednictvím **valéru**. Snahu přesně napodobit barevnost **reálného tvaru** umožňují **lokální a lomené barvy**. Ty - spolu se světlem - jsou schopny i přesně imitovat **materiální kvality** konkrétního tvaru.

Daleko vhodnější předpoklady než malířství má pro výtvarné vyjádření smyslového tvaru **sochařství**. Zejména proto, že pracuje s reálným materiálem a nemusí se tedy uchýlovat k iluzi trojrozměrného tvaru. Stačí přesně vymodelovat smyslový tvar jako věrnou kopii reálného tvaru. Zcela přirozeně se tedy dokonalé vyjádření smyslového tvaru prosazuje nejdříve v sochařství - konkrétně v první fázi klasického období řeckého starověku - tedy v první polovině 5. století př.n.l. Ideálním příkladem je nejslavnější dílo sochaře Myrona Diskobolos (obr. 10). Na těle sochy tohoto atleta by bylo možné studovat anatomii lidského těla včetně napětí svalů a šlach při vypjatém pohybu. Tak přesně (naturalisticky) Myron dokázal postihnout smyslový tvar. Ještě je třeba připomenout, že antické sochy byly polychromované. Barva měla zdůraznit dokonalost **mimézis** - přesného napodobení skutečnosti.

Hudební smyslový tvar vychází ze smyslového - především sluchového - vnímání zvukové či jiné podoby reality. Odtud vycházejí i dvě kvalitativně odlišné podoby smyslového hudebního tvaru. Na jedné straně jde o **recitativní typ** smyslového hudebního tvaru vycházející z intonace mluveného projevu, čili z deklamace. Uplatňuje se především ve dvou základních podobách: jako liturgický či operní recitativ. Cílem je buď důraz na obsah textu (liturgický recitativ) nebo na přirozenost vokálního projevu, kde se ideálním měřítkem stává intonace mluveného projevu. Nejdůležitějším výrazovým prostředkem recitativního tvaru je melodická linie, která svým charakterem a funkcí odpovídá popisné obrysové linii v malířském smyslovém tvaru.

II. Gregoriánský chorál, liturgický recitativ

hu2 Gregoriánský chorál, liturgický recitativ, 00:32

Druhou variantou je **programní typ** smyslového hudebního tvaru vycházející z mimohudebního programu - z popisu konkrétní skutečnosti, citového či duševního stavu nebo myšlenky - hudebně výrazovými prostředky. Tato varianta „iluzivního“ hudebního smyslového tvaru je spojena především s tzv. programní hudbou. Jestliže u recitativního hudebního tvaru je klíčovým výrazovým prostředkem melodie, u smyslově popisného hudebního tvaru se výraznější měrou podílejí i ostatní výrazové prostředky. Smyslový tvar ovšem nehraje v hudbě zdaleka tak významnou roli jako ve výtvarném umění.

nule a bez přerušení z popředí až k horizontu zadního plánu. Do jisté míry jsou naznačeny – nikoliv však vymezeny – prostorové plány v pravé části obrazu. To je však spíše spojeno s umístěním tvarů, v žádném případě nejde o konstrukci prostorových plánů.

Obdobně jako u smyslového tvaru i v případě optického prostoru shrneme nejen jeho vlastnosti ale i podíl jednotlivých výrazových prostředků, abychom dokázaly styčné plochy s charakterem tvaru ale zároveň i odlišnosti – to vše s důrazem na klíčové pojmy. Optický prostor je postaven na barevné či světelné perspektivě a dominantní roli tak hrají barvy – především ve vztahu teplých a studených barev, které navozují iluzi prostorové hloubky. Prostorové plány splývají a dokonale tak evokují naši prostorovou zkušenost.

Ze vztahu trojrozměrného tvaru k reálnému prostoru vyplývají odlišnosti sochařství od iluzivního prostoru malířství. V sochařství rozhodně nelze hovořit o optickém prostoru ale především o pasivním nebo aktivním vztahu sochařského tvaru k prostoru, který jej obklopuje. Myronův Diskobolos je zachycen v energickém, dynamicky vypjatém pohybu atleta v kulminační fázi odhodu disku – je tedy zcela přirozené, že prostorové rozvinutí sochy je výrazně aktivní. Na její prostorové aktivizaci se podílejí nejen části „in aria“ – tedy ty, které vstupují do okolního prostoru – což jsou obě ruce atleta, především ta, která v originálu třímala disk -, ale i šroubovitý pohyb těla, který jakoby strhával prostor do stejného vířivého pohybu do jakého je uvedeno diskobolovo tělo. Zároveň je třeba zdůraznit, že prostorové rozvinutí Myronova Diskobola není křečovitě ale přirozené, odpozorované z reálné pohybové akce – to jsou realistické aspekty aktivního vztahu sochařského tvaru a prostoru.

I v analýze hudebního času ve spojení se smyslovým tvarem v hudbě je nutné akcentovat dva odlišné typy: recitativní a programní. Výrazná odlišnost jejich časové artikulace je daná nejen typologicky, ale důležitý je i historický čas, tzn. v které době skladba vznikla. Tak již u recitativního tvaru je z hlediska jeho časového plynutí výrazně odlišný liturgický recitativ a recitativ operní – a to jak typologicky tak i ze zorného úhlu historického času. Liturgický recitativ (nu II, hu 2) jako projev monomelodického stylu je sice založen na deklamaci, ta však sleduje především srozumitelnost textu. Žádný z dominantních hudebně výrazových prostředků spojených s časovou artikulací hudebního tvaru se u liturgického recitativu neprosazuje – tempo je stále stejné, metrum neexistuje, rytmické členění nedovoluje notace a o agogice nemůže být vůbec řeč.

III. Richard Wagner: Tristan a Isolda, leitmotivy lásky a osudu a jejich kombinace

Operní recitativ naopak v plné míře všechny hudebně výrazové prostředky spjaté s časem maximálně využívá – i zde je však dominantním prostředkem melodie. Avšak zejména operní recitativ typu *accompagnato* (doprovázený) zejména v 19. století maximálně využívá všech výrazových prostředků – a to nejen těch, které jsou těsně propojené s časem ale i např. harmonie, dynamiky atd. Deklamace nevychází jen z intonace mluveného projevu ale i z rytmu a spádu řeči, který je ovlivněn dramatickou situací, navíc přechází z obecného schématu k maximálně individuálnímu pojetí. Dovršením vývoje tohoto operního recitativu bylo hudební drama Richarda Wagnera – a to nejen leitmotiv (blíže viz str. ..., nuIII) ale především smazání rozdílu mezi árií a recitativem přechodem k „dramatickému recitativu“ (*sprechgesang*), který není tak intervalově naturalistický a tím je – za podpory všech všech výrazových prostředků a s výrazným posílením role orchestru – dramatický. Z hlediska vztahu expoziční a evoluční hudby přímo despoticky vládne evoluční tvar stále znovu rozvíjený „nekočnou melodií“ a výrazně chromaticizovanou harmonií.

Racionální tvar

„Má povaha mne vede k tomu, abych vyhledával a ctil věci, které jsou dobře uspořádány, abych se vyhýbal zmatkům, které jsou mi stejně protivné a nebezpečné jako temnota dennímu světlu.“²

Tato slova, která si francouzský malíř 17.století Nicolas Poussin zaznamenal do svých Poznámek o malbě, postihují podstatu rozumového přístupu ke skutečnosti. Racionální tvar, který je výsledkem tohoto přístupu, názorně demonstrují právě Poussinovy obrazy. My si však Poussina necháme až na kapitolu věnovanou kompozici - v té byl totiž nepřekonatelným mistrem. Vyjdeme z příkladu racionálního tvaru, který jsme již v této kapitole uvedli - a sice obraz Sv.Víta (obr.1,2) od Mistra Theodorika, dvorního malíře Karla IV. Vraťte se tedy znovu ke kompoziční analýze obrazu, která dokazuje, že polopostavu sv.Víta „sestrojil“ Mistr Theodorik z kružnic a jejich částí (úsečí). A právě geometrická stylizace je základem zjednodušení tvaru při hledání jeho podstaty. To však neznamená, že by racionální tvar musel být striktně geometrický nebo z geometrických útvarů sestavený. Geometrický tvar je jen základem jeho stylizace. Její míra však může být různá. To můžete sami dobře posoudit na srovnání gotického obrazu Mistra Theodorika se Zvěstováním (obr.12) od věhlasného představitele rané renesance Pierra della Francesca. Všimněte si, jak je postava klečícího archanděla Gabriela zjednodušena do tvaru pravouhlého trojúhelníku, zatímco obrys stojící postavy Panny Marie uzavírá oválný tvar. Toto geometrické zjednodušení se však týká jen tvaru jako celku, nikoliv jeho dalšího členění. To můžete dobře postřehnout na pojetí draperie (řasení šatu) u Theodorikova Sv.Víta a Francescova archanděla Gabriela. Jestliže u Theodorika se uplatňuje geometrická stylizace kružnic a jejich částí i ve schématu řasení roucha, Francesca zjednodušuje tvar potlačením detailů a záhyby draperie daleko více odpovídají skutečnému řasení látky. Příčiny výše uvedených rozdílů mezi racionálním tvarem v gotickém a raně renesančním malířství v důslednějším příkonu renesance k jevovému světu. A tak tvar ve Zvěstování Pierra dela Francesca je symbiózou smyslového a racionálního tvaru. O podílu klasického období antiky svědčí následující analýza racionálního tvaru v sochařství.

12. Piero della Francesca: Zvěstování, 1470

Po názorných příkladech racionálního tvaru můžeme postihnout podíl výrazových prostředků na formování racionálního tvaru. **Obrysová linie**, která vymezuje tvar není popisná, ale **stylizující**. Zjednodušuje tvar na základě **geometrického schématu** (kruhu, oválu, trojúhelníku atd). Vnitřní kresba je značně omezena, protože syntetický racionální tvar potlačuje detaily. Světlo buď vůbec nemodeluje tvar, který je plošný (obr....), nebo jej modeluje úhrnně, tzn. jen ve výrazně jednoduchých vztazích světla a stínu - většinou pravidelně se střídajících pruzích světla a stínu - které tak posílí celkový řád tvaru. Výsledkem je pak monumentální plastičnost zjednodušeného tvaru.

Barvy - ať již čisté nebo lomené - nesledují přesný popis konkrétní barevnosti reálného tvaru, ale podílejí se na zjednodušení a celkovém řádu tvaru. Základem je **harmonie barev**, která se může uplatnit v rámci jednoho tvaru, ale především ve vzájemných vztazích mezi tvary - tedy v celkové barevné kompozici obrazu.

Pokusme se nyní o shrnutí charakteristických znaků racionálního tvaru prostřednictvím základních pojmů. **Malířský racionální tvar** je vymezen **stylizovanou obrysovou linií** na základě **geometrických schémat**. Jeho **plastičnost** je buď potlačena nebo zjednodušena **úhrnnou modelací**. Barvy se podílejí na řádu tvaru a celkové kompozice obrazu důrazem na **harmonii barev**.

Konstruovaný prostor a čas

Obdobně jako v obecné charakteristice racionálního tvaru vyjdeme i v rozboru konstruovaného prostoru z konfrontace vrcholné gotiky zastoupené slavným florentským malířem Giottem a rané italské renesance reprezentované Pierem della Francescou. Freska Vyhánění d'áblů z Arezza (obr.13) z horního kostela sv. Františka v Assisi je dokonalou demonstrací prolovení prostoru do hloubky prostřednictvím tzv. jevištní perspektivy. Giotto sice zasadil výjev do architektonického prostředí města, ale proporce staveb v konfrontaci s postavami svědčí o podřízení prostředí včetně jeho prostorového řešení obsahové stránce výjevu, má akcentovat pojmovou jasnost vyprávění prostorovou optikou. Architektura – závěr baziliky vlevo a město za hradbami vpravo – připomíná divadelní kulisy, a to jak z hlediska její role v dramatu vyprávění příběhu z legendy sv. Františka, tak i hlediska konstrukce. Jejich iluzi skutečnosti dosahuje náznakem perspektivního sbíhání ortogonál, které však nesměřují do jednoho úběžníku ale vystačí si přibližným náznakem. Proto se v této souvislosti mluví o jevištní perspektivě. Navíc aditivní princip přičítání, tak typický pro gotiku, se prosazuje i v architektuře. To je jeden z řady argumentů, že Giottův malířský projev je v plné míře gotický a nikoliv renesanční. V souvislosti s „vedoutou“ výjevu v žádném případě nejde o skutečnou podobu Arezza 13. století ale o typologická schémata odvozená ze stereometrických útvarů krychle, hranolu, válce atd. přiřazovaná k sobě a postavená šikmo k obrazové rovině. Dokonce i prostorově je každá stavba pojednána samostatně, což je důsledkem aditivního principu. Vztahy mezi plány nejsou ještě jasně vymezené, a to nejen z hlediska jejich řazení ale i z hlediska proporcí, což názorně dosvědčuje disproporce mezi postavou stojícího bratra a branou opevnění. Prostorová hloubka druhého plánu je řešena vrstveních architektonických kubusů za sebou.

13. Giotto: Vyhánění d'áblů z Arezza, 1297-99, horní kostel sv. Františka v Assisi

Dovršením konstruovaného prostoru je spojeno s centrální neboli lineární perspektivou. Její dokonalou demonstrací je Zvěstování Piera della Francesca (obr.12). Promyšlený řád prostorové konstrukce není spojen jen s matematickým principem lineární perspektivy, ale i s jasným vymezením prostorových plánů. Linie podlahových dlaždic i patek a hlavic sloupů směřují do úběžníku umístěného téměř v ideálním středu obrazu. Stejně nekompromisní je oddělení prostorových plánů jako dovršení striktní prostorové konstrukce. Přední plán ovládají postavy výjevu, archanděl Gabriel a P. Maria. Střední plán, determinující perspektivní prolovení prostorové hloubky, tvoří strohý geometrický řád architektury. Zadní plán - či spíše jeho torzo - naznačuje průhled do zahrady.

Co se týče podílu výrazových prostředků, tak dominantní postavení zaujímá linie. Piero využívá všech možností – podlahové dlaždice, patky a hlavice sloupů atd. – k zdůraznění ortogonál směřujících do centrálního bodu. Lineární konstrukce prostoru téměř potlačuje roli barvy ve spojení se světlem.

I přes zřetelné rozdíly v pojetí prostoru v obou názorných ukázkách je možné najít společného jmenovatele jako charakteristické rysy konstruovaného prostoru formulované základními pojmy. Konstruovaný prostor se vyznačuje úsilím o přehledné uspořádání prostorových vztahů mezi tvary, a to jak matematickými principy lineární perspektivy, tak i důsledným vymezením prostorových plánů.

Jak naznačila konfrontace obrazů Giotta a Piera della Francesca, různé míře stylizace racionálního tvaru odpovídá různá míra a různý způsob konstrukce prostoru. Jak jsme názorně prokázali na analýze prostoru krajiny Clauda Lorraina, prosadila se i symbióza optického a konstruovaného prostoru jako symbióza optické zkušenosti a potřeby řádu.

Již srovnání geometrické stylizace u Theodorika a Francesca naznačilo, že obecné znaky racionálního tvaru procházejí proměnami vývojového procesu umění. Zde jsou tyto proměny ještě zřetelnější než v případě smyslového tvaru. Logickým důvodem je výrazná stylizace.

14. Kúros z Teney, 560-550 př.n.l.

15. Polykleitos: Doryforos, kolem 440 př.n.l.

Názornou demonstrací racionálního tvaru v evropském sochařství jsou kúroi (obr.14) v archaickém období antického Řecka. Stereometrické tělesné články přísně syntetické modelace prozrazují svou inspiraci v egyptském sochařství.

Poněkud odlišné pojetí racionálního tvaru má svůj původ kolem v roce 440 př.n.l. Tehdy řecký sochař Polykleitos vytvořil sochu atleta známou pod jménem Doryforos. Ve své době se však proslavila pod přezdívkou „Kánon“. Podívejte se na patrně nejslavnější antickou sochu pozorně a pochopíte proč. Určitě si všimnete harmonie tělesných proporcí, jejichž dokonalá vyváženost je dána souborem přísných pravidel, kterým se říká **kánon**. Z nich nejdůležitější jsou tři základní pravidla: 1. **kontrapost** - pohybově vyvážený postoj, kdy váha těla je přenesena na jednu nohu (pevná noha), zatímco druhá je uvolněná (volná noha); 2. **princip chiasmu** - vyvažující protipohyb linie ramen a linie kyčlí, který ve spojení s kontrapostem dává postavě ideální esovitě prohnutí; 3. **proporční systém** - matematicky přesně stanovené proporční vztahy jednotlivých částí ve vztahu k celku stanovené ve zlomcích. Tato pravidla sepsal Polykleitos v knize o zásadách symetrie a správných poměrů. Polykleitovský kánon svým důrazem na soulad částí mezi sebou navzájem a celkem je dokonalým ztělesněním klasického řeckého ideálu krásy jako rovnováhy krásy tělesné a duchovní. Je tedy přímo čítankovým příkladem symbiózy dvou přístupů ke skutečnosti: 1. smyslového, který se prosadil v zachování tělesnosti tvaru a 2. racionálního, jehož řád jsme si výše vysvětlili.

IV. W.A. Mozart: Sonáta A dur, KV 331, 1. věta, téma k variacím

hu3 W.A. Mozart: Sonáta A dur, KV 331, 1. věta, téma k variacím 01:10

Racionální hudební tvar se vyznačuje přísnou organizací, což názorně demonstruje téma k variacím z 1. věty Sonáty A dur, KV 331 od Wolfganga Amadea Mozarta (IV, hu3). Na zmíněné organizaci hudebního tvaru se rozhodující měrou podílí pravidelně klenutá a přesně členěná melodická linie jasně vymezující pevný a uzavřený hudební tvar. Na dokonalém řádu homofonního racionálního tvaru se podílí i striktními pravidly spoutaná kadenční harmonie těsně propojená s melodickou linií. Podstatou tohoto přísného melodického a harmonického řádu je přísné dodržení hierarchie tónů (melodie) a akordů na nich postavených (harmonie). Nejdůležitější postavení má tónika (T - 1. tón stupnice a tedy i tóniny). Ta je jako tečka ve větě - tedy jasně ukončuje hudební tvar. Další privilegované stupně - a tedy i akordy na nich vybudované - jsou dominanta (D - 5. stupeň) a subdominanta (S - 4. stupeň). Ty působí jako čárky mezi větami v souvětí a spolu s „tečkou“ tónikou jsou hlavním prostředkem pravidelného členění a přehlednosti hudebního tvaru. Jako ideální uzavření tvaru se uplatňuje kadence jako sled subdominanta - dominanta - tónika.

Na striktní profilaci hudebního tvaru tématu k variacím 1. věty Mozartovy Sonáty A dur se podílí i pravidelná, promyšlená dynamika. Jde o tzv. crescendovou dynamiku vyznačující se pravidelným postupným zesilováním (crescendo) a zeslabováním (decrescendo). Na jejím zavedení měl největší zásluhy český skladatel Jan Václav Stamie (1717-1757), který působil v Německu jako kapelník manheimského orchestru. O tom, jak významná tato změna dynamiky byla, svědčí reakce pařížského obecnstva při prvním koncertu Stamieova manheimského orchestru. Šokovaní posluchači při crescendo pomalu vstávali a při decrescendu si stejně pomalu sedali. Umocněním celkového řádu je pak pravidelné tempo a metrum s přehlednou rytmičkou artikulací.

Jestliže Myronův Diskobolos byl ideálním příkladem přirozeného aktivního rozvinutí sochy do okolního prostoru, pak kúros z archaického období řeckého sochařství je stejně názornou demonstrací pasivního vztahu sochařského tvaru k prostoru. Protikladem částí in ária a šroubovitého pohybu těla Diskobola je obrysová sevřenost a bloková uzavřenost sochy kúroa (obr. 10), která koresponduje se stereometrickou stylizací statického tělesného tvaru.

Tak jako jsme v Lorrainově krajině zdůraznili symbiózu optického a konstruovaného prostoru, tak i Polykleitův Doryforos je dokonce i historicky kánonem nejen z hlediska tvaru ale i promyšlené a vyvážené symbiózy aktivního a pasivního vztahu k prostoru. Ve srovnání s kúroem se uvolňují nejen ruce, které svými ukázněnými gesty „uváženě“ vstupují do okolního prostoru. Kontrapost umožnil nakročení volné nohy a zároveň rozhýbal tělo do esovitého pohybu, který je jakýmsi kompromisem mezi státností tělesného válce kúroa a dynamičností energického šroubovitého pohybu Diskobola. A tak se na vzájemném propojení smyslového a racionálního přístupu podílel nejen tvar, ale i jeho vztah k prostoru.

S lineární perspektivou renesančního malířství souvisí i obdobná tendence v hudbě, jež je spojena s postupným prosazováním kinetické čili kadenční harmonie, která posiluje hierarchii harmonických funkcí s tónickým kvintakordem jako harmonickým centrem – tedy jakýmsi „harmonickým úběžníkem“. V této souvislosti se často mluví o "harmonické centrální perspektivě". Na první pohled nejde - ve srovnání s centrální perspektivou v malířství - o změnu téže kvality. Oproti jednomu centru lineární perspektivy se tónický kvintakord jako centrum harmonické centrální perspektivy uplatňuje v průběhu jedné skladby vícekrát. Tento aspekt ovšem souvisí s hudebním časem a jeho organizací. Čím častěji se tónický kvintakord opakuje, tím důslednější je dostřednost "tonální perspektivy". Navíc centrická hierarchie pracuje nejen s opakováním tónického kvintakordu jako jediného centra, ale i s hierarchií harmonických funkcí jako „tonálními ortogonálami“. Zároveň tónický kvintakord není spojen jen s dostředným principem základní časové organizace skladby jako celku - což by odpovídalo úloze centrální perspektivy v konstrukci prostoru - ale např. uzavírá téma jako základní hudební tvar apod. Nesmíme ovšem zapomínat, že lineární perspektiva v malířství se prosazuje i v proměně tvaru, který je podřízen celkovému dostřednému směřování. Na druhé straně je dostřednost - jak jsme již dokázali - základní vlastností i kadenční harmonie, která svou hierarchií harmonických funkcí zajišťuje promyšlenou konstrukci směřování k tónice jako centru. Vrcholem této harmonické konstrukce v souvislosti s tvarem je kadence.

Téma k variacím z 1. věty Mozartovy klavírní sonáty A dur KV 331 (nu IV) je vzorovým příkladem „harmonické perspektivy“ tvaru – včetně verbální analýzy s důrazem na hierarchii harmonických funkcí a z nich vyplývající „interpunkci“ s tónikou jako tečkou uzavírající tvar. Adekvátní ukázkou je i hlavní téma 4. věty Mozartovy Symfonie g moll KV 550 (nu Ia, str. 3). I zde končí první část tématu čili předvětí tzv. polovičním závěrem čili „čárkou“ a druhá část čili závětí celým závěrem čili kadencí uzavřenou tónikou jako „tečkou“ – tedy „harmonickým úběžníkem“. Tím, že se téma ještě jednou opakuje, se upevňuje nejen tónika jako „úběžník“ ale i „harmonické ortogonály“ jako směřování. Tento příklad jsme však zvolili z jiného důvodu. V hudební ukázkě (hu ..) jsme totiž spojili hlavní téma s mezivětou jako příklad vztahu expoziční a evoluční hudby. A tento vztah se projevuje i v „tonální harmonické perspektivě“. Státnost a přísný řád tématu jako expozičního tvaru se projevuje upevněním tóniky jako tonálního centra umocněným opakováním. Mezivěta jako evoluční tvar dospěje na začátku jen k polovičnímu závěru a pak nejen že ani jednou nezazní tónika ale jsou potlačeny i „harmonické ortogonály“ jako směřování k tónickému centru – a to trvá mezivěta třikrát déle než téma. A právě vztah tématu a mezivěty je příkladem dílčího vztahu celkové časové struktury „centrální harmonické perspektivy“.

Expresivní tvar

„Vzrušení, které prožívám před přírodou, se někdy u mne stupňuje až k bezvědomí.“³

Tato dramatická věta z dopisu Vincenta van Gogha jasně prozrazuje východisko expresivního tvaru a jeho typických znaků. Malířský expresivní tvar vychází z citového přístupu, z prožitku reality. Jeho podstatou je tedy výraz čili exprese, výsledkem pak až agresivní dynamičnost a deformace. Na té se podílejí všechny výrazové prostředky. Jejím základem je energická, dynamicky zprohýbaná obrysová linie. Dramatické kontrasty světla a stínu zdůrazňují více výrazově vypjatou atmosféru obrazu než modelaci tvaru. Barevná nadsázka a ostré disonance vyhrocených kontrastů barev umocňují extatickou deformaci tvaru.

16. El Greco: Pátá pečeť Apokalypsy, 1608-14

Jako názorný příklad expresivního tvaru jsme vybrali obraz El Greca Pátá pečeť Apokalypsy (obr.16). Východiskem bude především hlavní postava sv.Jana, která ovládá celou výšku plátna a jejíž deformace je tak razantní, že bychom z období „velkých slohů“ těžko vybrali přesvědčivější ukázkou. Na dramatická deformaci se podílí především obrysová linie - a to nejen pro El Greca charakteristické vertikálně protáhlé postavě ale i v až agresivní dynamičnosti. Obdobně extatická je i modelace tělesného tvaru - přesněji řečeno draperie - dramatickými kontrasty ostrého světla a hlubokého stínu. Ty jsou ještě vyhroceny vnitřní kresbou energicky zalamovaných záhybů draperie. Na počátek 17. století až překvapivě disonantní akordy barev se prosazují spíše v celkové kompozici a netýkají se tedy jednotlivých tvarů.

Expresivní tvar nachází mimořádnou účinnost v hudbě, protože žádný jiný umělecký druh nedokáže tak sugestivně působit na emoce konzumentů (vnímatelů). Ve srovnání s malířstvím je nespornou výhodou hudby, že dokáže vyjádřit míru citového prožitku - stupňování, opadání apod. - v časovém průběhu. Na deformaci expresivního hudebního tvaru se podílejí všechny hudebně výrazové prostředky. Rozmáchnutý vlnovitý pohyb nepravidelně klenuté a členěné melodické linie energicky vymezuje nepravidelný, nezřetelně uzavřený, často i otevřený hudební tvar. Dominantní úlohu přebírá harmonie, která stále důsledněji porušuje přísná pravidla tonálního systému, především pak striktní hierarchii harmonických funkcí a rafinovaně využívá dramatického kontrastu konsonantních a disonantních souzvuků. Spontánnost harmonie osvobozující se z pout přísných pravidel tonality se projevuje i na kvalitativní proměně melodické linie (s výrazným oslabením magnetické přitažlivosti tóniky úzce souvisí i „nekoněčná melodie“ u Wagnera a pod.) a na stále zřetelnějším uvolňování determinačního vztahu mezi oběma hudebně výrazovými prostředky. Polyfonní expresivní tvar se vyznačuje uvolněním vzájemných vztahů jednotlivých hlasů a uplatněním výrazných kontrastů mezi nimi, ať již z hlediska kontrapunktického či harmonického. Deformaci tvaru umocňuje i vzrušená, nepravidelná dynamika, často postavená na nečekaných kontrastech stupňů zvukové intenzity (pp-ff), časté změny tempa, nepravidelné metrum a asymetrický rytmus.

IV. W.A. Mozart: Adagio c moll, hl. téma

hu4. W.A. Mozart: Adagio c moll (začátek) 0:45

Sugestivní demonstrací výše uvedených charakteristických rysů expresivního tvaru z epochy velkých slohů je hlavní téma Mozartova Adagia c moll KV (IV, hu4). Vyznačuje se - na dobu svého vzniku - mimořádnou odvahou jednak v půdorysu melodické linie udivující až šokujícími intervalovými skoky a hlavně jejím nečekaným zakončením na citlivém tónu s akcentem dramatické pauzy. O nic méně odvážný nebyl Mozart ani v harmonické výstavbě Adagia, ať již v nerozvedených disonancích či celkovém narušení klasicistních schémat tonální harmonie atd.

Expresivní prostor a čas

Nejzřetelnějšími společnými znaky expresivního tvaru a prostoru jsou deformace, dynamičnost a individuální pojetí – to se však razantněji projevuje až na přelomu 19. a 20. století. Expresivní prostor vzbuzuje pocit nejistoty, protože výrazně narušuje paradigmatu dobových schémat, stupňuje napětí často až na hranici extáze, záměrně znejasňuje členění prostorových plánů atd. Na již zdůrazněné deformaci prostoru se podílejí všechny výrazové prostředky ve vypjaté kontrastnosti – ať již temnosvitné kontrasty světla, kontrasty teplých a studených barev, disproporce tvarů atd.

V konkrétním příkladu expresivního prostoru vyjdeme z El Grecova obrazu Páta pečeť Apokalypsy (obr.16), na kterém jsme demonstrovali i typické znaky expresivního tvaru. Deformace hloubkového členění prostorovými plány dosahuje El Greco všemi výrazovými prostředky. Nejagresivněji porušuje dobové zvyklosti barevná deformace, která porušuje základní pravidla barevné či světelné perspektivy z hlediska prostorových vlastností teplých a studených barev. Nejdřsnější je obrácení rolí předního a zadního plánu. Zadní plán, který by měly ovládat studené a světlé barvy je přesně naopak nejteplejší a nejtmavší. Je sice pravda, že temně fialová barva má i svou symbolickou roli v obsahové výpovědi námětu, to však nic nemění na výsledném dojmu diváka. Navíc ostré, pro El Greca tak typické kontrasty barev – temně fialová a šedobílá – ve světelné modelaci oblaků vyvolávají dojem haptičnosti, která dává jinak „prázdnému“ prostoru zadního plánu tíhu hmoty. Přední plán sice na ploše pravé strany opakuje temně fialovou barvu oblohy, zato drapérie dominantní postavy celého výjevu, sv. Jana Evangelisty, která zaujímá celou výšku obrazu, je ve svých šedomodrých tónech v ostrých střetech s černými stíny výrazně studená. Drama předního plánu graduje jasná červeně bohatě zřasené látky doplňující kontrast tmavě fialové a modré na barevný trojzvuk. Nejdramatičtější harmonii nabízí střední plán. Za okrovými akty s šedými stíny rozvíjí El Greco „bitonální“ drama sytě žluté a temně zelené vyrovnávané vzájemnými reflexy. Nezvyklým způsobem se na deformaci prostoru podílí obrysová linie. El Greco totiž stejně energicky vymezuje konturou postavy v předním plánu – sv. Jan – stejně jako akty ve středním plánu ale i dětské akty v zadním plánu vpravo nahoře. Důležitou roli v diskrepanci prostorových vztahů hrají proporční vztahy postav v jednotlivých plánech i mezi nimi: vztah proporčně „předimenzovaného“ sv. Jana ve vztahu k aktům ve středním plánu, ale i proporční nevyváženost ženských a mužských aktů ve středním plánu atd.

Deformace a kontrast jsou i společným jmenovatelem expresivního tvaru a časového řádu v hudbě. S otevřením tvaru a uvolněním hudebně výrazových prostředků narůstá napětí a náročnost recepce nezřetelně členěného hudebního proudu s narůstající převahou evoluční hudby. Dochází tedy k adekvátnímu porušení paradigmatu dobových schémat jako v expresivním prostoru, a v důsledků toho k narůstajícím pocitům nejistoty, které způsobují větší spontánnost hudebního proudu a vyostřené kontrasty harmonické, dynamické atd.

Využijeme příklad, na kterém jsme demonstrovali vlastnosti expresivního tvaru – tedy Adagio c moll KV 546 W.A. Mozarta (nuV, hu4). Jestliže k analýze tvaru jsme využili téma Adagio, pak k mezostruktuře časového řádu využijeme konfrontaci tématu s melodickou i dynamickou antitézí. Zatímco téma je vymezené dramatickou melodickou linií velkých intervalových skoků, harmonicky i dynamicky vypjaté, následující tvar je melodicky tklivý s chromatickým ambitem a jemnou dynamikou pianissima se sugestivním crescendem a decrescendem. Mozart zde účinně využívá polaritu dvou výrazových poloh – dramaticky naléhavé, extaticky vypjaté, které ve výtvarném projevu odpovídá pesimistická poloha exprese, a lyricky jímavé polohy vzbuzující optimistické pocity něhy a všeobjímající lásky.

Dekoratívni tvar

Iluminace z románské bible ze St. Albans (obr.17) jsou reprezentativním vzorkem dekorativního tvaru. Zde poprvé označení tvaru není totožné s pojmenováním přístupu. Jestliže pojem estetizující přístup nám připadal výstižný, pak zdánlivě adekvátní název estetizující tvar se zdá zavádějící. Ten se vyznačuje především dekorativní stylizací, zdobností - proto se nám označení dekorativní zdá vhodné. Vychází z estetického přístupu zdůrazňujícího krásu nadřazenou smyslové podstatě konkrétní skutečnosti. Dominantní role je svěřena ladným křivkám dekorativně stylizované linie, která je základem ušlechtilé krásy tvaru. Ta je umocněna dekorativní harmonií čistých, zářivých barev velkých ploch vymezených a rytmizovaných půvabnými arabeskami linií. Modelační funkce světla je popřena ve prospěch dekorativní působivosti jednolité plochy. Tu si přímo vyžaduje i ladnost arabesek a dekorativnost heraldických barev dekorativního tvaru.

17. Mojžíš a Áron při sčítání lidu. Bible z Bury St. Edmunds, 1. pol. 12. stol.

I adekvátní ornamentální (dekorativní) hudební tvar klade důraz na krásu - tedy na líbivost a libozvučnost, často spojenou s přísnou organizací a jednoduchostí racionálního tvaru. Dominantní postavení zaujímá zpěvná, krásně klenutá melodie často využívající ornamentu melodických ozdob. Konsonantní harmonie a ukázněná a jemná dynamika umocňují zpěvnost a ladnost ambitu melodické linie. A jestliže důraz na obsahové sdělení liturgického recitativu vedl k důsledné deklamaci smyslového tvaru, pak responsoriální části gregoriánského chorálu - např. Alleluja - se vyznačovaly ornamentální hravostí melismat čili melodických ozdob,

V. Alleluja z gregoriánského chorálu

hu5 Alleluja z gregoriánského chorálu 0:29

Lineární prostor a čas

Lineárnost a dekorativnost tvaru v iluminaci Mistra Huga z bible z Bury St Edmunds je umocněna dekorativní plošnou tapetou v pozadí, kterou představují zelené obdélníky na modré ploše. Označení „tapeta“ platí pro většinou dekorativní či geometrické motivy opakující se ve všech iluminacích rukopisu. Tapeta umocňuje záměrnou obsahovou neutralitu pozadí jako duchovního prostoru – to znamená, že prostor nemá navozovat žádné vazby na jevový svět. Prostředí z prvků převzatých z fyzické skutečnosti se uplatňuje jen v těch biblických výjevech, kde je nutné k pochopení příběhu – tedy např. v Kristově vjezdu do Jeruzaléma ze Žaltáře ze St Alban (obr.18). Anonymní autor iluminace velmi úsporně použil jen ty motivy, které jsou pro obsahovou jasnost naprosto nezbytné: vstupní bránu do Božího města a strom života. Kromě zmíněných „topografických a typologických“ prvků je prostředí neutrální a důsledně plošné. Pozadí tvoří tři barevné pruhy stavěné důsledně nad sebou. I architektura brány je zapojena do čelného pohledu – s výjimkou tříčtvrtečního natočení portálu, patrně kvůli zobrazení postav vítajících Krista. Lehký náznak prolomení prostoru je spojen se zástupem postav za Kristem.

18. Kristův vjezd do Jeruzaléma, Žaltář ze St. Alban, 1. polovina 12. stol.

Pojem „lineární čas“ v hudbě zdůrazňuje takový časový proud, který se nezastavuje a nevrací a zdůrazňuje tak „lineární plynutí“. Proto se uplatňuje především v monomelodickém stylu gregoriánského chorálu a v lineárním kontrapunktu. Navíc – jak dokazuje notová ukázka Allelujá z gregoriánského chorálu – není tento proud nijak členěna někdy bývá označován jako „hudební próza“; k jeho artikulaci totiž nenapomáhá pravidelná strukturace strofického textu. O to víc pak vynikne plynulost ornamentální arabesky melismatické melodické linie.

PROMĚNY TVARU V POHYBU STALETÍ

Předchozí charakteristika různých typů tvaru včetně úlohy jednotlivých výrazových prostředků při jeho formování má obecnou platnost a nepřihlíží k proměnám jeho pojetí v procesu historického vývoje. Podnikneme tedy malý exkurs do vývoje evropského umění s důrazem na radikální proměny tvaru v jednotlivých typech přístupu ke skutečnosti. Již v souvislosti s tvarem jako izolovaným prvkem struktury uměleckého díla se alespoň v náznaku rýsuje souvislost uměleckého projevu s myšlením doby, s jejím vztahem ke světu.

Smyslový tvar v proměnách staletí

Úvodní dvojstrana naruší dosavadní řazení stran v přímé konfrontaci výtvarného a hudebního tvaru a sudé straně a prostoru a času na straně liché. Důvodů je několik. V případě sochařství stačí obecné znaky vztahu smyslového sochařského tvaru k okolnímu prostoru (str. 4b), a proto je pozornost věnována proměnám tvaru. V malířství se jedná o jiné důvody. Jevištní perspektivu v Giottových nástěnných malbách jsme dostatečně rozebrali v předchozí obecné charakteristice konstruovaného prostoru – proto jsme se v detailu Ukřižování z kaple Arena v Padově zaměřili na charakteristiku tvaru, který charakteristiku zřetelně odlišující jednotlivé postavy výjevu vedl i k adekvátní volbě detailu z Kamenování vinaře Nabota z typologického cyklu z ambitu kláštera Na Slovanech.

19. Nástrovní malby v jeskyni Altamira (rekonstrukce)

Již jen letmý pohled na soubor maleb ze stropu jeskyně Altamira (obr.19) stačí k tomu, aby vyvrátil tvrzení, že umění se vyvíjí od méně dokonalého k dokonalejšímu. Když si uvědomíte, že tyto malby se datují do doby 15.000 - 10.000 let před n.l., tak se neubráníte hlubokému obdivu, s jakou fascinující přesností dokázal pravěký lovec ze starší doby kamenné namalovat bizony. Dokonce je zobrazil v různých polohách a prokázal tak nejen schopnost pozorovat skutečnost, ale především schopnost jejího výtvarného vyjádření. Jen na základě tvaru jako izolovaného prvku zobrazení by bylo předčasné uvažovat o příčinách.

Přece jen však jisté náznaky, které jsou spojeny přímo s tvarem, nelze přehlédnout. Namalovaná zvířata jsou evidentně obětí násilí - jako by na ně někdo útočil. Jisté odhalení této záhady nabízejí jiná zobrazení z téže doby, kde je zvíře zachyceno i se šípem, který je zasáhl. Již tento detailní postřeh jasně napovídá, že dominantní funkcí jeskynních maleb paleolitu nebyla funkce estetická. Zcela jednoznačně se nabízí funkce sociální.

V další historické epoše, ve starověku, najdeme příklady smyslového tvaru již v rané fázi - např. Sedícího písaře či Vesnického starostu z období Staré říše v Egyptě - ale jako výjimku z pravidla. Návrat k smyslovému tvaru jako dominantnímu způsobu zobrazení se prosadil v první polovině 5. století př.n.l. v antickém Řecku. Kleisistovi a Athenórovi Tyranobijci (obr.20) patří k nejslavnějším raným příkladům mimézis (umění nápodoby) v řeckém sochařství. Za vyvrcholení sochařského realismu se považuje tvorba Myronova, jehož slavného Diskobola (obr...) jsme již uvedli jako vzorový příklad smyslového tvaru v předchozí podkapitole. V malířství se mimézis prosadila s jistým zpožděním, zato velice razantně, jak o tom svědčí výše uvedené líčení Plinia staršího (str...).

20. Tyranobijci Harmodios a Aristogeiton**21. Patricij Barberiniů**

Římský portrét - a to jak republikánský (obr.21), zdůrazňující kult patricijských předků, tak i oficiální císařský - byl završením proměn smyslového tvaru v antickém starověku. Reprodukovaný republikánský portrét zaujme nemilosrdným naturalismem nekompromisně odhalujícím každou „kosmickou závadu“ stařeckého obličejce.

Částečně od 3. a především od 4. století ztrácí smyslový tvar své klíčové postavení i v antickém Středomoří - a až do počátku 13. století zůstává na okraji zájmu. Zato v liturgickém zpěvu raného středověku se prosazuje recitativní varianta smyslového hudebního tvaru jako deklamace. My jsme se v kapitole Typologie přístupů ke skutečnosti uvedli liturgický recitativ, ale důraz na smyslovou podstatu deklamace se prosazuje i u dalších variant sylabického typu melodie (na jednu slabiku jeden, nejvýš dva tóny), především u žalmu a hymnu. Ve srovnání s liturgickým recitativem se zde uplatňuje bohatší, výrazněji klenutá melodika.

Při pohledu na Navštívení (obr.22) z ostění západního portálu katedrály v Remeši (asi 1220) se vybaví Feidiovy sochy z Akropole včetně tzv. mokré draperie. Rozhodně ne náhodou. Vždyť anonymní autor těchto soch byl později označen jako Mistr antických postav. Ty zaujmou nejen výraznou plastičností a tělesností, která se nesměle prosazuje přes typem sice mokrou, ale značně puritánsky pojatou draperii, ale i životností postav a jejich přesvědčivou komunikaci. Panna Maria a Alžběta působí dojmem, že si stouply na sokly proto, aby si mohly nerušeně popovídat. Dověšením realistických tendencí gotického sochařství první poloviny 13. století je sochařská výzdoba dómu sv. Petra a Pavla v Naumburku (kolem 1250), jejíž autor je znám jako Naumburský mistr. Názorným příkladem je jeden z šesti donátorských párů, markraběcí pár Ekkehard a Uta (obr.23). Jestliže pojetí Uty demonstruje spojení popisnosti smyslového tvaru s dobovými schémata - např. v draperii či obličejovém typu - postava Ekkeharda je přímo čítankovým příkladem gotického naturalismu. V přirozeně splývavé draperii pláště není ani stopy po schématu, stejně jako v obličejí markraběte. Ten nejen že nejvíce ani náznak dobové typologie mužské tváře, ale dokonce vykazuje obdivuhodné mistrovství psychologické charakteristiky: nabubřelou nadutost a až arogantní povýšenost.

22. Mistr antických postav: Navštívení. Kolem 1220
Remeš, katedrála Notre-Dame,
střední západní portál

23. Naumburský mistr: Ekkehard a Uta.
Kolem 1250. Naumurk, dóm Petra a Pavla,
západní chór

V gotickém malířství se smyslový tvar prosadil později než v sochařství a ne tak důsledně. Víc se zde uplatnila dobová schémata a rozdíly mezi nástěnnou malbou, vitrajemi a knižními iluminacemi. Razantní změna pojetí tvaru v gotickém malířství je svázána především s malířem, který byl často spojován s genezí renesance, přesto, že působil na přelomu 13. a 14. století: s Giottem di Bondone (obr.24). Jeho výrazně plastické, proporčně uměřené postavy jsou oživeny přirozenými gesty a sugestivní mluvou očí. Zároveň však úhrnná modelace tvaru i pojetí obličejů jako strohé masky svědčí o důrazu na řád a obsahovou jasnost jako jednu z klíčových estetických kategorií gotického malířství.

Důslednější prosazení až deskriptivní popisnosti smyslového tvaru a jeho fyziognomické charakteristiky v případě zobrazení postavy nabízí analytický realismus 14. století. Sugestivním svědectvím je detail z Kamenování vinaře Nabota (obr.25), nástěnné malby z ambitu emauzského kláštera. Snaha o fyziognomické odlišení je zřetelná nejen z typově odlišných obličejů postav, ale i z ještě výraznějšího odlišení pohybových fází hodu, ve kterých viníci po Kristově zjevení ustrnuli.

24. Giotto: Ukřižování (detail), Padova, kaple Arena, 1306

25. Typologický cyklus v ambitu kláštera Na Slovanech: Kamenování vinaře Nabota (detail), kolem 1360

Ne nadarmo byl Na individualizaci a deskriptivní popisnosti analytického realismu navázal na počátku 15. století nizozemský měšťanský realismus. To názorně prokázal detail obrazu Jana van Eycka Madona kanovníka Paella a jeho analýza na straně... Zároveň však vizuálně i verbálně demonstroval nové vlastnosti, kterými smyslový tvar obdařila první generace nizozemského měšťanského realismu, a které se díky stále narůstajícímu vlivu postupně prosadily

nejen v zaalpské Evropě, ale zdánlivě překvapivě i v renesanční Itálii. Z těch „inovací“, které se týkají bezprostředně tvaru je patrně nejdůležitější a nejzřetelnější důraz na postižení jeho materiální kvality - tedy odlišení materiálních vlastností kovu, dřeva, skla ale i látek oděvů atd. Detail z výše uvedeného obrazu J. van Eycka je sice velice přesvědčivým důkazem této nové kvality smyslového tvaru, můžete si jí však zároveň ověřit i na Kladení do hrobu (obr.26) od Eyckova mladšího současníka Rogiera van der Weydena.

Po dlouhé době - přesněji po osmi staletích - se vracíme ke smyslovému tvaru v hudbě. Naposledy jsme se zabývali liturgickým recitativem a dalšími tvary sylabického typu melodie gregoriánského chorálu - tedy obecně recitativním typem smyslového hudebního tvaru. V období renesance - které je v hudbě označováno jako hudba franko-vlámských škol - se setkáváme i s druhým typem smyslového hudebního tvaru - tedy programním -, či jinak řečeno s programní hudbou. Tato tendence souvisí se snahou o větší přirozenost hudby a poprvé se objevuje potřeba napodobovat hudebními prostředky přírodu. Protože jde v drtivé většině o vokální hudbu, prosazuje se především „imitar le parole“ - tedy napodobení textu, přesněji jeho afektového a výrazového obsahu.

Ovšem v alžbětinské Anglii se prosadil popisný hudební tvar i v instrumentální hudbě. Jeden z nejproslulejších skladatelů William Byrd dokázal ve skladbě pro cembalo zvukomalebně napodobit bitevní vřavu. Zde je však třeba upozornit, že Byrd (1543-1623) byl generačním vrstevníkem skladatelů florentské cameraty, kteří patří k průkopníkům barokní hudby - což názorně demonstrují životní data Giulia Cacciniho (asi 1550-1618), jednoho z nejvýznamnějších představitelů doprovázené monodie jako stylu florentského sdružení. Náznaky programní hudby v období renesance nelze přeceňovat. Daleko důležitější je úsilí o větší přirozenost hudby, které se týká i jejího tektonického základu: hudebního tvaru. Mezi nejúčinnější prostředky patří nahrazení liturgického chorálu jako cantu firmu světskou písňovou melodií. Ta byla daleko jednodušší, pravidelněji členěná a na její přehlednosti měla podíl i ukázněnější a přirozenější rytmická pulsace. Z hlediska polyfonie je důležitá důsledná provázanost jednotlivých hlasů a přehlednost jejich vztahů. S ní úzce souvisí i postupná proměna harmonie jako souzvukové složky polyfonního přediva hlasů. Statická harmonie je postupně nahrazována **kinetickou** neboli **kadenční harmonií**. Jejím základním předpokladem je hierarchie harmonických funkcí (souzvuků postavených na jednotlivých tónech stupnice). Dominantní postavení má souzvuk postavený na tónice - prvním tónu stupnice. Jeho postavení jako harmonického centra, jemuž jsou podřízeny ostatní souzvuky, se v postupném vývoji renesanční hudby stále více upevňuje. Obrazně můžeme dokonale organizované harmonické vztahy označit jako „**harmonickou centrální perspektivu**“.

Hu6 Gill Binchois: Dívky na vdávání, chanson 01:34

Kadenční harmonie přináší plynulost hudebního proudu a tím i výraznější přirozenost. Ta je daleko zřetelnější u světských forem renesanční hudby (chanson, madrigal ad.) než u duchovních. To dokazuje i naše hudební ukázka: Chanson G. Binchoise Dívky na vdávání (hu6). Nejen z názvu a obsahu textu, ale i z jeho hudebního vyjádření přímo číší radostné přitakání slastem pozemského života - tak jako ve výtvarném projevu této doby, tedy první poloviny 15. století. Stejně tak je pro výtvarný a hudební tvar renesance charakteristická symbióza smyslového a racionálního tvaru - právě tu jsme v předchozím rozboru nejen tvaru ale i hudebního času akcentovali.

26. R. van der Weyden: Kladení do hrobu, kolem 1451

27. M. Caravaggio: Kladení do hrobu, Florencie, Uffizi, 1602-03

Weydenovo Kladení do hrobu (obr.26), které jsme si připomněli v souvislosti s proměnou smyslového tvaru v nizozemském měšťanském realismu, má ještě i jiné poslání. Má zároveň

PROMĚNY PROSTORU A ČASU V POHYBU STALETÍ

Optický prostor a „přirozený“ hudební čas v proměnách staletí

Individualizace a deskriptivní popisnost, kterou jsme zdůraznili již při rozboru detailu kanovníka Peala z obrazu Jana van Eycka (obr.9, str...), se prosazuje i v řešení prostorových vztahů. Názornou demonstrací je obraz Eyckova mladšího současníka Rogiera van der Weydena Kladení do hrobu (obr. 26). Na první pohled by se mohlo zdát, že popisnosti smyslového tvaru odpovídá zrkovlá zkušenost optického prostoru. Pozornější divák však jistě postřehne, že krajina tvoří jen kulisu figurálního výjevu, na který je soustředěna pozornost – a to přesto, že jednotlivé krajinné útvary i stavby jsou namalovány se stejnou pečlivostí jako postavy v popředí. A právě uplatnění deskriptivní přesnosti nejen v popředí ale i v dalších plánech popírá zrkovlá zkušenost, z které optický prostor vychází. Protože Weydenovu obrazu budeme věnovat větší pozornost v souvislosti s rozbohem tvaru a prostoru Caravaggiova plátna se stejným námětem, přesuneme nyní svou pozornost na časový řád hudby téhož období, tedy 15. století. Předtím je však třeba připomenout některé specifické rysy nizozemského měšťanského realismu v pojetí prostoru – ať již chápaného vizuálně nebo jako prostředí – které se ve Weydenově obrazu nemohly uplatnit. Jedním z nejtypičtějšých specifických schémat v obrazech první generace nizozemského měšťanského realismu je výhled z otevřeného okna interiéru do krajiny jako zadní prostorový plán.

Při rozboru hudebního tvaru období franko-vlámských škol jsme zdůraznili především větší přirozenost smyslového hudebního tvaru, která je zřetelnější a důležitější než snaha o vyjádření mimohudebního programu. Tento znak se týká zejména hudebního tvaru, podstatně méně je v 15. století – zejména v jeho první polovině - propracován ve strukturaci hudebního času. To platí zejména pro moteto s cantem firmem, které v principu navazuje na předchozí vývoj lineárního kontrapunktu nikoliv z hlediska tvaru, který se zásadně proměnil jak melodicky tak především harmonicky, ale z hlediska časového řádu. Jeho oporou jsou totiž stále dlouhé tóny tenoru jako cantu firmu, které navozují pocit „lineárního plynutí“, jehož počátky a podstata jsou spojeny s monomelodickým stylem chorálu (blíže viz str.), ale platí i pro lineární kontrapunkt středověké polyfonie.

Situace se mění v 16. století s nástupem proimitovaného moteta, která ruší cantus firmus a místo něj se jako proměna tvaru prosazuje sogetto – motiv, který je imitován čili opakovan postupně všemi hlasy. Imitace sice zajišťuje plynulost rozvíjení – ale jen pro jeden úsek nikoli však pro celkový časový řád skladby. Každý úsek má totiž svůj vlastní motiv (sogetto), a tak se celek rozbíjí na samostatné úseky, což oslabuje přirozené plynutí časového proudu.

„Nepřirozenost“ cantu firmu převzatého z gregoriánského chorálu však neruší teprve nástup proimitovaného moteta, ale již dávno předtím typ konduktového moteta (blíže viz str. ...) a především světské formy – chanson, madrigal ad. -, které nahrazují melismatický chorál samostatnou melodií, jež je podstatně jednodušší, zpěvnější, přesněji, především však přirozeněji frázovaná a jasně uzavřená. Přirozenost melodie podpořená adekvátní vlastností postupně se prosazující kadenční harmonie je základem přirozenosti časového řádu, který díky jednoduchosti formy a častým opakováním základního tvaru je přehledný a plynule rozvíjený. Na plynulosti a přehlednosti z hlediska časového plánu se postupně stále více podílí „harmonická centrální perspektiva“, jejíž podstatu jsme vysvětlili v obecné charakteristice racionálního časového řádu (str. 8b). V hudbě franko-vlámských škol se však prosadila spíše v rámci hudebního tvaru než v celkovém časovém řádu skladby – což názorně demonstruje chanson G.Binchoise Dívky na vdávání (hu6).

posloužit vizuální konfrontaci s obrazem téhož námětu od zakladatele barokního realismu Michelangela Caravaggia (obr.27). Zaměříme se především na pojetí postav výjevu. I přes již několikrát zdůrazňovanou střízlivou věcnost nizozemského realismu mají Weydenovi světci rysy aristokratické výlučnosti odlišující je od obyčejných smrtelníků. Zato Caravaggio si vybírá drsné typy z řad římské spodiny (nádeníků, žebráků, zlodějů) - bez ohledu na to, zda jejich podobu propůjčuje světci či sedlákovi. Však také vzbudil odpor u svých současníků, kteří Caravaggiův naturalismus považovali za rouhačství.

Pokud bychom analyzovali Caravaggiův obraz z hlediska podílu výrazových prostředků na charakteru tvaru, pak linie i barva svědomitě plní svou úlohu popsanou v obecné charakteristice smyslového tvaru. Zato světlo tato pravidla „zákeřně“ porušuje. Ostrý kontrast světla a stínu, označovaný jako **temnosvit**, deformuje tvar. Všimněte si, jak u postavy držící nohy Krista temný klín hlubokého stínu „vyříznul“ část mužova boku. Jestliže v nizozemském měšťanském realismu, který nám reprezentoval detail z Eyckova obrazu Madona kanovníka Paela, světlo ve spojení s barvou citlivě odlišovalo materiální kvalitu, v barokním realismu je prostředkem dramaturgie, vypjatého prožitku. Tato vlastnost „divadelních efektů“ barokního temnosvitu se v plné míře projeví až v dalších rovinách interpretace, především pak v celkové struktuře obrazu, která také náležitě objasní i příčiny této specifické vlastnosti barokního realismu.

Východiskem Caravaggiovy reformy byla negativní reakce na nepřirozenost výtvarného projevu manýrismu. Ta se projevila i v tvaru, především v tělesném tvaru postav - od nepřirozeného postoje spojeného se šroubovitým pohybem (figura serpentinata) vertikálně protažených postav (El Greco), přes výrazně dekorativní detaily (především v řasení draperie) i charakter výrazových prostředků formujících výsledný tvar.

Obdobná situace nastala v téže době - tedy na sklonku 16. století - i v hudbě. Představitelé sdružení hudebníků zvaného florentská camerata otevřeně vystoupili proti křečovitosti a nepřirozenosti hudby pozdní renesance. Nejslavnějšího reprezentanta římské školy, G.P. da Palestrinu, dokonce prohlásili za barbara. Důsledkem byly změny, které velice radikálně zasáhly dosavadní charakter hudebního tvaru. Místo složitého kontrapunktu hlasů důraz na jednu jedinou melodii s doprovodem jednoduchých akordů (souzvuků) - to byla změna tak razantní, že snad ani nebylo možné si ji nevšimnout. Proto také tento styl dostal jméno **doprovázená monodie** (z řeckého monos = jeden, ode = píseň, melodie). Dalším prostředkem přirozenosti hudebního projevu byla deklamace - tedy snaha melodicky postihnout intonaci mluveného projevu. Ta se projevila nejen v půdorysu melodické linie ale i v rytmické pulsaci hudebního tvaru důsledně sledující přirozený rytmus řeči. Strukturace melodického proudu se řídila členěním textu. Rozhodně ne náhodou byl tento nový vokální projev označen jako *stile recitativo* (recitare = přednášet, hrát). Recitativní podstata melodie je i vizuálně „čitelná“ z ambitu melodie z ukázky ze sborníku G. Cacciniho (Nu. VI), kde se střídá několikrát opakování téhož tónu se sekundovými kroky.

Hu7 Giulio Caccini: Vzrušeně bije mé srdce, árie (1. téma) 00:56

Těsná vazba hudebního tvaru s textem se netýkala jen intonace a s ní spojených rysů hudebně výrazových prostředků ale i obsahu. Obsahově závažná slova se zásadně kladla na těžké doby, nálada textu určovala i průběh melodické linie - stoupající melodická linie byla spojena s radostnou náladou, klesající naopak s pesimistickou. Obsah textu dokonce určoval i volbu tónin - např., pro vyjádření bolesti byla nejvhodnější tónina g moll, naopak pro radost F dur. V doprovázené monodii se tedy spojily do výsledného hudebního tvaru obě varianty smyslového přístupu: recitativní i programní typ. Není tedy divu, že florentská camerata stála u zrodu opery jako nejrealističtější formy vokálně instrumentální hudby.

Vraťme se k Weydenovu Kladení do hrobu (obr. 26), jehož obecně formulovanou charakteristiku prostorových vztahů jsme uvedli na předchozí dvoustraně. Tentokrát se – tak jako v rozboru tvaru – zaměříme na přímou konfrontaci s pojetím prostoru v Caravaggiově obraze téhož tematického zaměření.

V obecné charakteristice prostoru ve Weydenově Kladení jsme zdůraznili, že prostředí obrazu tvoří jen kulisu figurální složky obrazu. Proto je i z hlediska vztahu jednotlivých prostorových plánů věnována maximální pozornost přednímu plánu. Ten je jednak příliš dominantní v proporčním vztahu k ostatním plánům, ale je také pečlivě a věrohodně prostorově strukturovaný řazením jednotlivých postav výjevu. Ty však nejsou odstupňovány světelně ani barevně – a to nejen mezi sebou ale i ve vztahu k dalším plánům. V Caravaggiově Kladení (obr.27) je postavení předního plánu ještě dominantnější – ostatní plány jsou totiž utopeny ve tmě. Tak jako temnosvit deformuje tvar, tak tedy deformuje i prostorové rozvíjení výjevu. Zároveň však zdůrazňuje i světelné odstupňování prostorového řazení postav, které je souvislosti s tímto divadelním osvětlením přirozené.

Nejmarkantnější rozdíl je v pojetí dalších plánů. Na rozdíl od věrohodnosti předního plánu nelze totéž tvrdit nejen o středním ale ani o zadním plánu. Přesvědčivým příkladem je velikost stromu vyrůstajícího ze skály, v níž je vytesaný Kristův hrob. Je tedy umístěn na přechodu z předního plánu do středního, a tomu proporce stromu rozhodně neodpovídají. O to paradoxněji působí další typický znak, který jsme zdůraznili již v obecné charakteristice prostoru Weydenova obrazu na předchozí dvoustraně: pojetí prostoru v nizozemském měšťanském realismu. Tvary ve všech plánech jsou zpracovány se stejnou deskriptivní důsledností. Prostorová hloubka obrazu není budovaná liniemi sbíhajícími se do centrálního bodu, ale ani není důsledně postavena na prostorových vlastnostech barev – tedy na barevné perspektivě – jako v nizozemském barokním realismu 17. století (obr.11). Přesto i některé konfigurace v zadním plánu – např. krajina s klikatou cestou vinoucí se k městu na horizontu – působí na první pohled realisticky. Ale důkladné pozorování odhalí, že krajina je poskládaná z jednotlivostí – tedy z jednotlivých krajinných útvarů, staveb a dalších tvarů. Realisticky pojatý tedy není celek ale jednotlivosti, z nichž je sestaven. Caravaggiovo řešení je přesně opačné. Za pečlivě propracovaným a světelně citlivě odstupňovaným předním plánem spustí temnou clonu, která nekonipromisně uzavře další prostorové rozvíjení. Weyden naopak ani světelně ani barevně jednotlivé plány neodlišuje – s výjimkou modré oblohy, kterou však v realismu ani jinou barvou nahradit nelze.

Přechodem od komplikované polyfonie pozdní renesance k jednohlasu doprovázené monodie získal na přirozenosti nejen tvar ale i hudební čas. Ostatní prostředky iluze „hudebního realismu“ jsou však pohříchu spojeny v drtivé většině jen s tvarem – ať již jde o deklamaci, výraz či průběh melodické linie sledující proměny nálad atd. Hudební čas je ještě v zajetí zaběhnutých pravidel artikulace, skladatelé florentské camerata v prenatalní fázi geneze opery ještě postrádali prostředky, které vykrytalizovaly v dalším dlouhodobém procesu a dospěly k řešení, která budeme v této podkapitole ještě sledovat. Ostatně obdobné bylo i řešení Michelangela Caravaggia při jeho reakci na křečovitou manýrismus. I on dosáhl přesvědčivého výsledku v zobrazení tvaru – méně již v jeho prostorových či významových souvislostech. Proto také dosáhl maximální míry realismu v zátiších, kde byl jediným cílem jejich přesný přepis na dvourozměrnou plochu plátna. Rozhodně však jeho obrazům – na rozdíl od skladeb G. Cacciniho – nechybí výraz. To je – podle našeho názoru – dáno tím, že Caravaggio spojuje smyslový tvar s expresivními vztahy a dosahuje tak dramatického napětí, zatímco Caccini zmírňuje realismus hudebního tvaru klasicistním řádem vztahů. Důkazem je vzájemná konfrontace Caravaggiova Kladení do hrobu s Cacciniho árií Vzrušeně bije mé srdce (hu 8)

Barokní programní hudba není spojena jen s monodií florentské cameraty. I mimo ní se rozvíjí principy afektové teorie, jejíž kořeny jsme připomněli v souvislosti s pozdně renesanční hudbou a právě s florentskou cameratou. Její možnosti znásobil i slavný francouzský filozof René Descartes, který ve spise Pojednání o vášni (Paříž 1649) vymezil šest základních forem afektů: úžas, lásku, nenávisť, touhu, radost, smutek. Mezi nejslavnější programní skladby patří Čtvero ročních dob Antonia Vivaldiho. Hudební vyjádření mimohudebního programu se prozrazuje především ve zvukomalebné či tónomalebné popisnosti hudebního tvaru, a to především v pasážích sólových houslí. Ve vybrané hudební ukázce, v 1. větě Jara (hu7), se v sólových houslích rozezpívají ptáci, v závěru pak sólové housle ve spolupráci s orchestrem (tutti) navodí atmosféru jarních Východiskem mimohudebního programu byly čtyři sonety, patrně od samotného Vivaldiho. Hudební realizaci pojal Vivaldi jako čtyři houslové koncerty o třech větách. Strídání tutti (orchestr) a sóla umožňuje prokládat úseky programní hudby hudbou absolutní. Patrně nejsuggestivnějším vyjádřením mimohudebního programu je 3. věta 2. koncertu (Léto) líčící bouřku a vichřici.

Hu8 A. Vivaldi: Čtvero ročních dob, Jaro, 1.věta 03:13

V obrazech Michelangela Caravaggia vypadal světec jako sedlák - nikoliv však naopak. Baroko se tak přes fyzickou podstatu pozemského světa snažilo přiblížit metafyzickou podstatu světa nadpozemského. Rehabilitace hmotného světa byla dovršena v realismu 19. století. U krajinných útvarů, předmětů či objektů i postav pláten Gustava Courbete cítíte tíhu hmoty, fyzickou podstatu její existence. A nejen to! Courbetovi Štěrkaři, Milletovy Sběračky klásků, Daumierova Pradlena či Meunierův Pudlař jsou ve své sociální přesvědčivosti umocněním kvalitativní proměny smyslového tvaru. Ten je zde sám o sobě, nic jiného nezastupuje. Tuto proměnu dokonale demonstruje slavná Courbetova věta: „Co nevidím, nemaluji.“

Ne nadarmo byl Karel Purkyně označen jako „český Courbet“. Oba totiž dokázali s obdivuhodnou samozřejmostí postihnout podstatu smyslového tvaru, místo aby se utápěli v popisnosti detailů. Naopak srovnání Courbetova obrazu Jabloně v sadě v Ornans (obr. 24) s Havránkovým plátnem Zříceniny mlýna (obr. 25) jasně napoví rozdíl mezi jejich pojetím smyslového tvaru - i když to vlastně vypadá paradoxně, protože smyslový tvar by měl být přesným přepisem reality. Havránek štětcem spíše kreslí než maluje. Proto také dokáže s až otrockou přesností zachytit žebrovní lopuchových listů stejně jako každý lístek keře v pravém dolním rohu obrazu. Courbetova šňavnatá malba ani nedovoluje deskriptivní důkladnost v zachycení tvaru - a přesto dokáže zobrazit např. jehličnaté stromy v pravém dolním rohu s neuvěřitelnou věrohodností.

Dovršením smyslového tvaru v hudbě bylo období romantismu a novoromantismu - tedy zhruba 19. století, především jeho druhá polovina. Svého vrcholu zde dosáhly oba typy smyslového tvaru: recitativní i programní. Recitativní tvar dosahuje své nejpřesvědčivější podoby v romantické a hlavně pak novoromantické operě. Jednak v důsledném propracování deklamační podstaty operního recitativu, což souvisí s celkovou snahou o větší přirozenost tohoto nejrealističtějšího vokálně instrumentálního žánru, jednak v tzv. prokomponování opery, které týká časové struktury opery. Efektní bel canto (krásný zpěv) postavené na krásné zpěvné melodii a zdůrazňující technickou ekvilibristiku zpěváků bylo vystřídáno dramaticky rozevlátou melodií sledující výrazovou a deklamační přesvědčivost vokálního projevu. S tím úzce souvisí i proměna role orchestru. Komorní těleso s dominantní rolí cembala, které se soustředilo na nenápadný a jednoduchý akordický doprovod zpěváků, je v novoromantismu nahrazeno velkým symfonickým orchestrem, který se výrazně podílí na smyslovém hudebním tvaru - stává se velice důležitou součástí hudebního „vyprávění“. Jednak suggestivně vyjadřuje duševní stavy a pochody a stává se tak hlavním nositelem hudebního výrazu, jednak prostřed-

VI. Giulio Caccini: aria ze sborníku *Nuove musiche*, 1601 (EAH 272)

Sami skladatelé florentské cameraty byli přesvědčeni, že jejich reforma dovedla hudbu k realismu jak ve smyslu deklamace, tak i hudebního vyjádření duševních stavů. Přesvědčivým důkazem oprávněnosti tvrzení o hudebním realismu jsou následující slova z traktátu *Rozhovor o staré a nové hudbě* od Vincenca Galileiho, vůdčí osobnosti florentské cameraty a otce slavného astronoma:

„Pozorujte, jak hovoří vzdělaný člověk se sobě rovným, jak hlasitě mluví, v jaké hlasové poloze, s jakými akcenty a gesty, zda řeč plyne rychle, či zvolna. A pak si všimněte rozdílu ve všech těchto ohledech, když některý z nich mluví se svým sluhou. Pozorujte, jak mluví kníže se svým poddaným nebo s prosebníkem, jak mluví rozčilený a rozhněvaný, jak mluví vdaná žena, děvče, pouhé dítě, jak mluví prohnaná nevěstka a jak milovník ke své vyvolené, když ji přemlouvá, aby splnila jeho přání; jak nařiká muž a řve křikloun, jak mluví ustrašenec a jak člověk plný radosti. Budete-li je sledovat pozorně, naleznete způsob, jak vyjádřit jakýkoli stav mysli.“ 4

Obě názorné ukázky – notová (nu VII) i zvuková (hu8) - smyslového hudebního tvaru doprovázené monodie jsou ze sbírky *Nuove musiche* (Florence, 1601) Giulia Cacciniho, patrně nejznámějšího skladatele florentské cameraty.

Východiskem mimohudebního programu Vivaldiho *Čtyř ročních dob* byly čtyři sonety, patrně od samotného skladatele. Hudební realizaci pojal Vivaldi jako čtyři houslové koncerty o třech větách. Střídání tutti (orchestr) a sóla umožňuje prokládat úseky programní hudby hudbou absolutní. Z hlediska časového řádu však Vivaldi přesně dodržuje schéma střídání tutti (celý orchestr) a sólových houslí. Tím na jedné straně graduje napětí – navíc ještě umocněné střídáním homofonních a polyfonních úseků – na druhé však toto striktní schéma oslabuje přirozenost programních aspektů skladby.

Patrně nejsugestivnějším vyjádřením mimohudebního programu je 3. věta 2. koncertu (*Léto*) líčící bouřku a vichřici.

Společným jmenovatelem krajin Gustava Courbeta (obr. 28) a Bedřicha Havránka (obr. 29) je úsilí o co nejpřesnější zachycení jevové skutečnosti. Přesto je způsob zobrazení u obou autorů výrazně odlišný – a to jak tvaru, tak i prostoru. Výrazná haptičnost se netýká jen tvaru ale i prostorových plánů Courbetova obrazu. Pastózní rukopis je jen vnějším projevem hmotnosti – její podstatou je důraz na pevnost výrazně modelovaného tvaru, která se přenáší i do prostorových plánů. Nejen že nejsou od sebe zřetelně odděleny ale jejich splývání nemá lehkost barevné či světelné perspektivy ale tíhu hmoty. Úplně jiné řešení volí B. Havránek. Nejen výrazně barevným odlišením prostorových plánů - od modrofialového průzračného pozadí přes zelenou skupinu stromů k hnědo-zelenému popředí – ale až puntičkářským lpěním na detailech, a to nejen v předním plánu ale – i když s jistým odstupňováním – ve všech prostorových plánech. Courbet naopak plány sjednocuje potlačením detailů. Zároveň však čistě malířskými prostředky dosahuje až sugestivní přesvědčivosti optického prostoru.

28. Gustav Courbet: *Jabloně v sadě v Ornans*, 1873

29. Bedřich Havránek: *Zřícenina mlýna v okolí Punkvy*, 1892

nictvím leitmotivu (příznačný motiv) charakterizuje postavy. Uvedená charakteristika se již netýká recitativního ale programního typu smyslového hudebního tvaru - tedy programní hudby.

Výše uvedená charakteristika reformy novoromantické opery se týká především Wagnerova hudebního dramatu, kde smyslový tvar dosahuje vrcholu. Stává se totiž nedílnou součástí celku. V italské opeře seria je tvar jasně vymezený, pravidelně klenutý, přísně členěný a energicky ukončený. Wagnerovo hudební drama probíhá jako nekonečný instrumentálně vokální polyfonní proud. Zde má kořeny proslulá wagnerovská „nekonečná melodie“, o které ještě bude řeč v jiných souvislostech. Výrazně smyslový charakter má příznačný motiv (leitmotiv) jako psychologická charakteristika postav.

Proměna struktury a charakteru tvaru ve Wagnerově hudebním dramatu se samozřejmě promítla i do charakteru hudebně výrazových prostředků, které tvar formují. O wagnerovské nekonečné melodii již byla řeč. Nejen že není logicky ukončena a stále znovu se rozvíjí s novou energií, ale mění se i její ambit a struktura. Místo pravidelného klenutí a periodického členění vokální kantilény italské opery je wagnerovská melodie střídající chromatické kroky s velkými intervalovými skoky nepravidelně klenutá a „rozevlátá“. Především se snaží posílit deklamaci zhudebňovaného textu. Její již několikrát zdůrazněná „nekonečnost“ úzce souvisí s výraznou proměnou harmonie. Wagner nemilosrdně narušuje hierarchický řád harmonických funkcí kadenční harmonie, tím že oslabuje „interpunkční roli“ subdominanty, dominanty a dokonce i tóniky (viz str....). A jestliže Wagner ignoruje tónický kvintakord jako harmonické centrum, nemůže se ani v melodii prosadit tónika jako „tečka“ uzavírající tvar. A to je druhá příčina „nekonečné melodie“.

Nepravidelnost a s ní související dramatičnost se prosazují i v dynamice, rytmu a často i v metru či tempu. V dynamice je pravidelnost klasicistní crescendové dynamiky dramatickou nepravidelností „dynamických boulí“. S oslabením pravidelného členění melodické linie se narušuje i pravidelná rytmická pulsace, což souvisí i větší mírou nepravidelnosti metra (střídání různým taktů) a tempa (oblíba agogiky).

Všechny výše uvedené vlastnosti tvaru vám možná připomenou rozbor expresivního tvaru v obecné charakteristice morfologie tvaru (str...). To je však v případě programní hudby - a zejména pak v hudbě operní - naprosto přirozené. Hudba - na rozdíl od malířství - není schopna přesvědčivě vyjádřit dějovou situaci či citový stav samotný, ale jejich průběh, či jinak řečeno narůstání či opadání napětí či míry citového stavu. Proto je popisnost programního typu smyslového hudebního tvaru zcela přirozeně spojena s deformací, ostrými kontrasty (harmonickými, dynamickými atd) a dalšími typickými znaky expresivního tvaru. Názornou demonstrací je úryvek z předehry k opeře Richarda Wagnera *Tristan a Isolda*.

VIII. Richard Wagner: Předehra k *Tristanovi a Isoldě*

Symbióza smyslového a expresivního hudebního tvaru novoromantismu není spojena jen s operou ale i s instrumentální programní hudbou, reprezentovanou především symfonickými básněmi. Jakoby se novoromantičtí skladatelé nespokojili s dominantním postavením hudby díky její schopnosti nejlépe vyjádřit subjektivní prožitky a smysly neuchopitelné představy a ideály romantismu, jejichž symbolem byl Novalisův „modrý květ“. Snažili se dokázat, že hudba dokáže i vyprávět příběhy, vyslovit myšlenky, popsat krásu přírody či malovat tóny krásné obrazy. Jinak řečeno: věřili ve schopnosti hudby vyjádřit mimohudební program. Odtud i označení programní hudba. Jak se na hudebním vyjádření mimohudebního programu podílel smyslový hudební tvar budeme demonstrovat na rozboru symfonické básně Antonína Dvořáka *Vodník* podle balady K.J. Erbena. Základním hudebním tvarem Dvořákovy symfonické básně je téma. Každá postava či klíčová dějová situace je zastoupena tématem - své

Radikální proměna recitativního i programního typu smyslového tvaru v romantické a novoromantické opeře nutně poznamenala dosavadní pojetí hudebního času, který právě v tomto hudebně dramatickém žánru hraje velice důležitou roli. Nejkomplexnějším zásahem do časového řádu bylo tzv. prokomponování opery. To konkrétně znamená značné oslabení rozdílů mezi áriemi, sbory a recitativy, které byly především v italské vážné opeře (opera seria) 18. století záměrně odděleny s důrazem na árie jako samostatná „koncertní čísla“ v monotónním řazení jednotlivých výstupů. Navíc poměrně dlouho byly árie a sbory spojovány mluveným slovem, čímž se rozbití časového proudu ještě posílilo. Nahrazení mluveného slova recitativem vedlo k větší plynulosti časového průběhu opery.

K zásadní proměně artikulace hudebního času přispělo stále důslednější sblížování jednotlivých forem opery, a to oboustranně – nejen že recitativ se při zachování deklamace melodicky a především harmonicky více uvolnil, ale zároveň se naopak árie oslabením kantabilní arabesky melodické linie ve prospěch její dramatické „rozevlátosti“ přiblížila k recitativu. Důležitou roli sehrál v tomto procesu stále narůstající podíl orchestru. Komorní těleso s dominantní rolí cembala, které se soustředilo na nenápadný a jednoduchý akordický doprovod zpěváků, je v novoromantismu nahrazeno velkým symfonickým orchestrem, který se výrazně podílí nejen na podobě smyslového hudebního tvaru, ale stává se velice důležitou součástí hudebního „vyprávění“, které proměňuje kaleidoskop drobných, jasně vymezených útvarů – od árie k duetu, sborovým scénám, instrumentálním mezihrámkům atd. – na plynulý, nepřerušovaný časový proud.

K dokonalému prokomponování opery přispěla i zásadní změna vztahu expozičního a evolučního typu hudby, jejichž podíl na artikulaci hudebního času jsme již náležitě zdůraznili v obecné charakteristice hudebního času (str. 3b). Jednotlivé útvary neapolské opery série jsou ustálenými expozičními typy: předehra jako neapolská operní sinfonie, typizované árie – např. cembalová, orchestrální, árie s devízou, árie da capo ad. – totéž platí i pro sbory atd. Evoluční typ hudby se prosazuje v recitativě typu secco (suchý – jen s kontinuem) soustředěným jen na melodii a především v dramatickém recitativu accopagnato (doprovázený orchestrem). Romantická opera postupně oslabuje expoziční typ ve prospěch evolučního a vyvrcholením celého procesu je pak wagnerovské hudební drama jako „nekonečný recitativ“.

Důležitou součástí plynulého proudu hudebního času Wagnerova hudebního dramatu je leitmotiv, o kterém jsme se zmínili v souvislosti s hudebním tvarem na protější straně. Příznačný motiv (leitmotiv) je často mylně chápán jako hudební útvar, který se monotónně opakuje – tedy ve stejné podobě – pokaždé, když se dotýčná postava objeví na scéně. Tak prvoplánově Wagner leitmotiv nepoužíval. Ten se velice pružně obměňoval podle nálady konkrétní dějové situace - např. dramaticky vypjaté či lyricky zasněné. Leitmotivy nejsou spojeny jen s postavami, ale i se situacemi, citovými stavy. Navíc Wagner jednotlivé leitmotivy vzájemně kombinuje. Následující příklady příznačných motivů a jejich kombinací jsou z opery *Mistři pěvci*. srdce (nu ..)

IX. R. Wagner: *Mistři pěvci* (1868), vybrané leitmotivy a jejich kombinace (Michels, s.418)

Nekonečná melodie a zrušení interpunkční role hlavních harmonických funkcí se nepromítá jen do tvaru ale ještě výrazněji do hudebního času. Názorným příkladem je předehra k opeře *Tristan a Isolda*. ta je sice v tónině a moll, ale tónický kvintakord jako její harmonické centrum se ani jednou neozve. Wagner kolem něj rafinovaně krouží v dostředných, sugestivně se přibližujících kruzích a když má posluchač neodbytný pocit, že konečně musí zaznít tónický kvintakord, tak se v stejně dramatických odstředných kruzích zase vzdálí.

hu9 R. Wagner: *Předehra k Tristanovi a Isoldě* (část) 2:00

téma má vodník, jeho žena, její matka atd. A s těmito tématy pracuje Dvořák podobně jako v symfonii - tedy buď se opakují nebo obměňují prostřednictvím tematické či motivické práce. My se soustředíme na téma vodníka, které je v této symfonické básni klíčové.

IX. Antonín Dvořák: Vodník, téma vodníka

hu10 Antonín Dvořák: Vodník, oblast tématu vodníka 01:49

Již letmý pohled na notový záznam prozrazuje, že jde o pevný tvar jasně vymezený pravidelně klenutou, přísně členěnou a rytmicky pravidelně vystavěnou melodickou linií, modelovaný sice uvolněnou a bohatou ale tonálně ukázněnou harmonií a sugestivně gradovanou dynamikou - tedy zřetelně racionální vlastnosti tématu. Zvuková podoba tématu vás naopak přesvědčí o stejně sugestivní tónomalebné popisnosti, která dokonale navodí představu hlavní postavy. Míru „smyslovosti“ tématu vodníka spočívá jednak v psychické sugesci nálady, jednak ve snaze o deklamační názornost - Dvořák si totiž téma podkládal Erbenovými verši. Propojení popisnosti programní hudby s klasicistní důsledností řádu má svůj původ v Dvořákově příslušnosti ke klasicko-romantické syntéze jako jednomu ze tří hlavních proudů novoromantické hudby.

Dovršení popisnosti smyslového hudebního tvaru je spojeno s třetím proudem rozvinutého romantismu: realisticko-romantickou syntézou. Jeho nejdůslednějším a nejoriginálnějším projevem byla tvorba ruských skladatelů tzv. Novoruské školy, sdružení známějšího pod názvem Mocná hrstka. Její největší osobností byl Modest Petrovič Musorgskij. Ve svém patrně nejznámějším a nejhranějším díle, v klavírním cyklu Obrázky z výstavy, se snažil hudebními prostředky „přemalovat“ obrazy z výstavy svého přítele, malíře Hartmanna. Mezi nejsugestivnější „obrázky“ patří Tanec kuřátek ve skořápce (hu11).

Hu11 Modest P. Musorgskij: Obrázky z výstavy, Tanec kuřátek ve skořápce 01:13

Jak jsme zdůraznili již v úvodu kapitoly, tvar - výtvarný i hudební - nelze degradovat jen na úroveň prosté identifikace. Z jeho informací lze vyčíst daleko více. Tvar napovídá mnohé z toho, co jako celkovou utříděnou a vzájemně provázanou, strukturovanou a komplexní výpověď poskytuje struktura výtvarného či hudebního díla. Proměny smyslového tvaru v pohybu staletí jasně naznačily, že smyslový tvar jako výsledek pozorování a zrakové zkušenosti se uplatňuje především v těch fázích vývoje společnosti, kdy se člověk bezprostředně vztahuje k jevovému světu, ve kterém žije. Takový vztah ke světu se poprvé prosadil ve starověkém Řecku, kde se věrná nápodoba skutečnosti nazývá mimézis a ta se nejzřetelněji prozrazuje právě v tvaru. Zde je třeba hledat příčiny „řeckého zázraku“ a návratů evropského umění k jeho odkazu. Návrat k smyslovému tvaru je vždy spojen s návratem k přírodě, s rehabilitací fyzického, hmotného světa. Zde jsou kořeny realistických tendencí v gotice a důrazného návratu k smyslovému přístupu ke skutečnosti v realistických proudech následujících slohových období. Jak předchozí vývojové peripetie smyslového tvaru snad dostatečně prokázaly, můžeme z podoby a vlastností tvaru vyčíst i míru narůstání rehabilitace jevového světa - od analytického realismu gotiky přes nizozemský měšťanský realismus a barokní realismus až k realismu 19. století. Zároveň je však jedním dechem nutné zdůraznit, že jde jen o náznaky, z kterých nelze vyvozovat komplexnější závěry. K těm opravňuje jen komplexní náhled na celkovou strukturu uměleckého díla, což jsme v prozatímním průběhu této kapitoly již několikrát zdůraznili.

Symfonická báseň Vodník od Antonína Dvořáka neslouží jen k demonstraci programního typu smyslového tvaru, ale je i názorným příkladem strukturace hudebního času v programní hudbě. Jestliže jsme jako vzor hudebního tvaru programního typu zvolili téma vodníka, pak pro sledování artikulace hudebního času se jeví jako vhodná oblast hlavního tématu. Ta je totiž velice názorným svědectvím vztahu expozičního a evolučního typu hudby. Racionální řád výstavby tématu ve spojení se smyslovou podstatou jeho tónomalebné opisnosti je konfrontován s dynamickým a dramatickým rozvíjením motivickou a tematickou prací – tedy evoluční hudbou. Ta využívá řadu možností bohaté škály motivické a tematické práce od rytmických a dynamických proměn přes změny instrumentační až k přechodu od homofonie k polyfonii atd. Téma jako expoziční hudba je tedy prostředkem statického smyslového přepisu literárního motivu, jehož narativnost je umocněna dynamickou gradací dramatických evolučních proměn. Vůbec není náhodné, že i z hlediska strukturace hudebního času evoluční hudba značně dominuje nad hudbou expoziční.

Musorgskij jde v hudebním přepisu mimohudebního programu ještě dál než Dvořák. Mistrovsky dokáže využívat zvukomalbu a jiné hudebně realistické efekty. Přesto posluchač – pokud nezná název skladby - by asi těžko uhádl, co bylo na Hartmannově obrazu namalováno. Totéž platí pro Dvořákovu Vodníka. Ten, kdo nikdy nečetl Erbenovu Kytici by Dvořákovu symfonickou skladbu vnímal naprosto jinak než posluchač, který obsah Erbenovy balady důvěrně či dokonce i detailně zná. A zde jsme odhalili Achillovu patu programní hudby. Hudba totiž není schopna svými prostředky „vyprávět“, „popisovat“ či „malovat“ Teprve když posluchač zná alespoň název či spíše námět a ještě lépe obsah mimohudební předlohy, může uvěřit iluzi této schopnosti. Zato umí hudba velice sugestivně vyjádřit míru citu či dějového stavu - tedy jejich stupňování či opadání. Důvody velice přesvědčivě formuloval francouzský estetik a filozof Maurice Merleau-Ponty:

„Hudba naopak je příliš daleko od světa a sféry toho, co lze označit, než aby zobrazovala něco jiného než jen náčrtky Bytí, jeho příliv a odliv, jeho růst, výbuchy a víření.“ 5

Racionální tvar v proměnách staletí

Každého, kdo se poprvé setká s egyptským nástěnným malířstvím patrně překvapí zvláštní způsob zobrazení lidské postavy jako kombinace čelního (zepředu) a bočního (ze strany) zobrazení. Kombinace obou pohledů není nahodilá ale naopak důsledně promyšlená – a to tak, že každá část těla je zobrazena z pohledu, který je pro ni optimální: např. obličej a nohy z profilu, oko a hrudník frontálně. Cílem je zachytit postavu v její úplnosti. Příčinou prozrazuje výstižný název tohoto způsobu zobrazení: koncepční realismus. Ten však není jediným prostředkem přísného řádu. Na něm se ještě podílí striktní geometrická stylizace tvaru, jejímž dominantním výrazovým prostředkem je obrysová linie, a striktní pravidla proporčního kánonu.

Geometrická stylizace a proporční systém se netýkají jen tělesného tvaru ale i pohybu – ten není organický jako u smyslového tvaru ale mechanický. Důslednost racionálního řádu geometricky stylizovaného tvaru se týká i světla, které je rovnoměrně rozptýlené a zdůrazňuje plošnost tvaru, a barvy, která má buď funkci symbolickou – např. odlišení barvy mužského a ženského inkarnátu (barvy pleti) - nebo dekorativní. Základem propočního systému byla čtvercová síť. Ta nejen určuje velikost jednotlivých tělesných článků a částí – např. při celkové výšce postavy 18 jednotek byla velikost chodidla 3 jednotky a lýtka 5 jednotek – ale i celkovou organizaci a strukturaci figury (např. umístění kotníku na první horizontální čáru, kolena na šestou, ramena na šestnáctou atd.). Celkový řád tvaru v egyptském malířství – totéž platí i pro reliéf, který se díky uvedeným vlastnostem od malby neliší – je tedy ovládnán složitým a důsledným systémem pravidel označovaných jako kánon.

30. „Mladší kánon“ egyptského umění

31. Rahotep s manželkou Nofretou, 2600 př.n.l.

Stejný kánon platí i pro sochařství – dokonce i kombinace dvou pohledů i proporční systém (včetně čtvercové sítě). I volná plastika pracuje se dvěma pohledy ale – díky trojrozměrnosti soch – v jejich celistvosti. Místo geometrické stylizace se uplatňuje stylizace stereometrická vázaná striktními schémata stojící a sedící sochy. Ta se vyznačuje blokovou uzavřeností a obrysovou sevřeností tělesného tvaru. Stejně jako v dvourozměrném projevu se prosazuje čtvercová síť, ale – vzhledem k trojrozměrnosti volné sochy – se musí, jako v architektuře, použít sítě tři: půdorys, nárys a bokorys; egyptská socha se tak „staví“ jako dům. Teprve v konečné fázi se odstraní ostré hrany a částečně se tak oslabí oddělení obou pohledů: profilu a anfasu (obr.31).

Adekvátní typ racionální stylizace tvaru se prosazuje i v archaickém období řeckého sochařství v 7. a 6. století př.n.l. Náznornou demonstrací jsou modelové typy kúros (socha jinocha – obr. 14) a koré (socha dívky). Z egyptského kánonu se prosadilo schéma stojící postavy s lehce nakročenou pravou nohou, připaženými rukama se zaťatými pěstmi, stereometrická stylizace tělesných článků a proporční kánon, jenž svou důsledností umožňoval řešení, které v 98. kapitole své I. knihy líčí Diodóros Sicilský. Podle něj za „starých časů“ – tedy v archaickém období – „sestavili“ dva sochaři, Teleklés a Theodóros, kultovní sochu ze dvou částí, které vytvořili oba sochaři na různých místech. Přesto se obě části dokonale doplňovaly. 6

Jak zdůraznil Erwin Panošsky⁷, v klasickém období by něco takového nebylo možné. Zde platil diametrálně odlišný typ racionálního tvaru, jehož kánon vypracoval slavný Polykleitos a poprvé jej uplatnil v soše nosiče kopí, Doryfora. Jak jsme zdůraznili již v obecné charakteristice racionálního tvaru (blíže viz str. ..) polykleitovský kánon představuje dokonalou symbiózu smyslového a racionálního tvaru. O jeho důležitosti pro další vývoj evropského sochařství svědčí fakt, že všechny návraty k antice – ať jsou označeny jako renesance či klasicismus – vycházejí především z principů polykleitovského kánonu.

Návrat k přísnému geometrickému schématu tvaru modulového typu představuje byzantské malířství. Základní jednotkou míry – tedy modulem – se stal obličej jako sídlo duchovního výrazu. Důležitým dokladem je Malířská příručka z hory Athos. Podle ní je obličej přídělena 1 jednotka, trupu 3 jednotky atd. V konstrukci obličeje představuje základní jednotku délka nosu, která je i základním poloměrem tří soustředných kružnic, jak názorně demonstruje obraz č. 32.

32. Byzantské a byzantizující „schéma tří kružnic“

33. Konstrukce figury v třičtvrtěním profilu podle V. de Honnecourt

Byzantské umění silně ovlivnilo západoevropské umění vrcholného středověku, především pak italské malířství trecenta. Zaalpské gotické malířství se opíralo o příbuzný systém modulového typu, avšak s tím rozdílem, že se daleko důsledněji rozešlo s antropometrickým systémem antiky. Využívalo sice také geometrických schémat ke konstrukci figury, ale v podstatě ignorovalo proporční rozměry – sledovalo totiž především obrysy a směr pohybu. Názorným svědectvím je skicář francouzského architekta první poloviny 13. století Villarda de Honnecourt, z nějž uvádíme obrazovou ukázkou (obr. 33). Podobný, i když koncepčně poněkud odlišný příklad jsme demonstrovali na kompozičním rozboru sv. Víta od Mistra Theodorika (obr. 2) v obecné charakteristice racionálního tvaru. Adekvátní kompoziční analýza Krumlovské madony dokazuje, že tento modulový systém se prosadil i v pozdně gotickém sochařství.

Na počátku 13. století – tedy přibližně v téže době, kdy vznikl skicář Villarda de Honnecourt – vrcholí období Notre Dame v hudbě. Toto srovnání není náhodné, protože principy řádu malířského racionálního tvaru u V. de Honnecourt a hudebního racionálního tvaru ve skladbách magistra Perotina, nejvýznamnějšího představitele školy Notre Dame (při pařížské katedrále Notre Dame) mají společného jmenovatele: matematický princip řádu – geometrický v konstrukci figury v malířství a aritmetický při rytmické konstrukci hudebního tvaru organa jako klíčové hudební formy období Notre Dame. Základem rytmické strukturace tvaru vrcholného notredamského organa je modální rytmus. Ten je založen na kombinacích čili modech vztahu dvou rytmických hodnot: dlouhé (longa) a krátké (brevis). Těchto modů je šest, jak názorně ukazuje následující notová ukáзка (X), a jsou odvozeny z antických metrorhythmických stop.

X. Modální rytmus a notace, přepis a odpovídající antické stopy XII. Ordines I., II. III. rozměru notredamské školy

Těchto šest modů je organizováno do větších bloků-rytmických skupin zvaných ordines, které jsou od sebe odděleny pomlčkou. Ordines tak nejen vymezují hudební tvar organa, ale až uniformní přesností a strohostí modálního rytmu jej i strukturují. Na jasném vymezení hudebního tvaru organa se podílí i střídání prodlevových a diskantových úseků. Prodlevový tvar staví proti dlouze drženým tónům pevného hlasu (cantus firmus – označuje se jako tenor od latinského tenere = držeti) převzatého z gregoriánského chorálu – u prodlevového tvaru jde o sylabický typ chorálu – rytmicky uvolněná melismata vrchního hlasu zvaného duplum (druhý hlas). Diskantový tvar, jehož cantus firmus vychází z melismatického chorálu, rytmické plány obou hlasů vzájemně přizpůsobuje a důsledkem je – ve srovnání s prodlevovým tvarem – striktně přesný rytmus. Odlišnost obou typů tvaru notredamského organa náležitě názorně demonstruje notová ukáзка z organa magistra Leonina (nu XIII).

XIII. Leoninus: Confitemini domino. Organum duplum s prodlevovým (I) a diskantovým (II) úsekem

Jak jsme zdůraznili v předchozím textu, geometrické schéma jako racionální základna tělesného tvaru Theodorikova sv. Víta (obr. 2) je sice příbuzná s byzantským „kruhovým modulem“ ale je složitější a především s kruhem a jeho segmenty pracuje jinak než byzantské schéma. Navíc tvar v projevu Mistra Theodorika je komplexnější, protože se na jeho konstrukci vedle obrysové linie podílejí i další výrazové prostředky, zároveň však dochází

Konstruovaný prostor a čas v proměnách staletí

Jestliže na charakteristiku tvaru egyptského malířství stačila tzv. pérovka zdůrazňující čtvercovou síť, na rozbor prostoru nejen že nestačí část nástěnné malby ale cyklus maleb jako celek. Jde o výjevy z polních prací z Menenova hrobu z Wésetu z doby kolem 1420 př.n.l. O optických či topografických aspektech nemůže být řeč – pojem prostředí je daleko přesnější. Prostředí je však zastoupeno jen nejnужnějšími atributy určenými k lapidární charakteristice konkrétní polní práce. Kromě obilí to jsou různé zemědělské nástroje. O iluzi prostorové hloubky se autor nepokouší ani v náznavu. Jde o důsledně plošné zobrazení, které zároveň podporuje racionální řád tvaru. Mnohé napovídá i důslednost s jakou jednotlivé atributy zdůrazňují nejen jednotlivé polní práce ale i souvislosti ročního cyklu. Jednotlivé prvky prostředí jsou totiž součástí rituálu, který ale souvisí s celkovou strukturou cyklu.

Skicář Villarda de Honnecourta (obr.33) dokazuje důležitost schémat v konstrukci tvaru – především tělesného tvaru postavy. Schémata ovládají i prostor, který nelze vnímat ani jako vizuální prostor ale ani jako prostředí v topografickém významu. To více než přesvědčivě dokazují dvě miniatury z rukopisů, které vznikly na počátku a těsně po polovině 13. století – tedy přibližně v době před a po vzniku skicáře Villarda de Honnecourta. Jde o Pařížský žaltář (obr. 34) a žaltář Ludvíka Svatého (obr. 35). Jistě nikoho nenapadne, že by se první hřích a vyhnání z ráje odehrály v gotické katedrále či že by zde pobýval Jefta a jeho dcery. Detaily z gotické katedrály jsou jenom dekorativní tapetou – tedy výzdobným schématem, který nemá se zobrazeným příběhem vůbec nic společného a který se objevuje ve většině iluminací rukopisu. Srovnání s miniaturou z Bible ze St. Alban (obr.17) z pozdně románského období svědčí o zřetelné změně v pojetí tapety. Zároveň je třeba zdůraznit, že tapeta je specifickým projevem knižní malby – např. v deskové malbě se neobjevuje.

34. Adam a Eva a vyhnání z ráje. Pařížský žaltář, kolem r. 1200

35. Jefta a jeho dcery. Žaltář Ludvíka Svatého, kolem r. 1256

V rozboru hudebního tvaru lineárního kontrapunktu období Notre Dame jsme zdůraznili dominantní roli modální rytmiky a její důsledné strukturace. Ta samozřejmě hraje klíčovou roli i v artikulaci hudebního času nejen tvaru ale i celé skladby. Zde je třeba náležitě akcentovat nepřetržitost a přitom „statičnost“ časového proudu, která je dána řídicí rolí pevného hlasu převzatého z gregoriánského chorálu. Nad tenorem (dlouze drženými tóny) cantu firmu se rozvíjejí další hlasy nejen v uniformitě rytmických modelů organizovaných v ordines ale i monotónním rozvíjení daném závislostí na pevném hlasu. Ovšem výrazným oživením artikulace časového řádu je střídání prodlevových a diskantových úseků, které jsme zmínili v souvislosti s rozbohem lineárně kontrapunktického tvaru notredamského organa. Zde jsme také charakterizovali oba typy tvaru s důrazem na jejich odlišnost postavenou především na rytmickém kontrastu vycházejícím z odlišnosti cantu firmu u prodlevového a diskantového typu (blíže viz na protější straně). A právě toto střídání kontrastních úseků vnáší do průběhu skladby napětí. Jedná se o vztahy mezi jednotlivými hudebními tvary organa – jde tedy především o problém, který patří do druhé roviny interpretace. Zároveň je však třeba si uvědomit, že prodlevové a diskantové úseky představují dva výrazně odlišné typy polyfonního tvaru organa, zcela jinak rytmicky strukturované.

Hu12 Leonínus: Alleluja. Organum duplum 01:53

Názorný příklad tentokrát nezvolíme z odkazu magistra Perotina, ale z tvorby jeho předchůdce, magistra Leonina (hu12), který působil v druhé polovině 12. století. Hlavním důvodem této volby je, že Leoninovo organum je jen dvojhlasé (organum duplum), a tudíž jednodušší a přehlednější, než čtyřhlasá organa Perotina – a Leoninus důsledněji a pravidelněji než Perotinus střídá prodlevové a diskantové úseky.

k syntéze různých přístupů – s racionální geometrickou konstrukcí tvaru se pojí smyslová modelace tvaru a detaily i dekorativní prvky od zlaceného štuku k různým lineárním detailům.

Obdobnou proměnu, jakou prošel racionální tvar ve 14. století, prodělal v téže době i polyfonní racionální tvar v hudbě ars nova. Vyjdeme z přímé konfrontace časově téměř adekvátních autorů: malíře Jeana Pucella (obr.36) a skladatele Guillaumea de Machauta. Jeane Pucelle je nejvýznamnějším představitelem francouzského poklasického malířství druhé třetiny 14. století. Ta je spojena se závěrečnou fází lineárně rytmického stylu. Dominantním výrazovým prostředkem – jak napovídá i název stylu – je plynulá, pružná, melodicky ladná, pohyblivá a souvislá linie. Ta se převážnou měrou podílí na větší životnosti postav v typu i proporcích, na výrazném a přirozenějším otáčivém pohybu postav, ale i na umocnění výrazu. Linie, zejména v lineárním schématu drapérie v pravidelném střídání mísovitých záhybů a rourovitých řas, dosáhly dokonalé eurytmie čili jednotného rytmu linií jako určujícího faktoru celkového řádu nejen tvaru, ale i kompozice iluminace. Oproti rané fázi lineárně rytmického stylu, kdy linie a jejich rytmus až despoticky ovládaly tvar, se v závěrečné fázi stylu na celkovém řádu tvaru podílejí daleko větší měrou i světlo a barva. Světlo již důsledněji modeluje tvar – u postav zejména v záhybech drapérie. V barevné výstavbě iluminace se sice stále uplatňují dekorativní světlé a zářivé barvy, ale místo ostrých kontrastů barevných ploch se začínají prosazovat náznaky splývavých přechodů čili modulace barev.

36. Jeane Pucelle: Zvěstování P. Marie. Kniha hodiniek Jeane de Savoie. 2. čtvrtina 14. stol.

Adekvátní znaky vykazuje i hudební tvar ve skladbách de Machauta reprezentujících období ars nova. Nejfrekventovanější a nejtypičtější hudební formou 13. a 14. století – tedy období ars antiqua a ars nova – bylo moteto. Budeme tedy analyzovat hudební tvar období ars nova v kontextu této hudební formy. Typické znaky polyfonního tvaru v kontextu moteta budeme sledovat v konfrontaci se znaky tvaru v Pucellových iluminacích. To není vůbec náhodné – vždyť i název stylů je nápadně podobný: lineárně rytmický v malířství a lineární kontrapunkt v hudbě. Nejde jen o obdobný název, ale především adekvátní znaky – navíc v díle obou autorů jde o závěrečnou fázi stylu.

Tak jako se v Pucellových iluminacích proměňuje linie, tak se i v melodiích Machautových motet prosazuje zpěvnější, plynulejší a členitější linie; důsledkem je větší samostatnost ale zároveň důslednější provázanost jednotlivých hlasů. Melodická linie se tak – obdobně jako v Pucelleových iluminacích – podílí na větší přirozenosti hudebního tvaru. A stejně výrazně se na strukturaci hudebního tvaru podílí rytmus – tentokrát však ne již striktní uniformita modální rytmiky ale rytmická rozmanitost a nepravidelnost menzurálního systému (blíže viz str. ...). Eurytmii lineárně rytmického stylu v malířství odpovídá izorytmie lineárního kontrapunktu hudby ars nova. Jinak řečeno: tak, jako se v eurytmii drapérie Pucellovy iluminace pravidelně střídají mísovité záhyby a rourovité řasy v pravidelném rytmickém opakování, tak se v izorytmickém motetu G. de Machauta rytmický model zvaný talea pravidelně opakuje – nejčastěji v tenoru.

A podobně jako v Pucellových iluminacích se i v Machautově hudbě podílí na celkovém řádu hudebního tvaru nejen melodie a rytmus ale i další hudebně výrazové prostředky. Tak jako se v Pucellových iluminacích místo heraldické barevnosti (kontrasty zářivé barevných ploch vymezených liniemi) prosazují náznaky modulace barev, tak se v Machautově hudbě začínají místo statické harmonie, jak jsme ji poznali v organu notredamské školy, postupně uplatňovat náznaky kinetické čili kadenční harmonie – to znamená plynulé přechody mezi souzvuky. Je však třeba zdůraznit, že kinetická harmonie v žádném případě nevytlačila statickou harmonii, která stále převažovala. Obdobné jsou i náznaky směřování k durovému citění, s čímž souvisí i uznání tercie za konsonantní interval (roku 1300).

Jak jsme již zdůraznili, tapeta jako pozadí vyjevu je specifikou knižní malby, která – jak potvrzuje iluminace z Knihy hodiniek Jeane de Savoie od Jeana Pucella (obr.36) ale i Ukřižování z Žaltáře Roberta de Lisle (obr. 54) – se uplatňovala ještě v první polovině 14. století. Zároveň – stejně jako v pojetí tvaru – vykazuje i pozadí těchto iluminací těsné propojení racionálního a estetizujícího přístupu. Právě v iluminacích dekorativní tendence převažují nad racionálními. Odlišný přístup vykazují deskové oltářní obrazy, i když je třeba následující příklad vnímat v kontextu prostředí, ve kterém vznikl a v dalších souvislostech. Před rokem 1350 – tedy přibližně ve stejné době jako výše uvedené rukopisy – vytvořil Mistr vyšebrodského oltáře christologický cyklus devíti deskových obrazů. První z nich – Zvěstování – bude vhodnou konfrontací s totožným námětem iluminace Jeana Pucella.

Prostor ve Zvěstování Mistra vyšebrodského oltáře (obr. 37) není z hlediska obrazové koncepce jednotný. V levé části desky, kterou ovládá postava archanděla Gabriela jde o imaginární, v podstatě ještě "pojmový" prostor - to znamená, že rozhodující nejsou formové, ale obsahové aspekty. Proto je také tak výrazná disproporce mezi lilií v popředí a stylizovaným stromem v pozadí, s pojmovým prostorem souvisí jak zlatá barva pozadí, tak i schématické skalní bloky rozeklané půdy převzaté z byzantské tradice zprostředkované adriatickou školou. Prostor o dvou plánech je značně mělký a nelze jej chápat opticky. Zřetelně odlišná je pravá část obrazu, a to zejména díky prostorové konstrukci obrazové architektury, konkrétně Mariina trůnu. Té nechybí jistá míra optické iluze, a to i přes kombinaci pohledu (horní část trůnu) a nadhledu (spodní část) i místy zřetelné rozbíhání ortogonál a že téměř každá část trůnu je prostorově pojímána samostatně. Na rozdíl od ostatních desek oltáře se ve Zvěstování neuplatňuje – a vzhledem k námětu ani nemůže - prostorové vrstvení postav.

37. Mistr vyšebrodského oltáře: Zvěstování. Před 1350

Pokročilou organizaci časového řádu ve sovnání s notremamským organem vykazuje moteto jako klíčová hudební forma období ars antiqua a ars nova. Ještě jeden důvod vedl k výběru moteta: tato forma plynule navázala na volné organum vrcholné fáze epochy Notre Dame kolem roku 1200, kdy se podle rytmického modelu upravovaly tóny chorálního melismatu v tenoru a vrchní hlas byl samostatně otextován. Tak se tzv. dvojhlasá diskantová partie, zvaná také klauzula, stala předstupněm moteta. Pro časový řád moteta období ars nova je velice důležité melodicko-rytmické zrovnoprávnění hlasů, které se uplatňuje nejen u konduktového moteta, kde je cantus firmus nezávislý na gregoriánském chorálu a je - stejně jako ostatní hlasy – vytvořen skladatelem, ale i u organálního typu. U organálního moteta se na zrovnoprávnění hlasů mimo jiné podílí i převzetí původně vokálních dlouhých tónů pevného hlasu nástroji. Řada znaků moteta platí jak pro tvar, tak i pro hudební čas. Jedním z nich je izorytmie, jejíž podstatu jsme vysvětlili v souvislosti s tvarem.

Jako názorný příklad téměř „totální“ izorytmie poslouží motetová věta Agnus Dei z Machautovy čtyřhlasé mše (nu XIV). Izorytmie se v úsecích I a II uplatňuje nejen v tenoru ale i v kontratenoru a – až na drobné odchylky (v notové ukázce označené šedě) zvané colores, jež mají funkci melodických ozdob – se prosazuje i ve vrchních hlasech (motetus, triplum).

XIV. Guillaume de Machaut: čtyřhlasá mše, Agnus Dei, 1. díl – izorytmie

Pro důslednější a hlavně přehlednější časovou strukturaci konduktového (chansonoého) moteta – ale i jiných, především světských forem 14. století – sehrála klíčovou roli postupně se prosazující imitace-kanonická práce. Kánon jako nejjednodušší forma imitace znamená opakování nebo napodobení jednoho hlasu druhým. Kánon vyžaduje jednoduchou a přehlednou melodii, proto se zde výrazně prosadil vliv světské umělé a zejména lidové tvorby. Již z druhé poloviny 13. století slavný Letní kánon (nuXV, hu13), kde vrchní čtyři hlasy tvoří čtyřhlasý

V podkapitole věnované obecné charakteristice racionálního tvaru jsme na konfrontaci Theodorikova sv. Víta (obr. 2) a Francescova Zvěstování (obr. 9) demonstrovali rozdíly v míře a způsobu stylizace racionálního tvaru ve pozdním středověku a rané renesanci. V zájmu důrazu na postižení základních principů racionálního tvaru jsme v lakonické formulaci vypíchlí jen nejzákladnější rysy konstrukce racionálního tvaru u obou příkladů. Zároveň jsme zdůraznili, že v případě Francescova Zvěstování se uplatňuje symbióza racionálního a smyslového tvaru a odkázali jsme na vztah ke klasickému období antiky, konkrétně na adekvátní symbiózu tělesnosti smyslového tvaru a promyšleného řádu racionálního tvaru u Polykleitova Doryfora. I když tato kvalitativní proměna racionálního tvaru krystalizuje v postupném procesu – což jsme naznačili srovnáním geometrické stylizace tvaru v byzantském umění, u Villarda de Honnecourt a Mistra Theodorika – raná renesance sehrála v tomto procesu klíčovou roli. Proto je na místě vrátit se k Zvěstování Piera della Francesca (obr.12) v detailnější analýze tvaru.

Striktně racionální tvar, vyznačující se střídmostí a důsledným směřováním k jeho stereometrické podstatě je východiskem dokonale vyvážené a důsledně promyšlené kompozice. Smyslový základ tvaru, který je zřetelný svou tělesností, je podřízen racionální stylizaci umocněné úhrnnou modelací a pravidelnými záhyby geometrizujícího schématu draperie. Jsou důsledně potlačeny všechny detaily ve prospěch celkové podstaty syntetického tvaru.

Jak se na pojetí tvaru podílejí jednotlivé výrazové prostředky? Na geometrické stylizaci tvaru a jeho úhrnném řádu se rozhodující měrou podílí obrysová linie - ale jinak než ve Zvěstování Jeana Pucella, což názorně demonstruje přímá konfrontace obou maleb. V malířském pojetí Jeana Pucella geometricky stylizovaná a kaligraficky ladná obrysová linie oslabuje smyslovou podstatu tvaru. V obrazové koncepci Piera della Francesca obrysová linie plně zachovává tělesnost tvaru, který zjednodušuje na jeho geometrickou podstatu: pravoúhlý trojúhelník u klečící postavy a oválný obrys stojící figury. I když je geometrizující stylizace přirozenější než u Theodorikova sv. Víta - t.zn. že respektuje přirozenou podstatu tělesného tvaru – přesto není méně důsledná. A tak se pravouhlý trojúhelník klečící postavy archanděla Gabriela opakuje i v profilu jeho tváře a obdobně je tomu i u oválu stojící postavy a obličeje P. Marie. Vnitřní kresba je značně oslabena, uplatňuje se především pravidelným rozvrstvením záhybů umocňuje řád tvaru jeho rytmickým členěním. Úloha světla je soustředěna na úhrnnou modelaci tvaru, kde pravidelné střídání pruhů světla a stínu v záhybech draperie akcentuje rytmičtější jako účinný prostředek řádu. Barvy se vymaňují z pout dekorativnosti a ve spojení se světlem tak zbavují linii její vlády nad tvarem. Přejít k lomeným barvám je příznačným rysem podílu smyslového tvaru, jejich cílem však není umocnit přesnost smyslového přepisu tvaru, ale posílit celkový řád obrazu. Proto také barvy ve Francescově Zvěstování nejsou rozhodující v rámci tvaru ale v celkové barevné harmonii obrazu.

I v hudbě dochází v 15. století k adekvátní kvalitativní proměně jako ve výtvarném umění. Rané renesanci a nizozemskému měšťanskému realismu ve výtvarném umění 15. století odpovídají v hudbě tři franko-vlámské (nizozemské) školy. S malířským projevem P. della Francesca asi nejvíce rezonuje hudební projev představitele 3. franko-vlámské školy, Josquina Desprez – oba jsou také vrcholnými reprezentanty období, které bývá často označováno jako „zlatý věk renesance“ respektive „zlatý věk kontrapunktu“. Názornou demonstrací racionálního hudebního tvaru závěru 15. století bude začátek Královských fanfár pro čtyři dechové nástroje od Josquina Desprez (nu XVI).

XVI. Josquin Desprez: Královské fanfáry pro čtyři dechové nástroje

Uvedená ukázka přesvědčivě demonstruje výraznou kvalitativní změnu hudebního tvaru ve srovnání s typickým tvarem období ars nova (nu XIV). Hudební tvar Josquinových Králov

kánon a spodní dva tzv. „nohu“ čili harmonickou prodlevu dvou modelů označených v následující notové ukázce písmeny a, b.

XV. Letní kánon (Sumer is icumen in)

hu13 Letní kánon (Sumer is icumen in) 02:10

Tak jako jsme v obecné charakteristice racionálního tvaru na konfrontaci Theodorikova sv. Víta a Francescova Zvěstování demonstrovali rozdíly v míře a způsobu stylizace tvaru, tak jsme obdobně i v obecné charakteristice konstruovaného prostoru na srovnání Giottovy nástěnné malby Vyhánění d'áblů z Arezza a Francescova Zvěstování vymezily shodné znaky a rozdíly v míře a způsobu konstrukce prostoru jevištní perspektivy vrcholného středověku a lineární perspektivy rané renesance. Na rozdíl od analýzy tvaru nemí nutně věnovat detailní pozornost podílu jednotlivých výrazových prostředků na konstrukci prostoru Francescova obrazu. Jestliže lineární perspektiva se v rané renesanci pojí s iluzí prostorové hloubky odpovídající v hlavních principech optické zkušenosti ukázněné řádem, pak ve vrcholné renesanci a hlavně v manýrismu umělci promýšlejí rafinované triky, aby dokázali, že umění je dokonalejší než realita. Naprosto přesvědčivou ukázkou je tematicky adekvátní obraz benátského malíře výpravných scénérií Carla Crivelliho Zvěstování se sv. Emidiem (obr. 38) z roku 1486 – tedy dokonce ještě ze závěru rané renesance.

38. Carlo Crivelli: Zvěstování se sv. Emidiem, 1486

39. Analýza prostorové konstrukce Crivelliho obrazu

Již na první pohled je evidentní záměrná komplikovanost perspektivní konstrukce využívající několik úběžníků, kombinující podhled s nadhledem atd. (obr. 39). Hlavní úběžník je umístěn asi uprostřed skupiny postav před okenní mříží ve zdi v zadním plánu a sbíhají se do něj ortogonály dvou pohledů: nadhledu, kde jsou ortogonálami linie dlaždic, a pohledu s liniemi říms protilehlých paláců. Do „perspektivních hrátek“ jsou zapojeny i jednotlivé předměty – např. dvě ptačí klece záměrně zobrazené z různých zorných úhlů; oblíbeným motivem C. Crivelliho je efektní perspektivní zkratka okenní mříže v předním plánu obrazu. Stejně vynalézavé je i odlišení prostorových plánů. Crivelli se nespolehá jen na osvědčenou roli architektury a nejen k odstupňování prostorové hloubky ale i k výškovému členění využívá promyšleně umístěné postavy i jednotlivé předměty. Zároveň však nemůže uniknout pozornosti vnímavého diváka, že štuková výzdoba stěny mostu na rozmezí středního a zadního plánu je zobrazena stejně pečlivě a detailně jako výzdoba římsy paláce v popředí. Se stejnou deskriptivní důsledností jsou namalovány i stromy na horizontu zadního plánu. Celek se tedy skládá z výrazně izolovaných, výpravně pojatých jednotlivostí, které jsou zachyceny se stejnou drobnopisnou pečlivostí ve všech prostorových plánech. Zde se přímo vnucuje vliv nizozemského měšťanského realismu, který v Benátkách pravděpodobně zprostředkoval Antonello da Messina, ale v rané italské renesanci byl více než zřetelný i v jiných centrech. I přes již zdůrazněné rafinované perspektivní hrátky demonstrující technickou ekvilibristiku, kterou s oblibou stavěli na odív umělci italské renesance v její vrcholné fázi, působí Crivelliho obraz dokonce na většinu diváků i dnes „přirozeně“ – tedy jako přesvědčivá iluze skutečnosti.

Adekvátní proměny hudebního času v hudbě franko-vlámských škol a jejich důsledky budeme sledovat ve dvou zorných úhlech konfrontace s obrazem Carla Crivelliho: 1. ze zorného úhlu perspektivních a kontrapunktických hříček; 2. z hlediska přirozenosti lineární a „harmonické“ perspektivy.

V souvislosti s technickou ekvilibristikou se nabízí srovnání „perspektivní polyfonie“ Crivelliho Zvěstování se sv. Emidiem s anonymním 36hlasým kánónem Deo gratias z 15. století (nu.XVII), který je přisuzován Jeanu Ockeghemovi, významnému reprezentantu 2. franko-vlámské školy. Právě Ockeghem rád dával na odív virtuózní zvládnutí kontrapunktické techniky nejen počtem hlasů ale i rafinovanými kontrapunktickými hříčkami a efekty, které přiro-

ských fanfár je přehlednější, pravidelněji členěný, s daleko vyváženějším podílem jednotlivých výrazových prostředků. Zároveň je důkazem razantního prosazování dur-mollového tonálního cítění a zajímavým svědectvím „střetnutí epoch“. Na jedné straně zachovává cantus firmus v dlouze držných tónech tenoru jako dovršení „polyfonní praxe“ předchozího vývoje, na druhé straně se v ostatních hlasech prosazuje imitace, a to dokonce v progresivní technice fugy ad minimam, která se v plné míře uplatnila v baroku.

Role jednotlivých hudebně výrazových prostředků na konstrukci hudebního tvaru byla výrazně ovlivněna již zmíněnou imitací. Tímto terminem se označuje „přesné nebo přibližné opakování určitého hudebního úseku jiným než původním hlasem“⁸. Důsledky jsou zřetelné i v melodické linii, která se zjednodušuje, přehledně strukturuje, a to jak v lineárním členění, tak i v rytmické strukturaci a především je pravidelně vystavěná na rozkladech kvintakordů. Tato výstavba melodie úzce souvisí s výraznou proměnou harmonie, zejména s upevňováním terciové akordiky – čili kvarta a kvinta jako hlavní souzvukové intervaly středověké hudby byly již téměř vytlačeny tercií. Stejně tak je zde statická harmonie vyznačující se izolací (oddělením) jednotlivých souzvuků již nahrazena kinetickou čili kadenční harmonií s plynulými přechody mezi jednotlivými souzvuky a s hierarchií harmonických funkcí, které se výrazně podílejí nejen na smílení hlasů, ale i na organizaci časového průběhu hudebního tvaru. Klíčovou roli hraje upevňování postavení tóniky jako harmonického centra. Rytmika využívá již ustálenou škálu rytmických hodnot, s kterými Josquin nakládá velice uváženě. Výsledkem je nekomplikovaná rytmika zajišťující přehlednou organizaci hlasů.

Francouzský malíř Nicolas Poussin, vůdčí osobnost římské školy a nejslavnější představitel barokního klasicismu, patřil mezi „nejzarytější“ stoupence striktního, důmyslně promyšleného řádu. Přesvědčivým důkazem je jeho úvaha z Poznámek o malbě (viz str. 25). Při konfrontaci postav Poussinova obrazu Šalamounův soud (obr. 40) s postavami ze Zvěstování Piera della Francesca (obr. 12) se nabízí spíše zařazení ke smyslovému tvaru než k racionálnímu. Obrysová linie místo geometrické stylizace spíše popisuje tělesný tvar, vnitřní kresba místo lineární rytmizace drapérie detailněji vykresluje její záhyby. Světlo se nespokojuje s úhrnnou modelací a dociluje jemnější a detailnější plastičnosti tvaru. Lomené a lokální barvy blíže charakterizují tvar, aniž by však sklouzly k popisnosti. Jiný pohled však nabízí srovnání Poussinova obrazu s plátnem jeho staršího současníka – konkrétně s Kladením do hrobu od Michelangela Caravaggia, průkopníka barokního realismu. V této konfrontaci najednou vynikne ladnost a vytríbenost melodicky pružné, plynulé a cizelérsky jemné obrysové linie a až virtuózní ovládnutí vlásečnicově tenké a elegantně dynamické linie vnitřní kresby patřící k vrcholnému mistrovství Poussinova malířského projevu v konfrontaci s energickou a místy až naturalisticky popisnou linií v Caravaggiově obraze. Se stejnou citlivostí dokáže Poussin rozehrát šerosvitný koncert jemné, ale bravurní detailní měkké modelace světlem. Zde je v porovnání s až teatrálně dramatickým temnosvitěm vyhocených kontrastů ostrého světla a temného stínu v modelaci postav Caravaggiova Kladem do hrobu obzvlášť zjevný rozdíl. S tím souvisejí i jasnější, světlejší barvy dosahující až jisté míry dekorativnosti oproti tlumenější a popisnější barevnosti Caravaggiově. Zároveň je však třeba zdůraznit, že smyslový základ racionálního tvaru v 17. a v první polovině 18. století ve srovnání s 15. a 16. stoletím značně posílil – či jinak řečeno míra stylizace výrazně oslabila.

40. Nicolas Poussin: Šalamounův soud, 1648

Kvalitativní proměny racionálního tvaru v hudbě 17. a 18. století proběhly obdobně jako v malířství – a to jak ve vztahu k předchozímu vývoji, tak i v konfrontaci se smyslovým hudebním tvarem doprovázené monodie. Přílišná „popisnost“ hudby florentské cameraty nevyhovovala italské mentalitě. S daleko větším ohlasem se setkal nový hudební projev italských

zenost imitační techniky, která je s kánonem spojena, svou komplikovaností a často i nepříro-
zeností oslabovaly.

XVII. Část anonymního 36hlasého kánonu *Deo gratias* z 15. století

fáry pro čtyři dechové nástroje od Josquina Desprez (nuXVI) jako kánon s nejtěsnějšími
nástupy hlasů.

Josquinovy Královské fanfáry posloužily k demonstraci kvalitativní proměny hudebního tvaru
vrcholné fáze franko-vlámských škol. V této souvislosti jsme se zmínili o zásadní roli pře-
chodu od statické harmonie ke kinetické čili kadenční harmonii, s kterou souvisí nejen pro-
měna tvaru ale i hudebního času. Důsledkem promyšlené hierarchie harmonických funkcí
s tónikou jako harmonickým centrem není jen přehlednost a uspořádanost hudebního tvaru ale
i krystalizace „harmonické centrální perspektivy“, která má adekvátní vlastnosti i funkci jako
lineární perspektiva ve výtvarném umění. To jsme v obecném kontextu konstruovaného pro-
storu a času (str. ...) demonstrovali na konkrétních příkladech obrazu Piera della Francesca a
notových a hudebních ukázkách z tvorby W.A. Mozarta (nu. Ia, III; hu1). V hudebním klasi-
cismu je však harmonická centrální perspektiva ve své vrcholné fázi, a tedy působí přirozeněji
než její počáteční fáze, kterou zde představuje uvedená ukázka z Josquinovy skladby.

hu14 Josquin Desprez: *Ave Maria*, motet (část) 02:01

Symbióza racionálního a smyslového přístupu, kterou jsme akcentovali při rozboru tvaru
v Poussinově obrazu *Šalamounův soud*, se prosazuje i v prostoru. To si však nemůžeme ověřit
ve zmíněném plátnu N. Poussina, protože výjev se odehrává v kubickém prostoru sálu, který
je racionální již svou stereometrickou podstatou. Jako dokonalý příklad nám poslouží „ideální
krajina“ Poussinova současníka a krajanu Clauda Lorraina *Krajina se svatbou Izáka a Rebečky*
(obr. 4), na které jsme demonstrovali obecné vlastnosti prostoru. Lorrain byl – stejně jako
Poussin – představitelem barokního klasicismu. I on tedy usiloval o dokonalý řád. Ten se
prosadil v oddělení prostorových plánů, což jsme zdůraznili již v analýze Lorrainova obrazu
(str. ...). Nejde však o jejich striktní oddělení jako ve *Zvěstování Piera della Francesca*, ale
plány se částečně prolínají (obr. 3), což dodává iluzi prostorové hloubky větší přirozenost. Na
ní se ale největší měrou podílí vzdušná perspektiva citlivě pracující nejen s prostorovými
vlastnostmi studených a teplých barev, ale i s nesmírně citlivým odstupňováním jemných to-
nálních i světlostních odstínů. Tato cizelérsky jemná a vyvážená práce se světlem a barvou
vynikne při konfrontaci s iluzí prostorové hloubky v krajině Jakoba van Ruisdaela (obr. 11).
Lorrain dospěl k dokonalé symbióze racionálních aspektů konstrukce prostorových plánů jako
dědictví lineární perspektivy a optické iluze prostorové hloubky dosažené vzdušnou perspek-
tivou.

41. Nicolas Poussin: *Krajina s Orfeem a Eurydikou*, 1650

Zajímavé je porovnání prostoru ideální krajiny Clauda Lorraina (obr. 4) a Nicolase Poussina
(obr.41). Proti jemnému světelnému a barevnému odstupňování vzájemně se prostupujících
prostorových plánů Lorrainovy krajiny oslabuje Poussin optickou iluzí světelné perspektivy
tonální harmonií barev s dominantním postavením okrové barvy s kontrastní škálou studené
tóniny od světle modré k šedé. Přední a střední plán – a dokonce ani horizont – tak nejsou
odlišeny barevně ani světelně, jen je odděluje studená šedomodrá plocha vodní hladiny, která
se opakuje v obloze zadního plánu. Důsledkem je posílení racionálního schématu na úkor
optické iluze prostorové hloubky. U některých Poussinových krajin, např. u *Krajiny
s Fokiónovým pohřbem*, nejsou jednotlivé plány – kromě oblohy – barevně ani světelně odli-
šeny.

skladatelů druhé poloviny 17. a první poloviny 18. století, jejichž nejtýpističtější a neproslulejším představitelem je Antonio Vivaldi. Názorná notová a hudební ukázka je však vybrána z tvorby jiného italského skladatele, který je generačně bližší Poussinovi: Arcangelo Corelliho, a to úryvek z 1. věty Concerta grossa č. 1, D dur, op. 6 (nu XVIII, hu 15)

XVIII. Arcangelo Corelli: Concerto grosso č. 1, D dur, op. 6, 1. věta, úryvek

V čem spočívá odlišnost hudebního tvaru v ukázce z Corelliho hudby od recitativního tvaru Cacciniho arie (nu XVIII)? Místo deklamačně popisného hudebního tvaru doprovázené monodie postaveného na recitativní melodii s jednoduchým akordickým doprovodem se v Corelliho hudbě prosazuje přehledný, pravidelněji strukturovaný tvar s důsledným provázáním zpěvných melodických linií s kadenční harmonií. Na první pohled je zřetelný rozdíl v ambitu recitativní melodie Cacciniho árie a kantábilní melodie v ukázce z Concerta grossa A. Corelliho: místo střídání opakování jednoho tónu a sekundových kroků pravidelně klenutá melodická linie s daleko bohatší intervalovou výstavbou. V 1. větě Corelliho Concerta grossa se uplatňují dva kvalitativně odlišné typy tvaru: homofonní (závěr Adagia) a polyfonní (začátek Allegra). Společným znakem monodie a homofonie je důraz na jednu melodii s akordickým doprovodem ostatních hlasů. Hlavní rozdíl spočívá ve vztahu melodie a doprovodu: v monodii je melodie od doprovodu zřetelně oddělena, v homofonii je naopak melodie s doprovodem těsně propojena do kompaktního, uzavřeného celku.

Hu15 Arcangeli Corelli: Concerto grosso op.6 č. 8 g moll, Adagio – Allegro 01:50

Charakteristické rysy Corelliho hudby připomínají spíš obrazy Anibala Carracciho, vůdčí osobnosti bolognské školy, než představitele římské školy Nicolase Poussina – oba představují vrchol barokního klasicismu v malířství. Vzácnou shodu bychom našli nejen v plynulosti a ladnosti kresebných či melodických linií a v harmonii tónů či barev, ale především ve vzácné vyrovnanosti a provázanosti výrazových prostředků. Důsledkem je jasně vymezený a uspořádaný výtvarný resp. hudební tvar jako základ přehledné a vyvážené kompozice či hudební formy.

Tak jako jsme v souvislosti s rozborem tvaru Poussinova obrazu zdůraznili posílení smyslového základu racionálního tvaru ve srovnání s renesancí, tak totéž lze konstatovat – i když s jistými rozdíly vyplývajícími z odlišnosti fenoménu obou uměleckých druhů – i v italské barokní hudbě první poloviny 18. století. Oproti smyslovému tvaru doprovázené monodie, kde převažoval recitativní typ, se např. v hudbě Antonia Vivaldiho uplatnil programní typ. Jako konkrétní příklad jsme v souvislostmi s proměnami hudebního smyslového tvaru uvedli 3. větu z 2. koncertu patrně nejslavnější Vivaldiho cyklické skladby Čtvero ročních dob (str. 38)

O tom, jak se ve vývojovém procesu od rané renesance do závěru 19. století stále razantněji posíloval smyslový základ tvaru, svědčí přímá konfrontace Poussinova Šalamounova soudu (obr. 40) s Přísahou Horatiů od Jacquese Louise Davida (obr. 42), klíčové postavy malířského klasicismu na přelomu 18. a 19. století. Na jedné straně je i u Davida zřejmý silný vliv Poussinova malířského projevu, což vychází z jeho dominantního postavení jako téměř apriorního vzoru na akademiích výtvarného umění 2. poloviny 18. století, zejména pak v Paříži. Na druhé straně jsou však stejně zjevné rozdíly, především ve větší razanci malby, což se projevuje jak v energičtější vedené linii, tak i v modelaci tvaru. David také důsledněji než Poussin využívá popisnosti lomených a lokálních barev.

42. Jacques Louis David: Přísaha Horatiů, 1784

Hudební tvar v období klasicismu představuje vrchol dosavadního vývoje racionálního tvaru. Proto jsme také na příkladech ze skladeb Wolfganga Amadea Mozarta demonstrovali nejen

Z konfrontace doprovázené monodie přelomu 16. a 17. století, kterou v notové i hudební ukázce reprezentovala árie G. Cacciniho, a 1. věty z koncerta grossa A. Corelliho vyplývají nejen proměny hudebního tvaru ale i změny v pojetí hudebního času. Deklamační podstata hudebního tvaru monodie se podepsala i na časovém řádu Cacciniho árie poněkud monotónním průběhem – a to přesto, že 2. téma bylo poněkud odlišné od 1. tématu; nejednalo se však o výraznější kontrast ani v charakteru témat, ani v tempu či výrazu. Zato Corelliho concerto grosso kontrasty přímo hýří – a to dokonce již v rámci věty. Nejzřetelnější jsou výrazné změny tempa. 1. věta většinou probíhá v tempovém schématu Adagio – Allegro – Adagio. Razantní změny tempa se projevují i v odlišnosti výrazu a tím pádem i v kontrastu morfologickém. Pomalé tempo Adagio je spojeno s lyrickým tvarem vyklenutým líbeznou kantábilní melodií. Tyto vlastnosti si přímo vyžadují homofonní fakturu. Naopak rychlé, rytmicky výrazné a výrazově hravé Allegro se ideálně uplatňuje v dynamičnosti jednoduché dvojhlasé polyfonie. Polyfonní úseky jsou přehlednější a jednodušší a průzračnější než v renesanční polyfonii – většinou jde o dvojhlasou maximálně čtyřhlasou sazbu. Zásadní změna je v rovnováze či lépe řečeno v těsné provázanosti lineární (melodické) a vertikální (harmonické) složky. To platí nejen pro polyfonii, ale i homofonii a barokní hudbu vůbec. Baroko otevírá novou epochu hudby: **melodicko -harmonický sloh**.

Jestliže jsme v rozboru hudebního tvaru koncerta grossa A. Corelliho zdůrazňovali analogie s charakterem malířského tvaru v obrazech Anibala Carracciho, pak to v plné míře platí i o vztahu prostoru a hudebního času. Dokonce i střídání homofonních a polyfonních úseků má obdobu v Carracciho obrazech. Zejména v nástěnných malbách v paláci Farnese v Římě – nejdůležitější v nástropní malbě Herkulova volba - spojuje A. Carracci statický řád barokního klasicismu s dynamickými prvky manýrismu a radikálního baroka.

A právě ve střídání polyfonních a homofonních úseků se přímo vncuje specifický problém, kterému budeme věnovat pozornost v samostatné podkapitole, a to je prostor v hudbě – v této vývojové fázi potenciální prostor či jinak řečeno cítěný prostor. Obecné rysy prostoru v hudbě jsme uvedli již v úvodu této kapitoly, a sice v Charakteristice prostoru ve výtvarném umění a času v hudbě (str. ..). Zde jsme také zdůraznili, že potenciálním prostorem hudby je ticho a pro prostorové vztahy v hudbě je tedy rozhodující způsob, jakým hudební tvar proniká do ticha. A jinak do ticha proniká kompaktní homofonní tvar v těsném propojení výrazné melodické linie s harmonií a jinak vzájemně se prolínající melodické linie polyfonního tvaru. Přesvědčivou demonstrací je hudební ukázka ze 2. věty Concerta grossa op. 6, č. 8 od Arcangela Corelliho (hu ..).

Tak jako jsme v rozboru prostoru v Lorrainově Krajíně se svatbou Izáka a Rebeky zdůraznili symbiózu optického a konstruovaného prostoru, tak se v cyklu čtyř houslových koncertů Antonia Vivaldiho Čtvero ročních dob uplatňuje v souvislosti s mimohudebním programem důraz na přirozenější průběh hudebního času. Přitom Vivaldi dodržuje obvyklé schéma střídání tutti a sóla, ale důraz na mimohudební obsah přeci jen stírá obvyklý rozdíl mezi tutti a soli, např. ve 3. větě Léta líčící bouřku a víchřici, nebo naopak tento rozdíl rafinovaně využívá. To platí např. pro zvukomalebné efekty sólových houslí imitujících zpěv ptáků v 1. větě 1. koncertu (Jaro). Proto jsme také Vivaldiho cyklus podrobněji analyzovali v souvislosti se smyslovým přístupem – a to jak v tvaru, tak i z hlediska času (str. 13b).

Jestliže jsme u Davidova obrazu Přísaha Horatiů zdůraznili proměnu tvaru, především pak posílení smyslového základu ve srovnání s Poussinem, pak v pojetí prostoru k tak zřetelnému posunu nedochází. Hlavním důvodem je, že J.L. David jako malíř historických scén akcentoval přední plán, kde byly soustředěny klíčové osobnosti výjevu, zatímco zbývající dva plány chápal jak kulisu, které nevěnoval takovou pozornost. V Přísaze Horatiů, která se odehrává

obecné rysy racionálního tvaru - na rozboru tématu k variacím z 1. věty klavírní sonáty A dur KV 331 (str. 26, nu. III, hu3) – ale na hlavním tématu 4. věty Symfonie g moll KV 550 (str. 21, nu. I, hu .) i ideální příklad hudebního tvaru vůbec. A protože jsme v obou příkladech vyčerpali jak morfologickou, gramatickou i mikrotektonickou analýzu racionálního hudebního tvaru, bylo by zbytečné uvádět další příklady.

Tak jako v malířském klasicismu i v raném a pozdním klasicismu hudebním se uplatnila tendence k posílení „popisnosti“ hudebního tvaru spojeného s mimohudebním programem. V raném klasicismu se jako reakce na ornamentálnost hudebního tvaru rokoka prosazuje tzv. citový sloh, který je možné chápat jako paralelu literárního hnutí Sturm und Drang. Snaha hudebně „popsat“ citové stavy a děje má sice smyslovou základnu, ale přece jenom charakterem výrazových prostředků postavených na jisté míře deformace bude vhodnější zařadit citový sloh do následující podkapitoly Expresivní tvar v proměnách staletí.

Jiná situace vykryštovala v pozdním klasicismu první čtvrtiny 19. století především zásluhou Ludwiga van Beethovena. Postupné prosazování mimohudebního programu – od Symfonie č. 3 zv. Eroica přes Osudovou a Pastoralní k závěrečné 9. symfonii – se promítlo do kvalitativní proměny hudebního tvaru. Jestliže v ukázkách z Mozartovy vrcholné tvorby jsme vybrali příklady dokonale vyváženého, strukturovaného a pravidelně členěného uzavřeného tvaru, pak ve vrcholné a pozdní tvorbě L. van Beethovena by to bylo velice obtížné. Beethoven záměrně rozbíjí vyváženost i pravidelnou periodicitu tvaru a akcentuje ostré kontrasty melodické, rytmické, dynamické i harmonické a tonální. Mírou lineární deformace tvaru navozuje asociace s lineární deformací tvaru v obrazech představitele pozdního klasicismu Jeana D. Ingrese. Oslabení vyváženosti a pravidelného členění tvaru nahrazuje Beethoven – obdobně jako David či Ingres – dokonale vyváženou celkovou strukturou díla.

Oslabení vyváženosti a pravidelného členění tvaru ve vrcholné tvorbě Ludwiga van Beethovena

před mohutnými arkádami, je prostorová hloubka redukována na dva plány. To umožňují mohutné arkády, před kterými se výjev odehrává. Jejich prostorové rozvinutí je jen naznačeno za skupinou žen, zatímco v ostatních arkádách se utápí ve tmě. Toto řešení je v souvislosti s architekturou jako druhým plánem přirozené. Splývání středního a zadního plánu se však prosazuje i v těch obrazech, které se odehrávají v krajině. I v proslulém plátnu Napoleon při přechodu Alp Velkým svatým Bernardem věnuje David pozornost oslavě Prvního konzula a na prostorové možnosti dramaticky rozeklaných horských masivů Alp rezignuje. „Odbude“ je jen lehkým světle zeleným oparem, který plynule přechází do barevně příbuzné oblohy, kterou projasňuje blankytná modř.

V hudebním klasicismu je na dokonalou vyváženost statických a dynamických aspektů časového řádu kladen stejný důraz jako na pevný, jasně vymezený a uzavřený hudební tvar, který v notové ukázce (nu 1) zastupuje hlavní téma. Pro charakteristiku vyváženosti principů identity a kontrastu v časovém řádu 4. věty Mozartovy Symfonie č. 40 g moll stačí oblast hlavního tématu. Hlavní téma jako expoziční hudba akcentuje svou statickostí několikerým opakováním, aniž by se na tématu cokoli změnilo – dynamika, rytmus atd. – teprve při třetím opakování je téma oživeno odvozeným motivem oddělujícím předvětí a závětí. Mezivěta jako evoluční část oblasti hlavního tématu využívá dynamičnosti motivické práce a dalších možností dramatické gradace. Vyváženost statických sil demonstruje i naprosto vyrovnaný reálný čas tématu a mezivěty.

Oslabení vyváženosti a pravidelného členění hudebního tvaru ve vrcholné tvorbě Ludwiga van Beethovena ještě umocňuje stále výraznější převaha evoluční hudby nad expoziční. Dokonalým příkladem je oblast hlavního tématu 1. věty Symfonie č. 5 c moll zvané Osudová, která je evolučním rozvíjením známého čtyřtunového motivu osudu. Nejen oblast hlavního tématu ale celá 1. věta je založena na drtivé převaze evoluční hudby. Beethoven tak razantně narušuje dosavadní rovnováhu jako vyváženost identity a kontrastu.

Expresivní tvar v proměnách staletí

V protikladu k racionálnímu tvaru vycházejícímu z obecného principu řádu je expresivní tvar spojen se subjektivním prožitkem. Proto se v plné míře prosazuje až v 19. a především v 20. století. V období starověku a středověku se prosazuje spíše v sochařství než v malířství. Zároveň je třeba zdůraznit, že v této vývojové fázi nejde o subjektivní prožitek ale o zásadní změnu společenského kontextu. Tyto souvislosti však není možné analyzovat v souvislosti s tvarem ale až v dalších rovinách interpretace. Přesto však v některých příkladech bude třeba příčiny alespoň naznačit.

Pro první příklad expresivního tvaru se vrátíme do antického Řecka, konkrétně do helénistického období. Terakotová soška Trpaslice (obr. 43) vykazuje všechny typické znaky expresivního tvaru, jejichž podstatou je deformace zdůrazněná naturalistickými detaily, s čímž souvisí i disproporce jednotlivých částí a článků tělesného tvaru. Jiné slavné dílo helénistického období, sousoší Láokoón a jeho synové (obr. 44), na jedné straně zdůrazňuje vypjatou dynamičnost, která je v Trpaslici oslabena, na druhé straně je zmírněna deformace tvaru ve prospěch naturalistických detailů. Právě symbióza expresivního a smyslového tvaru se uplatňuje často nejen v umění starověku ale ve vývojovém procesu evropského umění až do 20. století.

43. Trpaslice

44. Láokoón a jeho synové, mramor, asi 1. stol. př.n.l.

Přímá konfrontace Patricije Barberiniů (obr. 21), a jezdecké sochy Marca Aurelia s detailem z reliéfu ze 3. století (obr. 45) názorně demonstrovuje zásadní změnu výtvarného názoru. Vedle obdivuhodné přesnosti republikánského portrétu a virtuózní sochařské technice, jíž se vyznačuje císařský portrét, působí reliéf z konce 3. století jako nepovedený pokus amatéra. Výrazně odhmotněný tělesný tvar je zobrazen důsledně frontálně a se značně deformovanými proporcemi. Místo hluboce promodelovaných řas drapérie se uplatňují ryté záhyby potlačující sochařskou modelaci tvaru. Obdobné rysy vykazuje i malířství téže doby. Je zřejmé, že radikální změnu výtvarného projevu nelze spojovat s neschopností umělců ale se stejně radikální změnou v životě společnosti, především pak v jejím vztahu ke světu. Stačí alespoň částečná znalost bible, abychom pochopili, že motiv *Dobrého pastýře* patří do křesťanské tematiky. Zatímco pohané užívali plnými doušky všech slastí pozemského života, křesťané jej považovali za nedokonalý odraz universálního světa nadpozemského, světa idejí, který nebylo možné poznat smysly, ani ověřit rozumem. V křesťanském umění se namalovaný člověk stává znovu dvojníkem. Nikoliv však dvojníkem skutečného člověka jako jeskynních malbách v paleolitu či v pohřebním rituálu v Egyptě, ale dvojníkem ideje (myšlenky, představy), symbolem. Proto klade rané křesťanské umění takový důraz na odlišení symbolického obrazu od jeho reálné pozemské předlohy (podoby). V počátcích křesťanského umění k tomu stačila jakákoliv deformace, především však odhmotnění tvaru a frontální pohled. Klaněm tří králů z raného středověku (obr. 46) přesvědčivě dokazuje, že tento výtvarný názor přežil až do 8. století.

45. Dobrý pastýř. Detail ze sarkofágu, kolem 270

46. Klanění tří králů, 8. stol.

Jestliže ve 3. i 8. století je expresivní deformace tvaru spojena s odhmotněním a značnou stylizací tvaru, pak na počátku 14. století, který zde reprezentuje Morový kříž z Kolína nad Rýnem (obr. 38), je expresivní deformace spojena s naturalistickými detaily a především se sugestivním vyjádřením vyhoceného afektu bolesti, utrpení. „Lidské“ utrpení Krista na kříži se zračí nejen v bolestné mimice obličeje, ale i v drasticky vyzáblém a zuboženém těle, jehož dovršením jsou smrtelnou křečí zkroucené prsty rukou i nohou, přibitých na kříž obrovitými hřeby. A právě tato drsná deformace tělesných tvarů, jejímž cílem bylo vyvolat u věřících hrůzu a soucit, je nejúčinnějším prostředkem **expresivního tvaru**. *Morový kříž* z Kolína n.R. je názorným příkladem **mystického expresionismu** vrcholné gotiky.

47. Morový kříž z Kolína nad Rýnem, 1304

49. Mathis Grünewald: Isenbeimský oltář, Sv. Šebastián, 512-16

Obdobně vypjatý expresivní tvar se objevil v německém malířství až na počátku 16. století. Vydeme ze stejného námětu, tedy Ukřižování, a jako názorný příklad se nabízí slavné Ukřižování z Isenheimského oltáře Mathise Grünewalda (obr.39). Zaměříme se na postavu Krista – jednak kvůli srovnání s Morovým křížem z Kolína nad Rýnem, jednak proto, že je v obraze dominantní a nejexpresivnější. Na dramatické deformaci tělesného tvaru ukřižovaného Krista se podílejí všechny výrazové prostředky. Obrysová linie sice dost razantně deformuje tělesný tvar, ale nepopírá jeho smyslový základ. Vnitřní kresba zdůrazňuje stopy bičování a utrpení Krista, a to jak žebra vystupující z vyzáblého těla, tak otevřené rány po bičování. Symbolickým zdůrazněním stigmat hypertrofií chodidel a dlaní s křečovitě zaťatými prsty expresivní extáze vrcholí. Na deformaci tvaru se podílí i světlo a barvy. Úkolem světla není jen modelovat tvar ale výrazně se podílí na psychickém dramatu výjevu rafinovaně volenými světelnými kontrasty. Mrtvolně zelené akcenty na potmělém inkarnátu Kristova těla a další barevné deformace vyhrocují toto existenciální drama pozdního středověku.

Rozhodně ne náhodou jsme pro obecnou charakteristiku expresivního tvaru vybrali Pátou pečeť Apokalypsy od El Greca (str. 27, obr. 16). Manýrismus – zejména pak proud vycházející z Michelangela – představuje dovršení dosavadních expresivních tendencí. Důležitost Michelangelova odkazu přesvědčivě demonstruje Vousatý otrok (obr.48) z vrcholné fáze Michelangelovy tvorby. Vypjatá expresivita sochařského tvaru Vousatého otroka vynikne ve srovnání s Davidem, slavnou sochou Michelangelovy rané tvorby. Z polykleitovské inspirace Davida ve Vousatém otrokovi už nezbyla ani stopa. Svalnaté tělo s vypjatě deformovanou maskulaturou posazené na podsaditých nohou se svíjí v křečovitém šroubovitém pohybu, každý sval záměrně deformovaného těla prozrazuje dramatickost prožitku. Ve srovnání s pečlivým, jemným zpracováním povrchu *Davida* vypadá *Vousatý otrok* jako „odbytý“. Jen hrubé záseky dřeva, dlaně a prsty rukou jako by byly zaklety v původním bloku kamene a čekaly na své vysvobození, což je však důsledkem nedokončení sochy, nikoliv záměrem.

48. Michelangelo: Vousatý otrok, 1527-33

Vrcholným projevem vypjatě expresivního tvaru jsou El Grecovy obrazy z přelomu 16. a 17. století, což přesvědčivě demonstrovala analýza již zmíněné Páté pečeti Apokalypsy.

K obdobně razantní proměně došlo ve stejné době i v hudbě. S mírnou nadsázkou se dá prohlásit, že „El Grecem“ hudby na přelomu 16. a 17. století byl Carlo Gesualdo di Venosa. Jeho chromatické madrigaly představují krajně progresivní narušení doposud platných schémat jak z hlediska uvolnění již značně se stabilizující tonality, tak i modálního melodického myšlení a především harmonie. Hlavní příčinou byla chromatická melodičnost průběhu v konfrontaci s diatonicky cítěnou kinetickou harmonií. To vedlo k narušení plynulého rozvíjení souzvuků, jehož krajním důsledkem bylo „kineticky harmonické bloudění“⁹ (volné spojování akordů), s nímž úzce souvisí i adekvátní bloudění tonální čili časté přechody do jiných tónin – nikoliv však nejbližších ale naopak vzdálených. Výsledkem bylo maximální vystupňování výrazu – či jinak řečeno krajně expresivní tvar. Jeho dokonalou demonstrací je kratičký úryvek z Gesualdova chromatického madrigalu *Dolcissima mia vita* (nu XIX, hul6). V pouhých čtyřech taktech můžeme sledovat důsledné chromatické postupy v jednotlivých hlasech, značné uvolnění kinetické harmonie, které je i vizuálně demonstrováno množstvím křížků, béček i odrážek i náhlý přechod do vzdálené tóniny, konkrétně z tóniny a moll do Fis dur (vyznačená šedě). Gesualdo tedy obdobně jako El Greco komplexní deformací hudebního tvaru – melodickou, harmonickou i rytmickou – dosahuje dramatické výrazové naléhavosti.

XIX. Carlo Gesualdo da Venosa: *Dolcissima mia vita*, úryvek

Expresivní prostor a čas v proměnách staletí

Jestliže jsme v obecné charakteristice expresivního prostoru a času akcentovali deformaci a kontrast jako klíčové znaky, pak v jednotlivých vývojových fázích tato charakteristika v plné míře neplatí, a to zejména ve struktuře hudebního času. Hlavním důvodem je, že ve struktuře prostoru a času se v daleko větší míře než v pojetí tvaru uplatňují obecná dobová schémata.

Důkazem oprávněnosti tohoto tvrzení je pojetí prostoru v Grünewaldově Isenheimském oltáři (obr. 50). Přesto, že oltář vznikl jako celek v rozpětí let 1512-16, je pojetí prostoru na jednotlivých deskách zřetelně odlišné. Jestliže v Ukřížování jde o víceméně imaginární prostor s náznakem reálných krajinných útvarů, pak v levém křídle s námětem sv. Sebastiana je prostor pojat v duchu nizozemského měšťanského realismu první generace (Robert Campin, Jan van Eyck, Rogier van der Weyden), tedy jako výsek prostorové kostky se schématem výhledu z okna, který prolamuje prostor do krajiny zadního plánu. Již na této interpretační úrovni – tedy v konfrontaci tvaru a prostoru – je možné odhalit příčiny: v expresivně vypjatém námětu Ukřížování se Grünewald vrací k tradici mystického expresionismu německé gotiky druhé poloviny 14. století, v renesanční smyslově racionální orientaci sv. Sebastiana s výše uvedenými nizozemskými vlivy se patrně prosadil vliv Andrey Mantegni.

50. Mathis Grunewald: Isenheimský oltář, 1512-16

Šroubovitý pohyb těla Michelangelova Vousatého otroka (obr. 48) se netýká jen tělesného tvaru ale i jeho vztahu k prostoru. Rozvíjející se spirála aktivizuje vztah tvaru a prostoru – jakoby se snažila zmocnit se prostoru, který ji obklopuje, pohltnout jej. Na aktivizaci prostorových vztahů se podílí i zpracování povrchu sochy – záseky dláta, střídající se výčnělky a prohlubně umožňují dramatické kontrasty světla a stínu, které svou dramatičností umocňují aktivní vztahy tvaru a prostoru.

Dynamické deformaci tvaru v El Grecově Páté pečetí Apokalypsy (obr. 16) odpovídá adekvátní deformace prostorových vztahů. Ta, jak názorně demonstruje rozbor zmíněného obrazu v obecné charakteristice expresivního tvaru (str. ..), je především ve využití barevných disonancí a jejich vztahu ke konsonantním barevným akordům ještě razantnější a dramatičtější než v obdobné deformaci tvaru.

Artikulace časového průběhu Gesualdova madrigalu *Dolcissima mia vita* úzce souvisí s adekvátními vlastnostmi hudebního tvaru (nu XIX) – jsou však ještě vyostřenější a výrazově naléhavější, podobně jako ve vztahu tvaru a prostoru v El Grecově Páté pečetí Apokalypsy. Tak jako se kontrasty mezi plynule rozvinutou šerosvitnou modelací tvaru a ostrými světelnými kontrasty vyjádřenými razantními kontrasty barev (např. modré a bílé v draperii pláště sv. Jana) přenášejí i do prostorových vztahů El Grecova obrazu, tak se i v Gesualdově madrigalu uplatňují kontrasty mezi rytmicky živými a složitějšími polyfonními úseky s tradiční kinetickou harmonií a harmonicky komplikované chromatismy homofonních úseků „kineticky harmonického bloudění“ s dlouhými rytmickými hodnotami. Či jinak řečeno: proti chromatickému homofonnímu adagiu s „plovoucí tonalitou“ (s neukotvenou základní tóninou s náhlými, nepřipravenými přechody do vzdálené tóniny – viz nu XIX) staví Gesualdo diatonické polyfonní allegro s plynule rozvíjenou kinetickou harmonií. Názorným příkladem je hudební ukázka č. 16, která spojuje úryvek adagia (první tři takty z notové ukázky XIX) s následujícím polyfonním úsekem, jehož začátek představuje čtvrtý takt notové ukázky XIX. Komplexní deformace hudebního tvaru je tak umocněna vypjatě kontrastní strukturací časového řádu Gesualdova madrigalu *Dolcissima mia vita*.

Hu 16 Carlo Gesualdo da Venosa: *Dolcissima mia vita* (úryvek 2) 02:24

I v tomto případě se potvrzuje inklinace k hudebnímu vyjádření mimohudebního programu jako doprovodný jev vývoje od renesance do pozdního romantismu. V konkrétním příkladu

Gesualdova madrigalu přechod do vzdálené tóniny je symbolickým vyjádřením „vzdálenosti vytoužené pomoci“, slovo *morire* (zemřít) je hudebně přepsáno sugestivní chromatikou, plameny symbolizující „vzrušený stav duše“ zase rychlými vzestupnými běhy atd.

V baroku jsme zmínili symbiózu smyslového a expresivního tvaru v obrazech Michelangela Caravaggia – tedy v barokním realismu. Klíčovým výrazovým prostředkem exprese bylo světlo, přesněji divadelní efekty temnosvitu rafinovaně kombinované s naturalistickými detaily. V obraze *Kladení do hrobu* (obr. ..) linie i barva svědomitě plní svou úlohu popsanou v obecné charakteristice smyslového tvaru. Zato světlo tato pravidla „zákeřně“ porušuje. Ostří kontrast světla a stínu, označovaný jako **temnosvit**, deformuje tělesný tvar postavy držící nohy Krista temným klínem hlubokého stínu, který „vyříznul“ část mužova boku.

Ale i v radikálním baroku jde o symbiózu expresivního a smyslového tvaru, kdy podíl smyslové základny tvaru je podstatně větší než v manýrismu. Přímá konfrontace El Grecova obrazu *Pátá pečeť Apokalypsy* (obr. 16) s Rubensovým plátnem *Únos dcer Leukippových* (obr. 51) to jednoznačně potvrzuje. Rubens v žádném případě nedeformuje tvar, ale dává mu napětí maximální aktivizací jeho vztahu k prostoru, dynamičností, monumentálností a okázalostí.

I dynamičnost se váže především k celkovému uspořádání jednotlivých částí obrazu ve vztahu k celku – tedy ke konfiguracím a celkové kompozici obrazu. Ale vířivý pohyb rozvinuté spirály se přenáší i na jednotlivé tvary jako tektonické jednotky celkového uspořádání. Jakousi až hédonistickou hýřivostí podporuje expresivitu tvaru jeho barevná výstavba. Oproti tonální harmonii – tedy dominantní roli jedné barvy, většinou hnědé, které jsou v omezené škále podřízeny ostatní barvy – která převažuje v Poussinových obrazech, Rubens nejen značně obohatil škálu barev, ale ještě je „rozsvítil“ ve strhující gradaci vitality. Zde je vhodné zdůraznit, že exprese má – jak upozornil již Erwin Panofsky – dvě tváře: pesimistickou, na kterou je často neprávem redukována, a optimistickou, kterou v plné míře demonstruje hedonismus Rubensových obrazů. A právě hýřivá, pestrá barevnost a světelné efekty jsou projevem okázalosti, jednoho z nejtypičtějších znaků radikálního baroka.

51. Petrus Paulus Rubens: *Únos dcer Leukippových*, 1616 52. Matyáš Bernard Braun: *Sv. Juda Tadeáš*, asi 1712

Daleko expanzivněji se prosazuje expresivní tvar v sochařství radikálního baroka. Zde se spíše než Gianlorenzo Bernini, jehož sochy mají stejně důkladný smyslový fundament jako obrazy P.P. Rubense, nabízí Matyáš Bernard Braun a jako konkrétní příklad sv. Juda Tadeáš (obr. 52) z expozice Národní galerie v Praze. Kypivý pohyb sochařské hmoty se nespokojuje jen se spirálovitým rozvinutím postavy, ale zasahuje každý detail sochy, zejména vzrušeně rozvířené řasy a cípy drapérie až agresivně zasahující do okolního prostoru. Na první pohled působí tato vypjatá dynamičnost křečovitě, až nepřirozeně a je hlavním zdrojem expresivní deformace tvaru. Tento pocit však může mít jen ten, kdo nepochopil podstatu sochařství radikálního baroka. Vířivý pohyb hmoty má umocnit duševní drama světce, extatický pohyb duševních stavů. Ten je zachycen v afektované mimice dramaticky zakloněné hlavy světce a umocněn kypivým pohybem hmoty a aktivním vztahem k prostoru.

Obdobné znaky vykazuje i polyfonie skladeb Johanna Sebastiana Bacha. I zde jde o symbiózu dvou typů tvaru. Na rozdíl od malířství a sochařství, kde se uplatňuje symbióza smyslového a expresivního tvaru se v bachovské polyfonii prosazuje jako základna hudebního tvaru racionální řád, který se uplatňuje nejen v promyšlené organizaci hlasů ale i v těsném provázání lineární (melodické) a vertikální (harmonické) složky tvaru melodicko-harmonického slohu,

Na předchozí straně zdůrazněná inklinace k hudebnímu vyjádření mimohudebního programu se týká i hudebního času. Názorným potvrzením je notová (nu XIX) i hudební ukázka (hu 16). Symbolické vyjádření „vzdálenosti vytoužené pomoci“ je spojeno s nepřipraveným přechodem z tóniny a moll do Fis dur (šedě vyznačená část nu XVII a hu 16a), „vzrušený stav duše“ pak šestnáctinovými vzestupnými běhy v druhé části hudební ukázky (hu 16b).

Tak jako dochází k symbióze smyslového a expresivního tvaru v Caravaggiově obraze Kladení do hrobu (obr.27), tak se prosazuje i adekvátní symbióza optického a expresivního – tedy deformovaného – prostoru. Optický prostor předního plánu je budován hloubkovým vrstvením postav výjevu, které expresivně stupňuje světlo – tedy s hloubkou gradující pohlcování postav temnosvitem. Náhle se sugestivní prostorová gradace světlem dramaticky zastaví a střední a zadní plán jsou pohlceny neprostupnou tmou. Epickou a lyrickou variantu expresivního prostorového působení temnosvitu zastupuje konfrontace Caravaggiova Kladení do hrobu a Rembrandtova Návratu marnotratného syna (obr.53). Caravaggio si počíná jako divadelní režisér, který v nejdramatičtějších výstupech nechá nasvítit scénu bodovými reflektory tak, aby světlem akcentoval protagonisty příběhu a prostředí utopí ve tmě. Rembrandt je básníkem světla, jehož prostupnější temnosvit nechává vystoupit kontury postav i prostředí jako lyrické aspekty atmosféry obrazu.

53. Rembrandt van Rijn: Návrat marnotratného syna, kolem 1668-69

Symbióza optického a expresivního prostoru se uplatňuje i v radikálním baroku, což přesvědčivě demonstruje Rubensův obraz Únos dcer Leukippových (obr.51). Důraz na propojení smyslové základny tělesného tvaru s dynamičností a hýřivou barevností jako expresivními faktory se v prostorových vztazích promítá do dynamičnosti předního plánu, kde se vedle již zmíněné rozvinuté spirály prosazuje i kontrastní vzájemně se prostupujících tělesných tvarů. V kontrastu k vířivému pohybu předního plánu jsou další prostorové plány statické. V návaznosti na divadelní prostorové efekty barokního realismu působí krajina v pozadí jako tapeta, před kterou se dramatický výjev únosu dcer Leukippových odehrává. Deformaci vztahu prostorových plánů způsobuje především značný proporční nepoměr figurální složky obrazu, která zaujímá nejen celou šířku ale i výšku obrazu, jako předního plánu a krajiny jako kulisy výjevu, která se „scvrkla“ na necelou třetinu výšky obrazového pole. Navíc nízký horizont je pro expresivní prostor netypický - nejen pro Rubensovy krajiny s figurální stafáží ale i pro Rubensovy dědice – např. pro E. Delacroixe.

V sochařství radikálního baroka – ve srovnání s malířstvím téhož vývojového proudu – je expresivnější nejen tvar ale i jeho vztah k prostoru. Maximální prostorová aktivizace Braunova sv. Judy Tadeáše (obr. 52) se projevuje se nejen v šroubovitém rozvinutí postavy a v rozmáchlém gestu levé ruky, která dramaticky protíná okolní prostor ale i v dalších aspektech, které byly spojeny již s tvarem – ať se to týká prostorového rozvinutí cípů roucha či malebného zvrásnění povrchu sochy rafinovaně využívajícího dramatické hry světla a stínu. Ještě sugestivnější vyznění expresivních faktorů vztahu sochařského tvaru k prostoru se prosazuje v sousoší. Přesvědčivým svědectvím je konfrontace sv. Judy Tadeáše s raným dílem Matyáše Bernarda Brauna, Snem sv. Luitgardy. Vlastnosti uvedené v souvislosti s prostorovou aktivizací sv. Judy Tadeáše se v Braunově sousoší z Karlova mostu obohacují o vzájemné prostupování jednotlivých postav, které v prostorovém rozvíjení připomínají kompoziční schéma Rubensova Únosu dcer Lukippových.

Symbióza řádu a napětí se promítá i do hudebního času barokní polyfonie, jejímž vyvrcholením je dílo Johanna Sebastiana Bacha. Postupné vrstvení jednotlivých hlasů a jejich vzájemné prolínání, komplementární rytmus – to jsou důvody, proč je polyfonie již svou podstatou dynamičtější a dramatičtější než homofonie. To jsou expresivní faktory hudebního času. Racio-

jehož polyfonní podoba právě v díle J.S. Bacha vrcholí. Řád tvaru vrcholné barokní polyfonie vyplýval z významných kvalitativních proměn, které dospěly ke svému vyvrcholení. Církevní módy byly již bezesbýtku nahrazeny dur-mollovým tónorodem, což se zásadně projevilo v dovršení postupné krystalizace kadenční harmonie a v jejím důsledném propojení s horizontálním průběhem hlasů. Obdobným procesem prošlo i metrum s důsledným používáním taktové čáry jako základní metroritmické jednotky. Symbióza expresivního a racionálního tvaru se projevuje v práci s kontrastem, přesněji řečeno ve vyrovnávání kontrastů. Tato práce s kontrastem, zajišťující symbiózu dramatického napětí s důsledným řádem, se uplatňuje jak v melodii, tak i v rytmu a harmonii a samozřejmě i ve vedení hlasů. V melodii kontrast pomáhá odlišit výraznou hlavu tématu od stupnicových pasáží či rozložených akordů druhé části tématu. Rytmičtý kontrast se využívá k odlišení hlasů tak, že proti kratším rytmickým hodnotám jednoho hlasu se ve druhém hlasu staví delší rytmické hodnoty. Již název této práce s rytmem – komplementární rytmus – napovídá jeho racionální podstatu. Názorným příkladem je začátek Fugy I (nu XX) z cyklu Umění fugy od J.S. Bacha. Notová ukázka nejprve představuje téma v základní podobě (dux/vůdce). Hlava tématu zabírá první dva takty. Pak téma přechází do 2. hlasu - označuje se comes (průvodčí) -s kontrapunktující protivětou s výrazně odlišnou rytmickou pulsací. Tyto názvy vymezují tvary, jejichž společným jmenovatelem je téma. Tyto tvary se liší nejen fakturou – jednohlasý dux, dvojhlasý comes atd. – ale i vzájemnými vztahy hlasů apod.

XX. Johann Sebastian Bach: Umění fugy, Fuga I, začátek)

Jestliže fuga je ideálním příkladem dokonalé symbiózy racionálního a expresivního tvaru, pak volnější formy jako fantazie, toccata či preludium se vyznačují značným uvolněním polyfonního tvaru. Jeho východiskem je odlišný typ melodie. Místo pravidelně artikulované tézovité melodie typické pro téma fugy se např. v toccatě či preludiu uplatňuje značně nepravidelná ůponkovitě-plazivá melodie často využívající chromatické či recitativní postupy střídané velkými intervalovými skoky. To se pak samozřejmě odrazí i v uvolnění harmonie, rytmu a často i metra. Následující názorný příklad toccatového typu preludia (nu XXI) střídá briskní tempo rozložených akordů s patetickou dramatičností tečkovaného rytmu pětihlasých akordů aby se předchozí dvaatřicetiny vrátily v podobě stupnicové pasáže.

XXI. Johann Sebastian Bach: Dobře temperovaný klavír I, Preludium B dur

Radikální baroko, zejména pak P.P. Rubens, výrazně ovlivnilo dvě odlišné tendence. V obrazech Antoina Watteaua, klíčového představitele rokoka, se rubensovský monumentální, dramaticky dynamický a efektně okázalý tvar proměnil v titěrný, galantně hravý a dekorativní tvar a bude tedy analyzován v následující podkapitole. V plátnech romantika Eugena Delacroixe se technicky ekvilibristický, detailně popisný rubensovský tvar – abychom uvedli jeho další vlastnosti – značně uvolní, a to jak v přerušované obrysové linii „liknavě“ vymezující tvar, tak i v dramatické práci se světlem, které ani detailně ale ani úhrnně nemodeluje tvar, ale podílí se na jeho uvolnění, na jeho expresivní gradaci. Bohatou rubensovskou barevnou paletu Delacroix ještě umocňuje dalšími nuancemi tónů a odstínů a dramatičnost jim dodává značně uvolněná malířská technika. Detail z proslulého Delacroixova obrazu Svoboda vedoucí lid na barikády (obr.54) je dostatečným svědectvím výše uvedené charakteristiky. Když se zaměříme na dominantní postavu výjevu, poloohalenou ženu s atributy revoluce jako personifikaci svobody, můžeme na ní demonstrovat všechny výše uvedené znaky: dynamicky rozevlátou, občas přerušovanou obrysovou linií, těkavým světlem expresivně modelovaný tvar s pestrou škálou barev jemných nuancí tónů a odstínů.

Fryderik Chopin nebyl jen Delacroixovým současníkem, ale pojilo je i hluboké přátelství a - jak spolehlivě dokládá Delacroixův deník – i vědomí těsné umělecké spřízněnosti. F. Chopin

nální znaky se prosazují v metrické pravidelnosti a v dokonalé propracované rytmické struktuře ale i v těsně provázané melodické a harmonické složce tzv. melodicko-harmonického stylu. Dosavadní krystalizace pravidelného metra, jehož základní jednotkou je takt – důsledné používání taktové čáry se prosadilo před polovinou 17. století – dosáhla v barokní polyfonii vrcholu. Striktní pravidelnost metra se promítá i do rytmické pulzace propojené s metrickým skeletem. Rytmickou jednotu časové struktury zajišťuje pravidelná pulzace motorického rytmu, často se prosazuje jeho ostinátní varianta jako stálé opakování téhož rytmického modelu (ostinátní rytmus). Dokonalou symbiózu identity a kontrastu – či jinak řádu a napětí – zajišťoval komplementární rytmus jako vzájemné doplňování rytmického průběhu jednotlivých hlasů (proti krátkým rytmickým hodnotám jednoho hlasů delší rytmické hodnoty hlasu druhého (nu XX).

K důsledné propracovanosti a provázanosti s melodickou složkou dospěla kinetická čili kadenční harmonie. Ta se neprojevuje jen v přehlednosti a vyváženosti hudebního tvaru, ale i v plynulém, dokonale strukturovaném časovém řádu skladby. Této strukturaci napomáhá i důsledné uplatnění diatóniky a terciové harmonické soustavy. Základem dokonalé strukturace hudebního času je téma, které přechází z jednoho hlasu do druhého a jako červená nit se táhne celou skladbou. Názorným příkladem všech výše uvedených znaků časového řádu barokní polyfonie bude expozice (první část) Fugy II (hu 17) z Umění fugy od Johanna Sebastiana Bacha. Zde se uplatňuje jak pravidelné metrum, tak i komplementární rytmus i dynamická gradace spojená s vrstvením hlasů, jejichž kontrapunkt je v této části nejpřehlednější. Téma nastoupí v 1. hlase, zatímco ostatní hlasy mlčí. Pak je převezme 2. hlas a první vytváří protivětu. Po doznění tématu v 2. hlase přechází do třetího hlasu s protivětami 1. a 2. hlasu. Expozici pak uzavírá téma ve 4. hlase s protivětami ostatních tří hlasů.

Hu 17 Johann Sebastian Bach: Fuga II, expozice (Umění fugy) 00:36

Maximální uvolněnost úponkovitě-plazivé melodie Preludia B dur (XXI) z Dobře temperovaného klavíru I od J.S. Bacha, umocněná kontrastem dvaatřicetinových běhů a rozložených akordů s rytmicky razantními pětihlasými akordy, není spojena jen se spontánností hudebního tvaru ale i s výrazným uvolněním časového řádu skladby. Otevřenost hudebních tvarů se promítá i do jejich vztahů a důsledkem je nepravidelnost a často až rozervanost artikulace hudebního času skladby s výraznou převahou evoluční hudby. Důsledkem je vypjatá dramatictíčnost a výrazová naléhavost bachovských preludií.

54. Eugen Delacroix: Svoboda vedoucí lid na barikády, 1830 a) detail, b) celek

Dvojí reakce na Rubensův odkaz, kterou jsme v souvislosti s tvarem demonstrovali na A. Watteauovi jako klíčovém představiteli rokoka a E. Delacroixovi jako protagonistovi romantismu, se pochopitelně týká i prostoru a obecně prostředí výjevů. Odlišnost reakce se projevuje v prostoru podobně jako v tvaru. Příčinou je jejich vzájemná provázanost. Uvolněnosti tvaru v obraze E. Delacroixe (, na které se podílí dynamicky rozevlátá, místy přerušovaná obrysová linie, dramatická modelace světlem a zářivá barevnost hýřící škálou jemných nuancí tónů a odstínů, odpovídá adekvátní uvolněnost prostorových vztahů. Ty lze charakterizovat jako symbiózu optického a expresivního prostoru. Z typických rysů optického prostoru se uplatňuje především světelná perspektiva – budování iluze prostorové hloubky na vztahu studených a teplých barev – a s ní spojený plynulý přechod mezi prostorovými plány. Expresivní znaky prostorových vztahů jsou spojeny především se světlem, které pohlcuje zadní plán obrazu a v jakémsi mlžném oparu znejasňuje střední plán - jde tedy o pozitivní variantu caravaggiovského temnosvitu – s hédonistickou hýřivostí barev a strhující dynamičností. Je třeba náležitě zdůraznit, že tato charakteristika platí jen pro analyzovaný obraz. Touha po svobodě a

– stejně jako Delacroix – značně uvolňuje hudební tvar. Tuto razantní proměnu nejpřesvědčivěji demonstruje přímá konfrontace klasicistního hudebního tvaru, který bude zastupovat téma k variacím z 1. věty klavírní sonáty A dur KV 331 W.A. Mozarta (nu III), a romantického hudebního tvaru reprezentovaného Chopinovým Preludiem a moll op. .. (nu XXII, hul8). Proti uzavřenému, pravidelně členěnému tvaru přesně vymezenému pravidelně klenutou melodickou linií staví Chopin značně uvolněný, nepravidelně klenutý a členěný tvar silného vnitřního pnutí. Jestliže na tvaru Mozartova tématu se rozhodující měrou podílela melodie v těsné provázanosti s přísně organizovanou kadenční harmonií, pak v Chopinově preludiu přebírá dominantní roli harmonie, která je natolik uvolněná, že nemůže být tak těsně propojena s melodií. Na značně rozrušený harmonický půdorys je „naroubována“ nepravidelně členěná a klenutá melodie, která se občas téměř ztrácí v barevném oparu harmonie. Ta je hlavním zdrojem uvolnění tvaru rozrušením pevné kostry klasicistní kadenční harmonie mimotonálními spoji, alterovanými akordy atd., narůstáním podílu disonancí, především však oslabeným utvrzováním tóniny narušením hierarchie harmonických funkcí ale i postupným rozšiřováním tonality, častým prostupováním dur a moll apod. S trochou nadsázky lze konstatovat, že při záměně hudební terminologie výtvarnou by předchozí analýza platila i pro obraz Eugena Delacroixe.

XXII. Fryderyk Chopin: Preludium a moll, začátek

Značná míra expresivní deformace tvaru se uplatňuje v obrazech Honore Daumiera, který je zařazován do realismu. To není až tak překvapující. Jak jsme si ověřili již v obrazech Michelangela Caravaggia, smyslový a expresivní tvar si náramně rozumějí, dokonale se doplňují. Jestliže klíčovým prostředkem expresivity tvaru Caravaggiových obrazů bylo světlo, pak u Daumiéra to byla až agresivní lineární deformace tvaru a uvolněnost výrazových prostředků. Záměrně jsme vybrali extrémně expresivní tvar, kde o realismu už vůbec nemůže být řeč – obraz Don Quiote a Sancha Panza (obr. 55). Expresivní „zkratka“ tvaru, k níž se Daumier odhodlal, je na dobu vzniku obrazu více než odvážná. Několika razantními tahy štětce nahozená postava Dona Quiota udivuje úsporností ale zároveň i naléhavostí výrazových prostředků: výbušnou dynamičností energických linií, které nejsou jen obrysem ale i „hmotou“ tvaru, ostrými kontrasty světla a barev. Vyhrocený kontrast a svoboda barev do značné míry zbavených závislosti na skutečné barevnosti reality se prosazuje u Sanchy Panzy. Studená modrá barva osla ostře kontrastuje s teplou červení Sanchova pláště atd.

V podstatě totéž platí pro hudební tvar Wagnerových oper. Ten byl nedílnou součástí Wagnerovy reformy, jejímž cílem byla naprostá přirozenost hudebního dramatu těsným propojením jednotlivých složek dramatického díla – hudební, literární, divadelní, výtvarné ad. – do komplexního celku (Gesamtkunstwerk), hudební charakteristikou postav i situací prostřednictvím příznačných motivů (leitmotivů) atd. Všechny tyto znaky jsou nesporně spojené s hudebním realismem. Pokud však vyjmeeme Wagnerův hudební tvar z výše naznačených souvislostí, pak je po všech stránkách krajně expresivní. Názorným příkladem maximální míry harmonické i melodické deformace byl rozbor tvaru v předehře k opeře Tristan a Isolda (str. 39-40), kde jsme také náležitě akcentovali expresivní vlastnosti tvaru a zároveň i konkrétní notová ukázka (nu VIII).

důraz na subjektivní prožitek se odráží ve spontánnosti projevu, a tím i v odlišnosti obrazů téhož malíře ať již na základě námětu, síly prožitku a dalších aspektech.

Hu18 Fryderyk Chopin: Preludium a moll 02:21

Jestliže Delacroix znejasňuje prostorové vztahy světlem uvolněnou harmonií barev, pak Fryderyk Chopin dosahuje značné uvolněnosti hudebního času adekvátními hudebně výrazovými prostředky: uvolněním tonálního půdorysu, který je úzce propojen s razantním oslabením hierarchie harmonických funkcí ale i narušením harmonických spojů alterovanými akordy a narůstáním podílu disonancí. Důsledkem je výrazné znejasnění kadence jako přirozeného uzavření tvaru a z toho vyplývající znejasnění a uvolnění struktury časového řádu. Na něm se podílí i proměna melodické linie, která jednak ztrácí svou dominantní roli, která jí ještě připadala v klasicismu a jednak se energicky zbavuje těsné vazby na harmonii. Důsledkem je, že ztrácí tektonickou schopnost jasně a přehledně vymezit hudební tvar a stává se především nositelem výrazu. To se promítá i do artikulace hudebního času, která postrádá dokonale propracovaná pravidla klasicismu. To však nelze považovat za nedostatek, ale jde o důsledek úsilí o svobodu tvůrčího procesu a subjektivní prožitek.

55. Honoré Daumier: Don Quijote a Sancho Panza, 1866-68

Dosavadní závěry, že charakteristické rysy tvaru a prostoru jsou většinou adekvátní, potvrzuje v plné míře i obraz Honoré Daumiera Don Quijote a Sancho Panza (obr.55). Několika razantními tahy namalované postavy jsou ve své expresivní zkratce umocněny stejně odvážným zobrazením prostoru. I ten je sice namalován stejně spontánně ale v působivém kontrastu k agresivní lineární deformaci tvaru je redukován do dvou barevně kontrastních ploch pastózně nanášených barev nesoucích stopy úžasně spontánního a energického rukopisu. V barevnosti obou ploch je sice patrný jakýsi zbytek tradice barevné perspektivy – studené a světlé barvy v horní části obrazu jako náznak zadního plánu a teplé hnědé v předním plánu – ale je zde v daumierovské lapidárnosti rafinovaně využit kontrast tmavé postavy rytíře na světlém pozadí a jeho bílého koně na tmavě hnědém popředí.

Ještě důslednější je provázanost tvaru a hudebního času v hudebním dramatu Richarda Wagnera. V doposud analyzovaných skladbách nebyly tvar a hudební čas tak identické veličiny. Mnohé napověděl již rozbor nekonečné linie a její těsné provázanosti s harmonií, zejména v ignorování „interpunkční role“ hlavních harmonických funkcí, především pak tóniky (blíže viz str. ...). V této symbióze pak dochází k tak organickému bujení tvaru, že přerůstá do jakési hypertrofie celku. Názorným příkladem je již zmíněná a analyzovaná předehra k opeře Tristan a Isolda (hu 9 + nu VIII).

Organickým splnutím tvaru s artikulací hudebního času připomíná předehra k Wagnerové opeře Tristan a Isolda adekvátně spontánní splnutí tvaru a prostoru v obraze Honoré Daumiera Don Quijote a Sancho Panza.

Dekorativní tvar v proměnách staletí

Jestliže jsme na začátku předchozí podkapitoly uvedli, že v protikladu k racionálnímu tvaru vycházejícímu z obecného principu řádu je expresivní tvar, pak v nesmiřitelném protikladu k expresivnímu tvaru je tvar dekorativní. Nebudeme samozřejmě sledovat vývoj dekoru v užitém umění, ale zaměříme se na proměny dekorativního tvaru ve volném umění, které je bezprostřednější výpovědí doby. Když jsme uvedli, s kterým typem tvaru je dekorativní tvar v rozporu, bylo by zároveň na místě zdůraznit, s kterým typem si naopak dobře rozumí: s racionálním tvarem, což jsme několikrát naznačili i v podkapitole Racionální tvar v proměnách staletí. Než přistoupíme k názorným příkladům je třeba upozornit, že nepůjde o vyčerpávající výčet vývojových proměn dekorativního tvaru ale o výběr zdůrazňující jeho zásadní proměny.

57. Pásové kování. Skytské umění 5. – 4. stol. př.n.l

58. Evangeliář z Kels. 9.stol.

Již první obrazová ukázka (obr.57) porušuje úvodní předsevzetí: patří totiž k užitému umění. Ovšem skytské umění jako projev kočovných kmenových svazů ani jiné být nemohlo. Nejde však o dekor ale o dekorativně pojatý předmětný tvar. S předchozím tvrzením o „nesnášenlivosti“ s expresivním tvarem je zdánlivě v rozporu i razantní dynamičnost linií. Ovšem dekorativní tvar není statický. Jeho pohyb je však – v protikladu k lineární deformaci expresivního tvaru – pravidelný či elegantní pohyb arabesky.

Zajímavou ukázkou dekorativního tvaru je iluminace z evangeliáře z Kells z 9. století (obr. 58), tedy z doby karolinské renesance. Zajímavá je tím, že výchozím vzorem byly abstraktní iluminace ze 7. či 8. století (obr. 17). Tak se abstraktní motiv pletence přenesl na předmětný tvar, konkrétně na postavu Krista. Zůstal pravidelný pohyb dekorativní křivky jako společný jmenovatel, zásadně se však změnila její další vlastnosti. Místo otevřené „nekonečné“ linie abstraktního pletence předmětný tvar pletence vymezí a uzavře – a to tak, že buď se sám stane obrysovou linií nebo dekorativní vnitřní kresbou, např. draperií. Tím ale - i při zachování plné míry dekorativnosti – získá větší přirozenost.

Adekvátní proměna nastává i v soudobé hudbě. V obecné charakteristice dekorativního hudebního tvaru jsme jako konkrétní příklad uvedli Allelujá z gregoriánského chorálu (hu ..) jako responsoriální (melismatický) typ chorální melodické linie vyznačující se ornamentální hravostí melismat čili melodických ozdob. Jestliže sylabický typ chorální melodie – např. liturgický recitativ – kladl důsledně na jednu notu jednu slabiku, protože akcentoval obsah textu, tak responsoriální typ si často vystačí s jedním slovem, např. Allelujá nad nímž se rozvíjí „nekonečné“ litanie melismat. Tomuto typu dekorativního hudebního tvaru odpovídá abstraktní dekorativní tvar, jak jej demonstrovala iluminace z evangeliáře z Durrow. V karolinském období došlo ke změně nápadně připomínající časově adekvátní změnu v malířství. Tak jako byl v iluminacích irských rukopisů abstraktní motiv pletence přenesen na předmětný tvar, tak i v praxi liturgického zpěvu (gregoriánského chorálu) byla „abstraktní“ melismatická melodie podložena novým sylabickým textem – to znamená, že na každou notu byla důsledně dosazena jedna slabika. Této úpravě melismatického typu tvaru se říká tropování. Důsledek je adekvátní aplikaci pletence na předmětný tvar: větší přirozenost artikulace hudebního tvaru při zachování jeho dekorativnosti. Přesvědčivým důkazem je přímá konfrontace dvou hudebních ukázek (Allelujá, nu V a hu .. a tropu Triumfat Dei Filius, hu ..) ve spojení s odpovídajícími ukázkami obrazovými (obr. 17 a 46).

Jako názorný příklad dekorativního malířského tvaru jsme v obecné charakteristice uvedli iluminaci z Bible ze St. Albans z pozdně románského období. Časově i morfologicky adekvátní hudební projev patří do období Notre-Dame. Ornamentální prvky se prosazují zejména

v diskantových úsecích notredamských organ, což potvrzuje i názorná notová ukázka XIII/II., organum duplum od magistra Leonina (str. 43-44).

Vypělejší podobu dekorativního tvaru představuje iluminace ze Žaltáře Roberta de Lisle (obr.55) z doby před rokem 1339, tedy z poklasického období. Jak se na dekorativní podstatě tvaru podílejí jednotlivé výrazové prostředky? Je vymezen ladnou, melodicky měkkou a pružnou linií, jejíž elegance a virtuózní zvládnutí vyniká v pravidelném rytmu záhybů draperie. Jasně, zářivé, výrazně dekorativní barvy jsou plně podřízeny diktátu linií. V podstatě jen vyplňují plochy vymezené liniemi. S výjimkou jemné modelace draperie je zobrazení zřetelně plošné, což podtrhuje vysloveně dekorativní tapeta pozadí. Dominantní úloha linií, které rytmizují obrazovou plochu dala tomuto výtvarnému projevu i název: **lineárně rytmický styl**. I přes zmíněné dekorativní rysy jsou postavy Ukřižování z Žaltáře Roberta de Lisle daleko životnější než v Bibli ze St. Albans z pozdně románského období. Totéž jsme konstatovali i při rozboru iluminace Jeana Pucella (str. 44) přibližně z téže doby, tedy před polovinou 14. století. To svědčí o posílení zájmu o smyslový tvar, i když v závěrečné fázi lineárně rytmického slohu hraje stále rozhodující roli vzájemná symbióza dekorativního a racionálního tvaru.

55. Ukřižování. Žaltář Roberta de Lisle. Před r. 1339

Adekvátním hudebním příkladem je dvojhlasý madrigal Johanese de Florentii (nuXXIII) z doby kolem roku 1340. Ukázka tedy tentokrát nebyla vybrána z francouzské hudby období ars nova ale z hudby italského trecento označované jako dolce stil nuovo. Melodicky i rytmicky uvolněný tenor doprovází výrazně melismatický vrchní hlas. Dekorativnost melismat (koloratur) ještě umocňuje zpěvná melodie a zřetelně pokročilé harmonické myšlení s náznaky kadence. Jestliže v iluminaci ze Žaltáře Roberta de Lisle byly dekorativní rysy oživeny vlivem smyslového tvaru, pak v madrigalu Johanese de Florentii má dominantní podíl racionální tvar s posíleným ornamentem koloratur (melismat).

XXIII. Johannes de Florentia: Dvojhlasý madrigal *O tu cara scientia mia musica*, kolem r. 1340

I když bychom našli zřetelné dekorativní tendence v manýrismu, zejména pak v proudu vycházejícím z malířského projevu Rafaela, přesuneme se do doby „galantních slavností“ první poloviny 18. století. Monumentálnost a okázalost barokního „divadla světa“ se rozměnila do titěrné křehkosti a hravosti, frivolní dráždivosti a koketérie poslední varianty dvorského stylu, rokoka, jehož ráz určoval především dvůr francouzského krále Ludvíka XV. - nebo spíše vkus jeho milenky markýzy de Pompadour. Názorným příkladem je proměna Versailles od druhé poloviny 17. století do druhé čtvrtiny 18. století v přímé konfrontaci architektury z doby Ludvíka XIV. a z doby vlády jeho následníka Ludvíka XV. Proti monumentální strohosti striktního řádu architektonických tvarů barokního klasicismu se prosadila titěrnost hravých asymetrických dekorů, jimž vládne elegantní arabeska a až rozmařilá barevnost s převahou zlaté barvy štukatur. Obdobná charakteristika platí i pro rokokový sochařský tvar.

59. Francois Boucher: *Diana odpočívající po koupeli*, 1742

My však zůstaneme věrni převažující konfrontaci malířského a hudebního tvaru. Jestliže bychom éterické postavy Watteauových „galantních slavností“ mohli označit jako „zdrobněliny“ Rubensových „tělesných monumentů“, pak Francois Boucher, oblíbený malíř markýzy de Pompadour, přidal k této konfrontaci další aspekt tak typický pro baroko i rokoko: erotičnost. V tomto smyslu je zajímavé srovnání pojetí aktu u Rubense a Bouchera.

Jestliže kypivé tučné tvary rubensovských aktů navozují pocity haptické smyslnosti, pak Boucherova Diana (obr. 59) je prototypem rokokové erotické koketérie rafinované dráždivosti. Toto odlišné „tvarosloví“ aktu u Rubense a Bouchera se promítá i do „gramatiky“ tělesného tvaru – tedy do vlastností výrazových prostředků. Energicky dynamická obrysová linie dra-

Lineární prostor a čas v proměnách staletí

Iluminace z Bible ze St. Albans (obr.17) z pozdně románského období, na které jsme demonstrovali obecné znaky dekorativního tvaru, vykazuje adekvátní znaky i v pojetí prostoru: lineárnost – tedy plošnost jako duchovní prostor. Odmítání reálného prostředí vyjevu je akcentováno tzv. tapetou, která je zde stroze geometrická: zelený obdélník. Ukřižování ze Žaltáře Roberta de Lisle (obr.54) představuje značně složitější a vyspělejší řešení nejen tvaru ale i prostoru. To se týká především tapety. Ta nejen že využívá soudobé architektonické motivy ve výrazně dekorativní stylizaci, ale doslova hýří pestrobarevným abstraktním dekorem, který vyplňuje nejen stylizované oslí hřbety ale celou plochu iluminace. Zde dochází k jisté diskrepanci důsledně lineárního prostoru, jehož plošnost dekor ještě akcentuje, a plastickou modelací drapérie. Obdobně razantní kontrast vykazuje i strohý rytmus geometrického dekoru v konfrontaci s dekorativním rytmem řas lineárního schématu drapérie, zejména pak elegantních křivek mísovitých záhybů s půvabnou arabeskou lemu jako vyvrcholením. Zároveň však tento lineární kontrapunkt podtrhává podstatu lineárně rytmického stylu, který iluminace dokonale reprezentuje.

Obdobný rozdíl vykazuje i srovnání lineárního kontrapunktu období Notre Dame zastoupeného dvojhlasým organem magistra Leonina (nuXIII) a stylu nuovo italského trecenta reprezentovaného dvojhlasým madrigalem Johannese de Florentii (nuXXI). Společným jmenovatelem obou skladeb, mezi kterými je časová propast téměř dvou staletí, je melismatický vrchní hlas, s kterým jsou spojeny ornamentální rysy hudebního projevu. Daleko zřetelnější a důležitější jsou však rozdíly, které se z větší části týkají artikulace hudebního času. Jednak je zásadní rozdíl v postavení vrchního hlasu v celkovém průběhu skladby. Zatímco v Leoninově organu je hlasem podřízeným, tak ve Florentiově madrigalu je vedoucím hlasem. Ještě rozdílnější je strukturace časového řádu obou skladeb. Leoninovo organum probíhá jako montáž dvou výrazně odlišných úseků – prodlevových, kde proti melismatům rytmicky uvolněného vrchního hlasu znějí dlouze držené tóny tenoru, a diskantových, kde se rytmické plány obou hlasů vyrovnávají – s ostrými tektonickými střihy mezi oběma úseky. Rozhodujícím výrazovým prostředkem strukturace časového řádu je modální rytmus. Ornamentální charakter melismat vrchního hlasu vyzní výrazněji v prodlevových úsecích díky razantnímu kontrastu rytmického průběhu obou hlasů.

Časový průběh Florentiova madrigalu se – v konfrontaci s ostrými střihy mezi prodlevovými a diskantovými úseky Leoninova organa – se vyznačuje plynulostí průběhu a kompaktností celku. Rozhodující roli zde nehraje rytmus ale kontrapunkt hlasů, a to nejen z hlediska jejich horizontálního průběhu, ale i vertikálních – tedy harmonických – vztahů. A právě rozdíl mezi uniformitou modální rytmiky organa a přirozenější rytmikou madrigalu využívající daleko větší škály rytmických hodnot způsobuje, že madrigal působí daleko dekorativněji. Důsledkem bohatší a uvolněnější rytmické artikulace je totiž daleko větší zpěvnost melodických linií, a tím i sugestivnější vyznění ornamentálních arabesk melismat.

Hu 19 Johannes de Florentia: *Quando la stella*, madrigal 03:10

Rozmělnění barokní monumentality a okázalosti do křehkosti, hravosti a titěrnosti rokoka se netýká jen tvaru, ale i prostoru – a to jak v architektuře, kde jsou prostorové vztahy ovlivněny nejen menšími rozměry staveb a jejich křehkostí, ale i přemírou dekorativní, hravě dynamické a barevně bohaté štukové výzdoby atd., ale i v sochařství a malířství.

Jestliže smyslnost Rubensových kyprých aktů nahradil Francois Boucher v slavném plátnu Dianina odpočívající po koupeli (obr.57) elegantní stylizací a technickou virtuositou blízkou Poussinovi, pak v prostředí výjevu využil všech dostupných prostředků, aby „ozvláštnil“ ero

maticky rozhýbává monumentální hmotnost tělesného tvaru Rubensových aktů umocněnou světelnou modelací sugestivně navozující haptickou tělesnost tvaru vyhocenou smyslnou barevností inkarnátu. Elegantní křivky obrysové linie a vnitřní kresbou zdůrazněné dekorativní detaily Boucherova aktu nahrazují smyslnou vyzývavost již zmíněnou erotickou koketérií a rafinovanou dráždivostí, kterou stupňují dekorativní efekty narůžovělé barvy inkarnátu i jemná světelná modelace tělesného tvaru.

Adekvátní reakcí na monumentálnost a okázalost barokní polyfonie byla i hudba druhé čtvrtiny 18. století, jejíž název – galantní styl – i vlastnosti odpovídají „galantním slavnostem“ rokokové malby. Nejlepší argumentací je přímá konfrontace Boucherova obrazu s notovou (nu XXIV) a hudební ukázkou (hu20) z tvorby Françoise Couperina a v čistě hudební rovině se nabízí srovnání s Preludiem B dur z Dobře temperovaného klavíru od J.S. Bacha (nu. XIX). Z pohledu celkové charakteristiky hudebního tvaru je již z notové ukázky Couperinova Ronda Soeur Monique pro clavecin z roku 1722 zřejmá jednoduchost a přehlednost hudebního tvaru oživeného dekorativní melodickou drobnokresbou na půdorysu velice jednoduché, libozvučné a ukázněné kadenční harmonie s živým tanečním rytmem. Odlehčená „obrysová“ melodická linie se vyznačuje líbeznou dekorativní arabeskou akcentovanou drobnokresbou bohaté škály melodických ozdob, zároveň však spolu s harmonií přesně a pravidelně strukturuje a vymezuje tvar, který začíná i končí tónikou. Jednoduchá tonální harmonie respektuje nejen přísnou vertikální stavbu akordů, ale i plynulý lineární průběh s důrazem na průběžnou i závěrečnou kadenci. Pravidelné metrum taneční profilace (6/8 takt) je spojeno se stejně pravidelnou rytmickou artikulací.

XXIV. François Couperin: Rondo Soeur Monique pro clavecin z r. 1722

ctickou koketérií aktů. Lovecké zátiší v pravém rohu předního plánu připomíná svou deskriptivní popisností holandská zátiší 17. století. Velká plocha modré drapérie nabízí sugestivní svědectví virtuózní malířské techniky. Celé prostředí – včetně krajinných útvarů – je vlastně rafinované aranžmá výjevu charakteristické pro rokokový styl, aranžmá, které se nesnaží navodit iluzi skutečnosti ale naopak skutečnost iluze.

Hu20 Francois Couperin: Les Bagatelles. Rondo 02:38

Jestliže jsme v rozboru rokokového hudebního tvaru na příkladu tématu Ronda Soeur Monique (nuXXIV) od Françoise Couperina zdůraznili rafinovanou syntézu jednoduchosti a přehlednosti tvaru s dekorativní melodickou drobnokresbou na půdorysu jednoduché kadenční harmonie, pak hudební čas tyto vlastnosti akcentuje „zmnožením“ – tedy vytrvalým opakováním tématu jako projevu státnosti, jakého „přešlapování“ na místě. Jen modulace a skromná tematická a motivická práce oživují statický průběh skladby. Tedy i artikulace hudebního času potvrzuje dokonalou symbiózu racionálního a estetizujícího přístupu. Přesvědčivým konkrétním příkladem je hudební ukázka, která představuje jiné rondo Françoise Couperina (hu20).

POZNÁMKY:

- 1 PLINIUS, ST.: Kapitoly o přírodě, Svoboda, Praha 1974, s. 272
- 2 POUSSIN, N.: Poznámky o malbě
- 3 LAMAČ, M.: Myšlenky moderních malířů. Odeon, Praha 1989, 4. vyd., s. 41
- 4 SMOLKA, J. a kol.: Dějiny hudby. Toga, Praha 2001, s. 201
- 5 MERLEAU-PONTY, M.: Oko a duch a jiné eseje. Obelisk, Praha 1971, s. 8
- 6 PANOFSKY, E.: Význam ve výtvarném umění. Odeon, Praha 1981, s. 62
- 7 Tamtéž, s. 63
- 8 Slovník české hudební kultury. Supraphon, Praha 1997, s. 369
- 9 KOHOUTEK, C.: Hudební kompozice – stručný komplexní pohled z hlediska skladatele. Supraphon, Praha 1989, s. 193

PROMĚNY TVARU PROSTORU A
ČASU V MODERNÍM VÝTVARNÉM
UMĚNÍ A HUDBĚ





**PROMĚNY TVARU, PROSTORU A ČASU
V MODERNÍM VÝTVARNÉM UMĚNÍ A HUDBĚ**

PROMĚNY TVARU V MODERNÍM VÝTVARNÉM UMĚNÍ A HUDBĚ

Moderní umění přináší euforii pokroku a s ní spojené radikální proměny tvaru ve stále překotnějším tempu peripetii. I zde sice stále platí kritérium základních přístupů ke skutečnosti, ale čím víc se komplikuje formální aparát moderního výtvarného umění a hudby, tím se komplikuje i orientace podle tohoto kritéria, a to z několika důvodů:

1. Výtvarné umění se zbavuje přímé závislosti na realitě, především proto, že odmítá roli jejího iluzivního zobrazení. Smyslový tvar, který byl v porenasanní obrazové koncepci základním přístupem, ztrácí v moderním umění své postavení nebo se objevuje v nových souvislostech. Obdobně se postupně vytrácí popisný charakter smyslového tvaru – ať již programního či recitativního – i v moderní hudbě.
2. Moderní umění je antiestetické a dekorativní tvar spojený s estetizujícím přístupem ztrácí po labutí písni secese půdu pod nohama a v avantgardním volném umění ani hudbě se neuplatňuje.
3. Nástup abstraktního umění a atonální hudby přináší zásadní změnu podstaty tvaru, který se zbavuje předmětných a tonálních konotací a tím i pravidel figurativního a tonálního systému.
4. Nové výrazové prostředky a techniky – od koláže přes objekt, reprodukce, instalace atd. ve výtvarném umění a koláže, montáže, elektroakustické či konkrétní zvuky atd. v hudbě – zásadně mění charakter tvaru a jeho vlastnosti i postavení v celkové struktuře uměleckého díla. Tato změna je však natolik zásadní, že jí bude věnována samostatná kapitola.
5. Moderní umění se stále důsledněji emancipuje od předmětné podoby reality, což vede nejen k nezávislosti tvaru na realitě ale i nové roli uměleckého díla, jejímž důsledkem je často odmítnutí zobrazovací role výtvarného díla a dotýká se pochopitelně i jeho morfologických aspektů.

Uvolnění uměleckého projevu z obecně platných schémat se velice podstatně dotýká i tvaru a na jedné straně stále nekompromisněji vyhrcojuje polaritu jednotlivých typů – konkrétně racionálního a expresivního – zároveň však na druhé straně, zejména v souvislosti s prosazením netradičních výtvarných technik, se zařazení k určitému typu tvaru komplikuje. Již od druhého desetiletí 20. století se oslabují a nakonec i ruší hranice mezi výtvarnými, ale i uměleckými druhy. A právě výše uvedené komplikace jsou důvodem, proč jsou proměny tvaru v moderním výtvarném umění a hudbě rozděleny do tří kapitol:

1. Kapitola Předmětný a tonální tvar v moderním malířství a hudbě se nesoustřeďuje pouze na předmětný tvar, ale i na tradiční výrazové prostředky a výtvarné techniky. Zde je orientace podle jednotlivých typů tvaru celkem snadná.
2. Kapitola Abstraktní a atonální tvar a způsoby jeho vyjádření se zabývá specifičností abstraktního a atonálního tvaru a důsledky této kvalitativní proměny včetně problému identifikace otevřeného organického tvaru či problému výpovědi tvaru geometrické abstrakce či konstruktivismu.
3. Kapitola Netradiční tvar a výtvarné a kompoziční techniky mapuje radikální kvalitativní proměny tvaru v souvislosti s novými „nevýtvarnými“ a „nehudebními“ materiály a výtvarnými a kompozičními technikami.

PROSTOR A ČAS V MODERNÍM VÝTVARNÉM UMĚNÍ A HUDBĚ

Emancipace uměleckého díla v procesu geneze a rozvíjení moderního výtvarného umění a hudby vede k prosazení kvalitativních proměn prostoru a hudebního času ještě razantnějších než v případě výtvarného a hudebního tvaru. A důsledkem je i obdobná komplikace orientace podle kritéria základních přístupů ke skutečnosti, a to z důvodů, které úzce souvisí s kvalitativní proměnou tvaru:

1. Emancipace uměleckého díla vede k odmítnutí iluzivního zobrazení prostoru, které bylo ve výtvarném umění spojeno s perspektivou – ať světelnou či lineární – a artikulace hudebního času iluzivními prostředky kadenční harmonie a proměnou vztahu expoziční a evoluční hudby vrcholícího zrušením těchto kategorií.
2. Lineární prostor jako dekorativní plocha zaniká v souvislosti s prosazením antiestetického postoje moderního umění. Stejně jako v případě tvaru se lineární prostor naposledy prosadil v secesi.
3. Nástup abstraktního umění a atonální hudby razantně proměňuje pojetí prostoru ve výtvarném umění a artikulaci hudebního času. Tato kvalitativní proměna má dvě základní podoby: organický vnitřní prostor v obrazech abstraktního expresionismu a organický hudební čas ve volné atonalitě na jedné straně a konceptuální prostor geometrické abstrakce či „reálný“ prostor konstruktivismu a důsledně artikulovaný „seriální“ hudební čas v dodekafonii.
4. I ve spojení s prostorem a časem se uplatňují „netradiční“ výrazové prostředky a techniky od Archipenkova „antitvaru“ jako vnitřního prostoru sochy až k prostorovým instalacím v sochařství, či prostorové důsledky překračování hranic mezi výtvarnými druhy – např. mezi malířstvím a sochařstvím. V hudbě jsou to pak např. prostředky spojené s nahodilými procesy v absolutní i řízené aleatorice či při použití „nehudebních“ zvuků a nových kompozičních technik v experimentální hudbě atd. I tyto změny si vyžádaly samostatnou kapitolu.

Vymanění uměleckého projevu z obecně platných schémat se týká i prostoru a hudebního času ve stále vypjatější konfrontaci spontánnosti expresivního prostoru a hudebního času, které se týká jak figurativního tak nefigurativního výtvarného projevu na jedné straně a konceptuálního a vnitřního prostoru a „seriálního“ hudebního času na straně druhé. Kvalitativně zásadní změny v pojetí prostoru a hudebního času přinášejí „netradiční“ formy a výtvarné a kompoziční techniky a s nimi spojené „nevýtvarné materiály“ a „nehudební zvuky“. Důsledkem je – adekvátně k pojetí tvaru – rozdělení do tří kapitol.

1. kapitola Prostor a čas v moderním předmětném výtvarném umění a tonální hudbě analyzuje nové možnosti prostoru a času v rámci tradičních výrazových prostředků a výtvarných a kompozičních technik.
2. kapitola Prostor a čas v abstraktním malířství a atonální hudbě akcentuje specifickou vnitřního či konceptuálního prostoru a organického či „seriálního“ hudebního času.
3. kapitola Netradiční pojetí prostoru a času v moderním výtvarném umění a hudbě sleduje nové možnosti v prostorových vztazích či v artikulaci hudebního času v interakci s „netradičními“ podobami tvaru.

PŘEDMĚTNÝ A TONÁLNÍ TVAR V MODERNÍM VÝTVARNÉM UMĚNÍ A HUDBĚ

Smyslový tvar a jeho proměny v moderním umění

„*Monet má jenom oko, ale Bože jaké oko!*“¹

Paul Cézanne

Nejvhodnějším východiskem pro pochopení kvalitativní proměny tvaru bude přímá konfrontace dvou obrazů. Zajímavé srovnání nabízejí dva pohledy na Dóžecí palác - detail z obrazu Benátky - Bucintoro přiráží k molu (asi 1728-30) italského malíře vedut Antonia Canaletta (obr.60), představitele barokního realismu první poloviny 18. století, a plátno Clauda Moneta Dóžecí palác v Benátkách (obr.61) z roku 1908. To, co oba obrazy spojuje, je stejný motiv: Dóžecí palác. Zato způsob zobrazení téhož motivu je výrazně odlišuje. Přitom cíl obou malířů byl stejný: zachytit zvolený motiv co nejvěrněji, nejpřesněji. Jak je tedy možné, že se oba obrazy tak nápadně odlišují?

Canalettovy Benátky připomínají pohlednici z dovolené v Itálii - snaží se totiž zachytit Benátky v jejich typické podobě. Tomu odpovídá i charakter výrazových prostředků, ať již jsou spojeny s tvarem či prostorem. Obrysová linie co nejvěrněji vymezuje konkrétní tvar, lokální a lomené barvy co nejpřesněji imitují jeho konstantní barevnost, světlo je prostředkem měkké modelace tvaru jako iluzivní vyjádření jeho trojrozměrnosti.

60. Antonio Canaletto: Benátky-Bucintoro přiráží k molu (detail), asi 1728-30

61. Claude Monet: Dóžecí palác v Benátkách, 1908

Pro Monetův Dóžecí palác tato charakteristika tvaru neplatí. Plynulá obrysová linie je zde vědomě potlačena. Kreslíci tah štětcem je vyloučen. Linie je jen naznačena kontrastem barevných plošek či světla a jeho barevného stínu. Lokální a lomené barvy jsou nahrazeny čistými barvami slunečního spektra. Světlo nemodeluje tvar, ale stává se hlavním prostředkem zobrazení přírody v její proměnlivosti, prostředkem zachycení prchavého okamžiku z této proměnlivosti. Výsledkem je výrazné oslabení pevnosti, plastičnosti a jasného vymezení tvaru. Přitom i u Moneta jde o smyslový přístup ke skutečnosti, který vychází ze zrakového vnímání.

A právě zde spočívá podstata problému. Až do sedmdesátých let 19. století vycházel smyslový tvar ze zrakové zkušenosti. Malíři zobrazovali skutečnost tak, jak ji znali, nikoliv jak ji bezprostředně viděli. Zdůrazňovali tedy trvalé, neměnné znaky skutečnosti. Výsledkem souhrnu zrakových zkušeností bylo schéma smyslového tvaru, které bylo zdůrazněno v rozboru Canalettova obrazu.

To však neplatí pro Moneta. Ten nemaluje skutečnost tak, jak ji zná, ale jak ji bezprostředně vidí: jako proměnlivou hru světla, kterou přenáší na plátno jako mihotavý rytmus barevných skvrn. Rozhodující je pro něj zrakový dojem (L' *impression*). Výsledkem je "optická spontánnost", odmítající schéma smyslového tvaru. Tuto "optickou spontánnost" dokázal - i když s výhradami - v lapidární formulaci ocenit Paul Cézanne: "*Monet má jenom oko - ale, Bože, jaké oko!*"

Obdobná kvalitativní proměna tvaru se prosadila i v hudbě - i zde vyjdeme ze srovnání novoromantické programní hudby s impresionismem, které budeme demonstrovat na konkrétních příkladech: na tématu Vodníka ze symfonické básně Vodník od Antonína Dvořáka a na 2. tématu 1. symfonické skici Moře Clauda Debussyho. Téma Vodníka jako příklad hudebního tvaru jsme analyzovali v souvislosti s proměnami smyslového tvaru v pohybu staletí (str. ...). Zde jsme zdůraznili propojení popisnosti programní hudby s klasicistní důsledností řádu, jak se projevuje v tématu Vodníka jako hudebním tvaru novoromantismu. Zato Debussyho 1. ski-

PROSTOR A ČAS V MODERNÍM PŘEDMĚTNÉM VÝTVARNÉM UMĚNÍ
A TONÁLNÍ HUDBĚ*Optický prostor a přirozený čas a jejich proměny v moderním umění*

Obdobnou proměnou jako smyslový tvar prošel zásluhou impresionistů i optický prostor v malířství a „přirozený čas“ v hudbě. Prostor Canalettova obrazu Benátky – „Bucintoro“ přirazuje k molu vykazuje všechny charakteristické znaky optického prostoru. Z hlediska barevné perspektivy narušuje pravidelné schéma modrá barva moře v popředí, která způsobuje, že v nejteplejších barvách je střední plán obrazu. Jinak Canaletto využívá všechny prostředky iluze prostorové hloubky od zmenšování předmětů (objektů) s narůstající prostorovou hloubkou a spolu s tím i postupné potlačování detailů až po znejasněné kontury tvarů v zadním plánu atd.

62. Antonio Canaletto: Benátky-Bucintoro přirazuje k molu, asi 1728-30

63. Claude Monet: Regata v Argenteuil se zataženou oblohou, 1874

Monet barevné schéma optického prostoru zdánlivě respektuje. To je však především proto, že u krajiny s modrou oblohou a horizontem a teplými barvami krajinných útvarů v popředí je uvedené schéma naprosto přirozené. Oblíbeným motivem Monetových obrazů je řeka, konkrétně Seina, protože vodní hladina jako zrcadlo odráží v mozaice rozpitých barevných skvrn okolní krajinu a akcentuje tak světlo jako nejproměnlivější fenomén v přírodě. Vyvrcholením oslavy světla jsou obrazy, které plně ovládá obloha jako zdroj atmosférického světla a vodní hladina, která světlo odráží. Dokonalou demonstrací je obraz Regata v Argenteuil se zataženou oblohou (obr. ..). Zde je nadvláda živlů spojených se světlem tak dominantní, že splynutí oblohy a vodní hladiny narušují jen plachetnice, které – v rozporu s obvyklým schématem – nejsou umístěny v předním plánu, kde posilují iluzi prostorové hloubky, ale spíš oddělují střední plán od zadního. Navíc jsou tvary plachetnic redukovány především na trojúhelníky plachet ve studených barvách, která téměř splývají s adekvátní barevností oblohy a vodní hladiny. Navíc trupy plachetnic v teplejších barvách jsou jen naznačeny téměř amorfními skvrnami, které splývají s obdobně zbarvenými mraky zatažené oblohy a jejich reflexemi na vodní hladině. Monet tak vlastně v převažující části obrazu ruší optické prostředky iluze prostorové hloubky, kterou alespoň částečně „zachraňuje“ náznak perspektivního ubíhání pobřežní krajiny v převažující teplých barvách.

Jestliže barevná perspektiva je alespoň v některých obrazech zachována v bezprostředním zachycení motivu, pak rozbití pevnosti tvaru potlačením obrysové linie a světelné modelace ruší možnosti optické iluze prostorové hloubky postupným potlačováním detailů a především pak potlačením modelace a znejasněním jeho obrysů. Monet se však přece jen nevzdává všech tradičních prostředků iluze hloubky optického prostoru alespoň náznakem ortogonální cesty či břehů řeky apod. Čím více však zbavuje tvar jeho hmotné podstaty a uvolňuje spontánní férie barevných skvrn, tím více oslabuje iluzi optického prostoru, která se v obrazech z počátku 20. století – jako je např. Londýnský parlament z roku 1904 – úplně vytrácí vytlačena symfonií čistých barev stojících nad tvarem. Zároveň je však třeba zdůraznit, že v řadě Monetových obrazů, zejména v tradičních krajinných motivech, jsou alespoň v základních obrysech principy atmosférické perspektivy zachovány. V žádném případě však nejde o schéma, které by bylo obecně platné. Míra zachování či rozbití tradičního schématu atmosférické perspektivy u dalších představitelů impresionismu – Renoira, Sisleye, Pissara – je různá a především individuální. I zde souvisí míra narušení standardního prostorového schématu s mírou narušení standardního schématu tvaru ve všech jeho parametrech.

ca Moře je jakýmsi kaleidoskopem skladatelových pocitů při setkání s probouzejícím se mořem, hudebním vyjádřením střídajících se bezprostředních nálad, pocitů a dojmů. Dojmy a pocity vyvolané pohledem na probouzející se moře se však nestrídají pravidelně, ale právě naopak: náhle, neočekávaně. Tomu také odpovídá charakter melodie v Debussyho hudbě. Ta je nevýrazná, náhle přerušovaná, jakoby neočekávaně zastavená v rozletu. Téměř zaniká v barevném oparu harmonie a pestrém zvuku nástrojů. To názorně demonstruje melodie prvního tématu 1. skici Moře

XXV. Claude Debussy: Moře, 1. část, 1. téma (melodie)

Melodie v impresionistické hudbě má tedy stejné vlastnosti a úlohu jako linie v impresionistickém malířství. Obdobně je tomu i v barevné výstavbě tvaru v Monetově obraze a v harmonii hudebního tvaru v Debussyho skladbě. Tak jako Monet rozkládá plochy lokálních barev ve skvrny čistých barev, tak i Debussy rozkládá zvukovou plochu kvintakordu ve zvukové skvrny přimícháním dalších intervalů. Především tónický kvintakord - samozřejmě ve vztazích k dalším akordům - je jakýmsi kamenným monumentem kadenční harmonie, dává pocit jistoty, pevné půdy pod nohama. Nem tedy divu, že jej Debussy nemá v lásce. Snaží se narušit zvukový monolit kvintakordu přimícháním dalších intervalů. Stačí přidat malou tercii a pocit jistoty je narušen. Ještě účinněji působí přimíchání menších, méně "stabilních" intervalů - např. sekundy - a kamenný monument se rozpadne na zvukovou tříšť, jakoby sublimoval. Stejný je i vztah Moneta a Debussyho k modulaci. Tak jako Monet klade skvrny čistých barev vedle sebe - bez modulace - tak i Debussy nepřevádí pomocí kadence či jiným způsobem funkčního obměňování jeden akord v druhý, ale ponechává akordům naprostou nezávislost a jejich napětí tím, že je posunuje paralelně. Výsledkem výše uvedených - a dalších - proměn harmonie bylo, obdobně jako v impresionistickém malířství, rozbití pevnosti a uzavřenosti hudebního tvaru. Těkavému světlu v Monetových obrazech odpovídá stejně "těkavá" dynamika v Debussyho hudbě. Proto většina Monetových vrcholných obrazů i Debussyho stěžejních skladeb působí tak éterickým dojmem - jako by měly každou chvíli sublimovat. Výsledkem je značně uvolněný a otevřený hudební tvar, který se často náhle, nečekaně „ztrácí“ a nastupuje jiný tvar – i v impresionistické hudbě tedy dochází k rozpadu tvaru stejně jako v impresionistických obrazech.

Kvalitativní proměna smyslového tvaru, kterou jsme demonstrovali na Monetově Dóžecím paláci v Benátkách, měla jepičí život. Již generační soupeřník Paul Cézanne kriticky prohlásil, že „Monet má jenom oko“. Úsilí o přesný popis skutečnosti se stalo doménou fotografie a malířství se usilovně snažilo zbavit se údělu iluzivního zobrazení skutečnosti. Daleko zřetelněji se prosazovala druhá tendence spojující naturalistickou formu – tedy realismus nebo impresionismus – ve spojení se symbolickým obsahem. Tato tendence se však týká spíše vztahu formy a obsahu a celkové struktury díla. Totéž platí i pro obdobné tendence v hudbě.

66. August Rodin: Myslitel, 1880-1904

Adekvátní symbióza formy a obsahu v interakci impresionismu a symbolismu se prosadila i ve vrcholné fázi sochařské tvorby Augusta Rodina. Proslulým názorným příkladem je slavný Myslitel (obr.66). Rozbití tvaru světlem, které se odráží od lesklého bronzu a rozbrázděný povrch plastiky stupňující proměnlivou hru světla oslabují vizuální pocit pevnosti a iluzivní plastické modelace sochařského tvaru – to jsou typicky impresionistické vlastnosti sochařského tvaru. Ten však zároveň vyzařuje jakési niterné chvění, vnitřní pnutí, které nabíjí sochu výrazovou energií a zároveň tajemstvím neuchopitelným literárními prostředky alegorie.

Jestliže předchozí obrazová ukázka demonstrovala spojení symbolického obsahu s impresionistickým tvarem, pak portrét Hraběte St. Genois d'Anneaucourt (obr. 67) od Christiana Schada se jednoznačně distancuje od všech symbolických či expresivních aspektů

V konfrontaci hudebního času v novoromantismu a impresionismu vyjdeme z notových i hudebních ukázek, na kterých jsme demonstrovali proměny hudebního tvaru – tedy ze symfonické básně Antonína Dvořáka Vodník – konkrétně ze strukturace hudebního času bloku hlavního tématu vodníka – a začátku 1. symfonické skici Moře Clada Debussyho. I zde je třeba zdůraznit těsnou provázanost vlastností tvaru a hudebního času.

XXVI. Antonín Dvořák: Vodník, symfonická báseň, oblast tématu vodníka

Pevnému, pravidelně klenutou a členěnou melodií vymezenému tvaru tématu modelovanému celkem ukázněnou kadenční harmonií a strukturovanému pravidelným metrem i rytmem odpovídá i artikulace hudebního času, kterou budeme sledovat v rozmezí bloku tématu Vodníka. Ve strukturaci hudebního času je dominantní vztah expoziční a evoluční hudby, který jsme v souvislosti s Dvořákovým Vodníkem sledovali již v kapitole Proměny prostoru a času v pohybu staletí (str. ...). Zde jsme naznačili strukturaci časového řádu celé symfonické básně s důrazem na převahu evoluční hudby nad expoziční. V užším vymezení bloku tématu Vodníka (je možné jej také označit jako oblast tématu) je situace poněkud odlišná. Jednotlivé bloky jsou totiž sevřenější a svou artikulací připomínají kvádrkové zdivo. Hlavní blok A, jehož osou je téma vodníka, trvá sám o sobě téměř dvě minuty a je budován na konfrontaci expoziční a evoluční hudby. Blok začíná introdukcí a pak nastupuje samotné téma (periody 1a a 1b), které se ve větší dynamické intenzitě a odlišném tónu znovu opakuje. Druhé, dynamicky ještě výrazněji gradované opakování, se týká jen periody 1a a zde vlastně končí statická expoziční část bloku, která trvá polovinu trvání bloku. Další průběh (1c a 1d) je pak spojen s dramatickými proměnami evoluční hudby.

Hu21 Claude Debussy: Moře, Skica 1, začátek 01:50

Jestliže jsme v rozboru impresionistického hudebního tvaru zdůraznili že 1. skica Moře je kaleidoskopem střídajících se skladatelových pocitů při pohledu na probouzející se moře, pak to platí především pro hudební čas. Proti Monetovi měl Debussy jednu nespornou výhodu. Monet mohl z proměnlivosti přírody vytrhnout jen jeden okamžik, jediný časový moment nebo v sériích obrazů téhož námětu - např. Rouenské katedrály - zachytit klíčové okamžiky těchto světelných proměn. Hudba však plyne v čase – Debussy tedy mohl hudebně vyjádřit střídající se bezprostřední nálady, pocity a dojmy. A jestliže se nepravidelnost střídání jednotlivých pocitů a náled projevuje i v nepravidelnosti a neukončenosti hudebního tvaru, o to důsledněji zasahuje strukturu hudebního času. Jednotlivé otevřené tvary se náhle vynořují z barevného oparu harmonie a instrumentace, aby v něm stejně náhle zmizely. Přesto však nejde o organický hudební čas, ale o uvolněný čas se „skrytou“ artikulací. Jedním z jejích prostředků je časté opakování motivů ve výrazných proměnách tónu, což odpovídá světelným proměnám v Monetových sériích. Však také v Debussyho hudbě - stejně jako v Monetových obrazech - hrají mimořádně důležitou roli vizuální i jiné smyslové dojmy. O výrazné úloze optických a sluchových vjemů v impresionistické hudbě svědčí i následující Debussyho slova, která se vztahují k symfonickým skicám Moře:

*"Hluk moře, křivka obzoru, křik ptáka vyvolávají v nás mnohonásobné dojmy, A najednou, aniž dá člověk k tomu sebemenší podnět, jedna z těch vzpomínek se rozšíří na svět kolem nás a vyjádří se hudební řečí. Má v sobě svou harmonii. A ať se člověk snaží jakkoli, nebude s to nalézt správnější a upřímnější. Jen tak srdce zrozené pro hudbu dospívá k nejkrásnějším objevům."*²

Na nepravidelnosti časového řádu impresionistické hudby se podílí i velice proměnlivá dynamika, která dokáže pracovat na velice malé ploše zvukové intenzity v jemných dynamických odstínech zvukového chvění, které umocňuje komplikovaná rytmika. Pocit chvění umí

ve prospěch věcného pojetí skutečnosti – odtud i název směru nová věcnost. Vyznačuje se maximální mírou výrazové odtazičnosti, až strohosti a zdůrazňuje deskriptivní důslednost v zobrazení detailů aditivně poskládaných do celkového tvaru magického realismu. Termín magický realismus postihuje metafyzické aspekty tvarů nové věcnosti, její příbuzenský vztah s metafyzickou malbou. Postavy i věci jsou naprosto rovnocenné – stávají se objekty nezaujatého pozorování. Nezaujatého nejen z hlediska výrazu, jehož absolutní absence podtrhává metafyzické aspekty zobrazených objektů, ale i z hlediska přesného přepisu skutečnosti. Jako by jednotlivé objekty – postavy i věci – byly vyvážány z jakýchkoliv souvislostí nejen obrazu ale i jevové skutečnosti a byla z nich vypreparovaná věcná podstata jejich hmotné existence. Tato charakteristika neplatí pro všechny představitele tohoto směru, ale jen pro racionálně objektivní proud nové věcnosti, který z individuální rozmanitosti předmětů (postav, věcí, krajinných útvarů atd.) racionálně preparuje objektivní podstatu jejich fyzické existence jako společného jmenovatele.

67. Christian Schad: Hrabě St. Genois d'Anneaucourt, 1927

Z tohoto zorného úhlu lze pochopit příbuznost nové věcnosti v malířství a v hudbě. Závěr fugy in A z cyklu Ludus tonalis (nuXXVIII) od Paula Hindemitha je typickou ukázkou hudebního tvaru nové věcnosti, přesněji řečeno jednoho ze tří proudů, konkrétně proudu, který bychom mohli označit – v komparaci s adekvátním proudem v malířství – jako racionálně objektivní proud. Pozorná analýza notové ukázky odhalí charakteristické znaky hudebního tvaru jako symbiózy retrospektivních a progresivních prvků. Jak lineární, tedy melodické vymezení tvaru, tak i způsob vedení hlasů je typicky bachovský a představuje retrospektivní tendence příbuzné s neoklasicismem (např. Stravinského Koncert pro klavír a dechové nástroje). Právě u Hindemitha je orientace na bachovskou polyfonii chápána jako projev hudební věcnosti, tedy hudby nezatížené žádnými mimohudebními konotacemi. Vyznačuje se odklonem od sémantických a výrazových vlastností romantické hudby, zejména pak hudby programní - tedy od literárních i poetických asociací. Ještě vyhraněněji se distancuje od expresionismu (zejména pak expresionismu 2. vídeňské školy) ukázněním a důslednou strukturací hudebního proudu. S těmito charakteristickými rysy hudebního tvaru souvisí i progresivní tendence spočívající např. v harmonické oblasti jednak v intervalové stavbě akordu jako libovolného individualizovaného souzvuku, jednak ve zrovnoprávnění konsonance a disonance a volného zacházení s jejich vztahy, což je dobře „čitelné“ i v notové ukázce a zvukově potvrzené ukázkou hudební (hu 22).

XXVIII. Paul Hindemith: Závěr fugy in A z díla Ludus tonalis

Komparaci malířského a hudebního tvaru nové věcnosti nelze chápat v poloze smyslového tvaru ale skutečně v jeho věcnosti, která v malířství spočívá ve věcné podstatě hmotné existence předmětu, kdežto v hudbě ve „věcné“ podstatě nehmotné existence absolutních hodnot hudebního zvuku. To vyplývá z výrazné odlišnosti fenoménu obou uměleckých druhů.

Docela jiné využití vnějších znaků smyslového tvaru nabízejí obrazy Salvadora Dalího. Jeho kresba Město zásuvek (obr. 69) připomíná precizní, technicky dokonale vytríbenou studii významného manýristického mistra. Obrysová linie sice dramaticky deformuje tvar, zároveň jej však v detailech přesně vymezuje. V deskriptivním vykreslení detailů však dominuje vnitřní kresba. Ta zároveň zajišťuje i adekvátně detailní modelaci tělesného tvaru. Malba Antropomorfní kabinet (obr. 70), pro níž byla kresba studií, na jedné straně potvrzuje výše uvedené znaky tvaru, na druhé straně však ještě stupňuje expresivní akcenty smyslového základu tělesného tvaru světlem. Caravaggiovským temnosvitem dokáže Dalí rafinovaně konfrontovat dramatické kontrasty ostrého světla a hlubokého stínu často deformujícího tvar a virtuózně jemnou detailní modelaci. Konfrontaci smyslového a expresivního tvaru ještě podtrhuje téměř

však nejsuggestivněji navodit impresionistická instrumentace až mikroskopickým dělením nástrojových skupin a izolací jednotlivých nástrojů a instrumentálními efekty tremola žesťů atd.

Spojení naturalistické formy – ať již realistické či impresionistické – se symbolickým obsahem se v podstatě nedotklo ani proměny pojetí prostoru. Za zmínku stojí pouze změna prostorových vztahů symbolických postav a jejich atributů a krajiny, v níž jsou umístěny. Tak v novoromantickém alegorismu generace Národního divadla – např. v Hynaisově alegorii Jaro (obr. 51) – se pozornost soustřeďuje na alegorickou postavu jara a na literární (narativní) aspekty s ní spojených atributů a krajina je jen působivou kulisou. Ve střední desce Preislerova triptychu Jaro (obr. 52) jsou symbolické postavy propojeny s krajinou, což je zřetelné i z prostorových vztahů.

64. Vojtěch Hynais: Jaro, detail (CD1)

65. Jan Preisler: Jaro, střední obraz triptychu, 1900 (CD1)

Nejen tvary ale i prostorové vztahy v portrétu hraběte St. Genois d'Anneacourt od Christiana Schada působí dojmem, jakoby se Schad vrátil do první poloviny 15. století k první generaci malířů nizozemského měšťanského realismu – k Janu van Eyckovi či Rogieru van der Weydenovi. Prostředí jejich obrazů totiž není reálné, jak by se na první pohled mohlo zdát, ale reálné předměty, objekty či krajinné útvary jsou poskládány do nereálného celku. Obdobně si počíná i Schad. Aditivní princip tvaru sestaveného z detailů platí i pro prostředí obrazu. Nejde totiž o reálnou vedutu z konkrétního města, ale o jevištní prostor postavený z jednotlivých kulis. Nereálnost celku jako rafinovaný prostředek magického realismu posilují i disproporce prostorových vztahů nejen mezi figurami a kulisou městského prostředí, ale i mezi samotnými postavami.

hu22 Paul Hindemith. 3. sonáta, 1. věta 05:03

Obdobně pracuje s hudebním tvarem ve vztahu k hudebnímu času i Paul Hindemith v 1. větě 3. sonáty pro klavír – tedy aditivním přiřazováním motivů. Promyšlenou strukturaci hudebního času demonstruje již začátek 1. věty. Rozšířená tonalita vychází z „rozšířené stupnice“ – tedy místo osmi tónů diatonické stupnice B dur pracuje Hindemith s dvanácti tóny chromatické tonální stupnice B dur. Navíc způsob práce s materiálem chromatické tonální stupnice je neobvyklý. Všechny dvanáct tónů je totiž vyčerpáno ve čtyřech taktech a další obměny „tonální řady“ spočívají na zachování rytmického půdorysu i klesání melodické linie s nepatrnými rozdíly v intervalech. Tento způsob přiřazování melodicko-rytmického vzorce se pak zužuje na motivy atd., což je pro Hindemitha prostředek k stupňování či zmírnění napětí ve spojení s artikulací hudebního času.

XXVIII. Paul Hindemith: 3. sonáta pro klavír, 1. věta, takty 1 - 10

Magický realismus spojuje novou věcnost nejen s metafyzickou malbou ale i se surrealismem. Jen hraběte St. Genois d'Anneacourt či skladatele Mathiase Hauera a jiné celebrity dvacátých let vystřídali manekýni Giorgia de Chirica či fantasmagorické postavy se zásuvkami v reprodukováných dílech Salvadora Dalího. Čím více jsou tvary vzdáleny realitě, tím více je narušena optická věrohodnost prostoru. Chiricův obraz Znepokojivé múzy je názorným svědectvím suggestivní konfrontace reálné podstaty věcí v nereálných souvislostech. V prostorovém uspořádání se na metafyzických aspektech podílí razantní deformace prostorových plánů spojená s izolací budov. Na ní se výrazně podílí i extrémně ostrý úhel nakloněné roviny, která oslabení fyzické podstaty prostředí posiluje i nahrazením dlažby ferrarského náměstí prkennou podlahou, jejíž linie evokují zkreslenou lineární perspektivu rané renesance. Nakloněná rovina navíc zakrývá spodní části budov v pozadí a razantně tak umocňuje konfrontaci fyzických a metafyzických aspektů zobrazení.

monochromní ponurá barevnost v sugestivní škále hnědé tóniny. Mohli bychom tedy konstatovat, že jde o symbiózu smyslových a expresivních znaků v jakémsi hybridu caravaggiovského a el-grecovského tvaru. Je zde však jeden „nepatrný detail“, který dosavadní charakteristiku tvaru Dalího obrazu posouvá do úplně jiných dimenzí, do dimenzí nadreality – a to jsou zásuvky trčící z hrudi ležícího mužského aktu. Ty totiž jednoznačně dokazují, že cílem Salvadora Dalího nebylo iluzivní zachycení jevové skutečnosti, ale malířskými prostředky popisného realismu „zviditelnit“ fantazijní představy – v případě Dalího pak dokonce, řečeno jeho vlastními slovy, fantasmagorické představy. Není náhodné, že motiv zásuvek vysunutých z hrudi postavy je u Dalího tak oblíbený, a to jak v obrazech, kde mezi notoricky známá díla patří Hořící žirafa s motivem ženy se zásuvkami, tak i v trojrozměrné tvorbě, kde zásuvkami opatřil torzo Venuše mélské.

69. Salvador Dalí: Město zásuvek, 1936

V následující dvojici reprodukcí se jedná o dva portréty téhož autora, Chucka Closeho, které – při dostatečném odstupu - si jsou podobné jako vejce vejci. Oba akcentují fotograficky přesný přepis podoby portrétovaného – však se také jedná o fotorealismus. To by nebylo nic zvláštního, kdyby mezi oběma obrazy nebyl tak značný časový odstup téměř třiceti let – a přitom se na způsobu zobrazení zdánlivě nic nezměnilo. Řešení problému nabízí pohled z bezprostřední blízkosti, který představují obrazy 72 a 73. U staršího portrétu (obr. 72) se změna projevu promítne do výrazné akcentace detailů – např. vousů -, které při velikosti formátu způsobí zásadní změnu schématu optického vnímání – vnímáme totiž izolované detaily v duchu specifiky filmové či televizní optiky. U mladšího portrétu (obr. 73) čeká diváka při pohledu zblízka nečekané překvapení. Portrét se rozpadne na čtverečky digitálního rastru. Jde tedy v obou případech o ozvláštnění dobové specifiky technik ovlivňujících optické vnímání.

72. Chuck Close: John, 1971-72

73. Chuck Close: Autoportrét, 2000-01

68. Giorgio de Chirico: Znepokojivé múzy, 1925

Jestliže G. de Chirico dokázal rafinovanými prostředky prostorového uspořádání posílit metafyzické aspekty výjevu, pak Salvador Dalí zvolil v obraze Antropomorfní kabinet (obr. 70) ještě rafinovanější prostředky umocnění podílu prostoru na fantasmagorických aspektech zobrazení. Dokázal totiž propojit dvě naprosto odlišné prostorové koncepce předchozí tradice: caravaggiiovský temnosvit, jenž se uplatňuje v interiéru, který zaujímá téměř celou plochu obrazu, a prostorové schéma výhledu z okna na město v zadním plánu, které se stalo ostinátiným prostorovým motivem nizozemského měšťanského realismu. Tedy divadelní osvětlení interiéru, kde tma zastavuje rozvíjení prostoru a pozornost je soustředěna na postavu jako symbol imaginárního světa nadreality, v ostrém protikladu k intenzivně prosvětlenému detailu veduty jako průhledu do zadního plánu zastupujícího realitu fyzického světa. Uhrančivé tajemství imaginárního světa nadreality je spojeno s neproniknutelnou tmou, do které je ponořeno, zatímco svět fyzické reality, jehož „nekonečná vzdálenost“ je akcentována nejen přehnanou disproporcí prostorových plánů ale i až deskriptivně detailním zobrazením „nekonečně vzdáleného“ výseku z městské veduty.

70. Salvador Dalí: Antropomorfní kabinet, 1936

Jiné pojetí prostoru uplatňuje Salvador Dalí v patrně nejslavnějším obraze s postavou se zásvukami, v Hořící žirafě. Na Dalího nezvykle nízký horizont sugestivně navozuje úzkost z prázdného prostoru, kterou ještě umocňuje hořící žirafa.

Portréty Chucka Close se netýkají prostoru. Názorným příkladem proměny prostorových vztahů v hyperrealismu je obraz Closeho současníka Richarda Estes Hotel Holland (obr. 70). Na první pohled působí Estesův pohled na newyorskou ulici jako pohled z dovolené. Však také Estes obraz podle fotografie maloval – ovšem s licencí malíře, to znamená, že vizuální informace získané „objektivním“ objektivem fotoaparátu může subjektivně měnit, deformovat, či jinak řečeno má právo se dopouštět vizuálních dezinformací. Z hlediska prostorových vztahů Estes rafinovaně využívá efektu dvou – mimo jiné – vizuálních dezinformací. Podobně jako v obrazech autorů patřících k nové věčnosti i Estes přiřazuje na základě aditivního principu jednotlivé budovy za sebou. Ignoruje tedy některé optické zákonitosti prostorových plánů. Velice rafinovaně dokáže Estes využít umělecké licence v zobrazení zrcadlového efektu odrazu protějších objektů v obrovských skleněných tabulích budovy hotelu. Jednak je odraz až příliš „doslovný“, jednak vytváří se skutečným prostorem efektní prostorový kontrast.

70. Richard Estes: Hotel Holland, 1984

Racionální předmětný a tonální tvar a jeho proměny v moderním umění

„Chci předělat Poussina podle přírody.“³

„Skrze Poussina stát se klasickým“⁴

Paul Cézanne

Lakonická prohlášení Paula Cézanne prozrazují na jedné straně návrat k racionální tradici francouzského malířství, na druhé straně však zdůrazňují zásadní odlišnost. Ta se sice týká především celkového řádu obrazu, ale je zřejmá i v pojetí tvaru. Zásadní rozdíl v pojetí tvaru u Poussina (obr. 41) a Cézanne spočívá v míře stylizace. Jestliže v racionálním tvaru v obrazech N. Poussina byla výrazně posílena jeho smyslová základna (blíže viz str. ..), pak Cézanne redukuje tvar na jeho stereometrickou podstatu s nekompromisním potlačením všech detailů.

Ve vztahu ke genezi moderního umění je nejzajímavější modelace kubických tvarů domů v detailu obrazu Marseilleský záliv u l'Estaque (obr. 74). Místo měkké modelace se uplatňuje tonální kontrast teplých a studených barev - tedy konkrétně okruž štítů, červené barvy střech a modří bočních stěn. Toto radikální řešení modelace kubického tvaru předjímá adekvátní řešení Pabla Picassa v jeho vedutách z Horty de Ebro (obr. 65). Na stereometrickém vymezení tvaru se podílí především obrysová linie, zásadně se mění i jeho barevná výstavba. Cézanne přejímá od impresionistů paletu čistých, spektrálních barev, což se promítá i nového způsobu modelace tvaru kontrasty čistých barev.

74. Paul Cézanne: Marseilleský záliv u l'Estaque, 1886-1890, detail

Ideálním prostředkem hledání podstaty tvaru a jeho plastické modelace čistými barvami je pro Cézanna zátiší (obr. 75). Nabízí totiž možnost výběru jednotlivých prvků jak z hlediska jejich kvantity, tak i z hlediska kvality - a to jak tvarové, tak i prostorové. Hledisko tvarové kvality spočívá v možnosti volby předmětů přirozeně stereometrického tvaru - kulovitý tvar jablek, válec vázy atd. -, zatímco tvarová rozmanitost a různorodost přírodních útvarů vyžaduje složitý proces abstrakce.

Picasso pokročil ve stereometrické stylizaci tvaru ještě dál než Cézanne. Jeho Sedící akt z roku 1907 (obr. 76) se vlastně už skládá z válcovitého tubusu těla, končetin a krku, kulovitého tvaru prsou a ovoidu hlavy. Maximální stereometrická stylizace tvaru je umocněna elementarizací, jeho maximálním oproštěním, vyloučením všech detailů a jednoduchostí úhrnné modelace. Na ní se podílí i konstruktivní využití kontrastu teplých a studených barev v záměrně omezené škále teplých tónů okruž a hnědí a šedomodré škály studených barev. Výrazně novým prvkem, který je předzvěstí revolučního zvratu Avignonských slečen, je nasmělý náznak modelace tvaru barevnou kresbou, kdy jemné šrafování spíše naznačuje než vyznačuje sklon jednotlivých plošek v různých úhlech. V celkovém účinku však jde o měkkou, tedy malířskou modelaci tvaru.

76. Pablo Picasso: Sedící akt, 1906

77. Pablo Picasso: Zena s vějířem, 1908

Zásadní změnu pojetí tvaru otevřely Avignonské slečny jako zárodečná buňka protokubismu vrcholícího roku 1908. Konfrontace Sedícího ženského aktu z Kramářovy sbírky (obr. 76) a Ženy s vějířem z roku 1908 (obr. 77) je názorným příkladem této proměny. Jemné přechody lapidární měkké modelace Sedícího ženského aktu zdůrazňují oblé tvary válcovitých, kulovitých a elipsoidních stereometrických útvarů, na které jsou redukovány tělesné tvary ženy. Napopak vyhrocené kontrasty tvrdé tonální konfrontace teplých sytých zemitých hnědí a jemných světlých okruž a studených šedí v ostře vymezených plochách bezprostředního střetávání zdůrazňují skulpturální modelaci tělesných objemů rezolutně redukováných na stereometrické útvary tělesného kubusu a jehlanovitého mnohostěnu nosu. A právě skulptivní efekt jehlano-

Konstruovaný prostor a čas a jeho proměny v moderním umění

*„Tradiční perspektiva mne neuspokojuje, její mechaničnost nemůže nikdy vést k plnému uchopení věci. Vychází z jednoho pohledu a není schopna ho překonat.... Materializace tohoto nového prostoru, který jsem cítil, ta mne zajímala především, a ta se stala určující direktivou kubismu. A tak jsem dělal zátiší, protože v něm je hmatový prostor, řekl bych, že se ho skoro můžeme dotknout rukou. ... Tento druh prostoru, který mne tak přitahuje, se stal i prostorem prvních kubistických obrazů“.*⁵

Georges Braque

V protikladu k optickému prostoru impresionismu se v obrazech N. Poussina (obr. 41) i P. Cézanna (obr. 61) uplatňuje konstruovaný prostor. Kvalitativní rozdíl je obdobný jako v případě tvaru, je ovšem ještě razantnější. Poussin nebuduje prostorovou konstrukci na systému linií (ortogonál) sbíhajících se do úběžníku, ale akcentuje jiné aspekty konstruovaného prostoru: vyváženost zaplněných a prázdných ploch, vyvažování diagonál a především horizontál a vertikál, důrazem na vztahy konfigurací atd. To je - ve srovnání s lineární perspektivou rané renesance - důsledek posílení smyslové podstaty tvaru, tedy oslabení jeho geometrické stylizace.

Maximální redukce tvaru na jeho stereometrickou podstatu umožňuje Cézannovi důsledně promyšlenou a zpřehledněnou výstavbu prostoru přísnou artikulací prostorových plánů. Ta je postavena především na kontrastu teplých a studených barev. Zdánlivě jde o využití tradiční světelné perspektivy. Ta však plynulým přechodem ze studené barevnosti zadního plánu do teplé tonality popředí ruší artikulaci prostorových plánů jejich splynutím. Cézanne naopak razantně akcentuje oddělení prostorových plánů jejich zřetelným barevným odlišením. Přední plán obrazu je jednak výrazně plastický díky úhrnné modelaci stereometrických tvarů, jednak je důsledně postaven na dominanci teplých barev - okřů, červených a zelenožlutých - s kontrastem modrých stínů stěn kubusů domů. Střední plán se jasně vyděluje jak svou studenou barevností syté modré tak důslednou plošností v kontrastu ke stereometrické trojrozměrnosti předního plánu. Zadní plán je sice odstupňován světlostí bledě modré oblohy a "kovovou" studeností šedomodrých kopců horizontu, zároveň však akcenty teplých barev a úhrnná plastičnost kopců "tlačí" tento blok zadního plánu dopředu. To je také jedna z příčin, že prostorové plány působí dojmem, jakoby byly stavěny spíše nad sebou než za sebou. Tento dojem je ještě stupňován spojením sochařského objemu tvaru s mělkým "reliéfním" prostorem a stažením prostorových plánů. Stažení prostorových plánů dosahuje Cézanne jednak již zmíněným negativním barevným kontrastem - teplé barvy na místě studených -, potlačěním detailů jako prostředku odstupňování prostorových plánů a jejich zkrácením. Zároveň však Cézanne volí ještě odvážnější prostředky nekompromisně narušující tradiční pojetí prostoru, které byly velice zásadní pro radikální kvalitativní proměnu vztahu tvaru a prostoru v kubismu. Především je třeba vyzdvihnout, že Cézanne odmítl euklidovskou koncepci prostoru jako prázdna, do kterého jsou umístěny hmotné předměty a chápe prostor jako vztahy mezi předměty. Důležitým impulsem pro kubistické řešení prostoru byla i kombinace podhledu a nadhledu, která se uplatňuje v řadě Cézannových krajin, především pak v obrazech s motivem hory Sainte Victoire. Podstata kvalitativní proměny chápání prostoru v konfrontaci s porennesanční obrazovou koncepcí spočívá ve zdůraznění výtvarných aspektů zobrazení prostoru místo optické iluze prostorové hloubky.

75. Paul Cézanne: Zátiší (Malovaná váza), 1895

vitého mnohostěnu nosu a radikální proměna tektonické funkce barvy v modelaci tvaru výrazně narušuje oblost elipsoidu hlavy ostrými zářezy ploch, tonálními barevnými kontrasty a prudkými lomy světla a stínu. Jediný kulovitý tvar prsu, rafinovaně akcentovaný elipsoiditou výsečí výstřihu, je účinným zdrojem napětí. Jedním z důsledků objevení nových tektonických možností barev a světla je odklon od modelace objemu výraznou barevnou kresbou. Ta se uplatňuje jednak jen v jemných náznacích a jednak v „negativní variantě“, kdy jsou paralelní šrafy vryty do barevné plochy obráceným koncem štětce. Tento v Picassově malířské technice nový prvek, který velice sugestivně umocnil reliéfní účinek skulpturální modelace tvaru, se v obraze Žena s vějířem uplatňuje v modelaci tváří. Na první pohled upoutá i výrazná lineární deformace tvaru, jak ji demonstruje až provokující vertikální asymetrie ramen umocněná účinným kontrastem oblého ukončení pravého ramena a pravoúhlého uzavření ramena levého.

Obdobně ostré lomy dynamické modelace kubických útvarů se uplatňují i v určitých fázích hudby k baletu Igora Stravinského Svěcení jara. Typickým příkladem je Vzývání předků z druhé části baletu. V strohém rytmu pravidelně se střídajícího 2/4 a 3/4 metra se střídají dynamicky vypjaté (ff) kubicky strohé útvary s výrazně zhuštěnou fakturou s obdobně strohými, ale dynamicky tichými (p-pp) tvarově adekvátními úseky. Polarita těchto pravidelných, dynamicky kontrastních útvarů je ještě umocněna časově zhuštěnými „crescendovými vzlyky“ z pp do sfff. Obdobná dynamická konstrukce „kubických“ hudebních tvarů - ovšem daleko rozměrnějších než ve Vzývání předků - pokračuje i v dalším výstupu: Tajemný obřad starců - lidských praotců.

Ke kubicky strohým tvarům Cézanova Marseilleského zálivu u l'Estaque (obr. 74) mají hodně blízko Picassovy veduty z Horty de Ebro (obr. 80) – včetně neiluzivní modelace kontrasty teplých a studených barev. Ve srovnání s měkkou modelací tubusů syntetického oblého tvaru Sedícího ženského aktu jsou kubusy domů v Hortě de Ebro modelovány bitonálním kontrastem teplých a studených barevných tónin geometrických ploch kladených v odpovídajících úhlech proti sobě. Světelné lomy konstruktivního pojetí světla jsou zde daleko důslednější než v již analyzovaných protokubistických obrazech - a to nejen z hlediska barevných kontrastů, ale i ve striktní rytmizaci obrazové plochy, která se vehementně prosazuje jako dominantní prostředek kompozičního řádu obrazu.

78. Pablo Picasso: Hlava ženy (Fernandy), 1909

Jiné, pokročilejší řešení, které však vyplývá z kubických tvarů vedut katalánské vesnice, nabízí Hlava ženy (Fernandy) (obr. 78), jedna z nekonečných variací na „dané téma“, jež Picasso vytvořil v Hortě de Ebro. Zde nemá Picasso zjednodušenou úlohu tím, že reálné tvary jako objekty zobrazení jsou samy o sobě kubické. Proto se vrací k analýze tvaru jako ve vrcholných protokubistických obrazech. Ta je však daleko důslednější a podrobnější, je názornou demonstrací první fáze počínající fragmentarizace tvaru. Poprvé je tvar důsledně roztržtěn do nespočetných fazet, které výrazně rytmizují plochu a v této fázi zatím ruší jen souvislost obrysové linie. Na kvalitativní proměně tvaru se podílejí jednotlivé výrazové prostředky, které jej determinují. Obrysová linie již nevymezuje předmětný tvar jako celek, ale abstraktní geometrické tvary fazet. Střídavě osvětlené a zastíněné plošky – malířsky řešené jako tonální (okry, hnědě nebo šedé, modré) a především bitonální kontrasty teplých a studených barev - postavené k sobě v určitém úhlu demonstrují dovršení dosavadní snahy o sochařské řešení modelace tvaru. Rytmičká aktivizace tvaru, která je výsledkem typického kubistického fazetování, zasahuje jen hmotný objekt, konkrétně hlavu, netýká se prostoru, který je zatím ve vztahu k hmotnému tvaru pasivní. To úzce souvisí i s komponentou času, s výrazným uplatněním hierarchie simultánních pohledů, se zdůrazněním dominanty jednoho pohledu.

Vzhledem k Cézannovu odmítnutí euklidovského pojetí prostoru jsou pro něj ideálním prostředkem artikulace prostorových vztahů zátiší – zjednodušeně řečeno, může si prostor „postavit“, či možná spíše - z hlediska jeho podstaty – zkonstruovat. Nabízí totiž možnost výběru jednotlivých prvků jak z hlediska jejich kvantity, tak i z hlediska kvality - a to jak tvarové, tak i prostorové. S tvarovou kvalitou, ale i s možností regulace kvantity prvků, úzce souvisí i hledisko kvality prostorové. Výběr tvarově jednoznačných prvků a možnost volby jejich vzájemných kombinací determinuje jasnou artikulaci prostorových vztahů - na rozdíl od nesrovnatelně složitější danosti prostorových kvalit konkrétního výseku krajiny či figurálního námětu.

Zásadní změny malířského projevu Pabla Picassa v konfrontaci Sedícího aktu (obr. 63) z roku 1906 a Ženy s vějířem (obr. 64) se týkají tvaru. Jeho vztahu k prostoru se dotkly jen okrajově. Obdobně tomu je i ve Vyzvání předků z druhé části baletu Igora Stravinského Svěcem jara. Ovšem v hudbě je vztah tvaru a hudebního času daleko provázenější než vztah tvaru a prostoru v malířství. Proto razantní oddělení hudebních tvarů ostrými dynamickými lomy se týká i artikulace hudebního času, upevnění řádu extrémními dynamickými kontrasty.

80. Pablo Picasso: Továrna v Hortě de Ebro, 1909

Kvalitativní proměna prostoru v Picassově obraze Továrna v Hortě de Ebro (obr. 65) není tak zřetelná jako adekvátní proměna tvaru. V této fázi krystalizace analytického kubismu se Picasso i Braque soustředili především na problémy neiluzivní modelace stereometrického tvaru. Proto prostředky artikulace prostorových plánů jsou ve své podstatě tradiční – přesněji řečeno vycházejí z neaktuálnější vrstvy tradice: z krajin a vedut Paula Cézanna. Oproti třem jasně artikulovaným prostorovým plánům Cézanna Marseillského zálivu u l'Estaque (obr. 61) v Picassově vedutě přední a střední plán splývají a jednoznačně oddělen je jen zadní plán. Prostor předního a středního plánu je budován vrstvením kubusů budov za sebou. Jeho vizuální prostorový efekt je však značně oslaben neiluzivní modelací kubických tvarů střídáním ploch teplých (od okru po tmavě hnědé tóny) a studených (od šedí k světle modré) barev. Tento bitonální kontrast ploch narušuje optický stereotyp barevné perspektivy a výsledkem je ještě razantnější oslabení iluze prostorové hloubky než v krajině P. Cézanna. Ta je navíc oslabena i zárodkem materializace prostoru náznakem velkoplošných fazet na šedo-modré ploše oblohy. Právě díky těmto krystalickým geometrickým plošným tvarům, které se opatrně začínají z tvaru šířit i do prostoru zadního plánu způsobují, že prostorové plány vyvolávají dojem vertikálního vrstvení nad sebou mnohem sugestivněji než v analyzovaném plátnu P. Cézanna.

79. Pablo Picasso: Hlava ženy (Fernanda), 1909, bronz

Při letném pohledu na Picassův obraz Hlava ženy (Fernanda) z roku 1909 (obr. 78) snadno dojdeme k závěru, že pojetí prostoru se ve srovnání s Továrnou v Hortě de Ebro (obr. 80) vlastně nezměnilo. Tento názor nakonec posiluje i fakt, že oba obrazy vznikly nejen ve stejné době, ale i na stejném místě – tedy v létě 1909 při Picassově pobytu v Hortě de Euro. Navíc jsme v morfologickém rozboru tohoto obrazu zdůraznili, že fazetování se týká jen tvaru, nikoliv však , který je ve vztahu k tvaru zatím pasivní. To je však pravda jen částečně – a sice v tom smyslu, že ještě nedochází k důsledné materializaci prostoru jeho fazetováním. Přesto se však zárodečná fáze tohoto procesu prosazuje i ve sledovaném obraze. V rozboru tvaru jsme zdůraznili sochařské řešení modelace tvaru seřezáváním objemů do malých plošek-fazet stavěných v určitém úhlu k sobě. Toto řešení však zároveň radikálně aktivizuje vztah tvaru a prostoru.

Výše naznačené sochařské řešení modelace tvaru a jeho prostorové rozvíjení potvrzují slova samotného Picassa, která řekl svému příteli, sochaři Gonzalesovi:

Jeden z klenotů bývalé Kramářovy sbírky, obraz *Žena s kytarou u piána* (jaro 1911 - obr. 81), je typickým příkladem vrcholné fáze vývojového procesu kubistické „gramatiky“, kdy dochází ke zrušení uzavřenosti tvaru. Rozhodujícím momentem této proměny je již zmíněná relativizace času. Hierarchie simultánních pohledů, značně oslabená již v předchozí vývojové fázi, je nyní úplně potlačena. Všechny pohledy - ať již zachycují elementární data tvaru z různých stran, shora i zezdola, zvnějšku či zevnitř - jsou naprosto rovnoprávné. To je důsledek „exploze“ tvaru, který byl roztržštěn na elementární tvarové jednotky jako vizuálně informační data tvaru, z nichž některá jsou „figurativně čitelná“ (ozvučná deska klavíru, hmatník kytary, svícny i zapálené svíce), jiná jsou abstrahovaná na svou strukturální podstatu. Jestliže v obraze *Hlava ženy* (obr. 78) jsou objemy vymezeny ostrými lomy fazet, pak v plátně *Žena s kytarou u piána* jde už jen o kontrapunkt ploch uvolněných zrušením uzavřenosti tvaru, o vzájemné pronikání elementárních tvarových a prostorových dat. V této fázi již nelze oddělit tvar od prostoru. Jediné, co můžeme v souvislosti s tvarem samotným sledovat, jsou dílčí data konkrétního tvaru - např. ozvučná deska klavíru, část klávesnice, svícny i zapálené svíce jako dílčí tvarová data klavíru. Zásadně se změnila i role jednotlivých výrazových prostředků na konstituci tvaru v obrazech analytického kubismu. Obrysová linie vymezující celkový tvar předmětu je zrušena - či přesněji vymezuje buď dílčí data tvaru jako figurativně čitelné detaily nebo jednotlivé fazety jako geometrickou redukci elementárních dat na jejich abstrahovanou podstatu. Barva je těsně propojena se světlem, které kontrastem plošek teplých barev (od okru k tmavým hnědým) a plošek studených barev (od šedí k různým tónům modré) neiluzivně modeluje tvar - či lépe řečeno je neiluzivním výtvarným vyjádřením jeho trojrozměrnosti.

81. Pablo Picasso: *Žena s kytarou u piána*, 1911

V podstatě totéž provádí s hudebním tvarem Igor Stravinskij. I on rozbíjí komplexní hudební tvar na velice jednoduché, až elementární hudební útvary, které jsou tvarově samostatné. Mají totiž vše, co hudební tvar potřebuje: 1. velice jednoduchou melodii, která často připomíná dětská říkadla; 2. tonální harmonii, která je často jednodušší a striktnější než v klasicismu; 3. jednoduchý, často monotónní rytmus atd. Kdybychom hodnotili jen tyto elementární hudební útvary jako samostatné mikrotektonické celky, pak bychom je právem mohli označit jako značně konzervativní a často až primitivní. Jenže ve Stravinského hudbě hrají stejnou roli jako dílčí data tvaru v Picassových obrazech analytického kubismu - tedy jako elementární tvarové jednotky stavebním materiálem. Práce s nimi tedy patří do druhé či třetí roviny interpretace - stejně jako začlenění dílčích dat tvaru do prostorových plánů v kubistických obrazech. Ne náhodou se v této souvislosti uvádí pojem nová tonalita, který akcentuje závažnost radikální kvalitativní proměny tonálního tvaru (a především pak konfigurací i celkové struktury skladby).

XXIX. Igor Stravinskij: *Svěcení jara, Jarní věštby*, 1. část, 2. výstup, číslo 13

Vraťme se k obrazu č. 81, který v konfrontaci s Picassovým plátnem s příbuzným námětem i názvem, *Žena s mandolínou* z léta 1910 (obr. 68) vykazuje kvalitativně radikální změnu pojetí tvaru. Ten je důsledně redukován na svou strukturální podstatu, což vede ke zrušení figurativně čitelných elementárních dat tvaru a v důsledku pak k větší čistotě kubistického tvarosloví redukováného na geometrickou podstatu abstrahovaných elementárních dat. Že nejde o fazety ale o důslednou geometrizaci abstrahovaných dílčích dat tvaru, svědčí srovnání obou námětově příbuzných obrazů. Nejlépe čitelným tvarem v obou plátnech je kytara resp. mandolína - dokonce jsou jediným tvarem, který je zachován jako uzavřený celek. O to víc překvapí ve variantě tzv. hermetického kubismu, který představuje obraz *Žena s mandolínou*. Nejen že mandolína nepodléhá rozbití tvaru na elementární data, ale dokonce není podřízena ani jinak důsledné geometrické abstrakci dílčích dat tvaru.

„Poněvadž barvy jsou jen ukazateli různých perspektiv a nakloněných ploch v tom či onom směru, stačilo by tyhle obrazy rozřezat a pak je složit podle ukazatelů barev a dostali bychom sochu.“⁶

Oprávněnost tohoto tvrzení dokládá Picassova sádrová plastika Hlava ženy, jejíž bronzový odlitek je i v Kramářově sbírce v pražské Národní galerii (obr. 79). I zde je plynulý objem seřezán na malé plošky, kde míru kontrastu světla a stínu určuje úhel, který spolu jednotlivé fazety svírají. Ta jsou i prostředkem maximální míry prostorové aktivizace tvaru, kdy hluboké zářezy do hmoty sochy jsou spojeny s pronikáním prostoru do tvaru, zatímco ostré hrany lomů až agresivně pronikají do okolního prostoru. Tatáž aktivizace tvaru a prostoru se v iluzivní podobě tedy prosazuje i v malířské variantě Hlavy ženy jako počínající proces vzájemného pronikání tvarových a prostorových fazet v souvislosti s počínající simultaneitou pohledů, i když zatím v nerovnoprávnosti jejich hierarchie. Právě proto se i prostorové aspekty hierarchie simultánních pohledů podílejí na důsledku: v této fázi se ještě nepodařilo převést trojrozměrný tvar a prostor do plochy.

Picassova Žena s kytarou u piana (obr. 81) vykazuje stejně razantní řešení prostorových vztahů jako v případě tvaru – však s ním sdílí i řadu společných znaků i vzájemnou provázanost. Se zrušením uzavřenosti tvaru dochází k adekvátní proměně prostoru ve vzájemném prolínání elementárních tvarových a prostorových jednotek v důsledném převedení do plochy plátna. Právě rozbití uzavřenosti tvaru a prostoru ruší i zbytky iluzivních aspektů vnímání jejich trojrozměrnosti a zároveň se ruší i fazety jako elementární stavební jednotky tvaru a prostoru v jejich vzájemných vztazích. Tím se však oslabuje nejen čitelnost ale i odlišení tvarových a prostorových jednotek, na čemž se podílí i oslabení polaritě teplé a studené tonality téměř na hraně monochromie. Modelace a prostorová aktivizace tvaru je nahrazena rovnoprávnými vzájemnými vztahy simultánních pohledů, které umožňují likvidaci posledních zbytků iluze trojrozměrnosti tvaru a prostoru. Z hlediska pojetí prostoru nejde o stylizaci výtvarného vyjádření reálného prostoru ale o konceptuální prostor, kde hraje rozhodující roli procesualnost myšlení a představy s ním spojené.

Jestliže ostré dynamické lomy ve Vzývání předků ze Stravinského Svěcení jara se týkaly především tvaru, zatímco hudební čas jen výrazněji artikulovaly, pak Jarní věštby, 2. obraz první části Svěcení (nuXXIX, hu23) jsou spojeny s daleko radikálnější kvalitativní proměnou hudebního času. Zatímco ve Vzývání předků se na artikulaci hudebního času podílela jen dynamika jako hlavní prostředek jasněho vymezení tvaru, pak v Jarních věštbách dochází nejen k vertikálnímu vrstvení elementárních tvarových jednotek, ale i k horizontálním proměnám hustoty faktury přičítáním a odčítáním těchto elementárních hudebních útvarů. Tento nesmírně dynamický proces přináší dramatické peripetie hudebního času nejen neustálými proměnami metra a rytmické pulsace ale i střídáním extrémních dynamických kontrastů atd. Již tak vypjatá artikulace hudebního času je ještě stupňována vyhocenými kontrasty tonálními (bitonální i polytonální úseky), metrickými (bimetrika a polymetrika) a rytmickými. Bitonální a polytonální úseky vznikají vrstvením elementárních hudebních útvarů v různých tóninách. Názorným příkladem bitonálního kontrastu dvou harmonických pásem v různých tóninách je bušivé ostináto smyčců v bizonálním spojení akordů Es dur a E dur, kterým začíná 2. obraz první části Svěcení, který je předmětem této analýzy. Těmito hutnými zvukovými balvany úvodního ostináta však není tento progresivní prvek zdaleka vyčerpán. Naopak celý 2. obraz je rozdělen na dvě – v některých místech i více – kontrastní tonální plochy pevně vymezené výraznými konturami úsečných melodických linií, které jsou osou akordické polyfonie elementárních hudebních útvarů. Dynamika Svěcení jara prochází obdobnou radikální proměnou jako funkce světla v Picassových protokubistických a

Že nejde o fazety ale strukturální podstatu dílčích dat tvaru potvrdí srovnání adekvátních elementárních dat ve dvou námětově totožných plátech – Žena s mandolínou – z jara a léta roku 1910. Díky starší variantě Ženy s mandolínou z jara 1910 (obr. 82) se abstrahovaná dílčí tvarová data hermetické varianty z léta téhož roku (obr. 83) stávají čitelnými. Budeme-li postupovat shora dolů, pak můžeme sledovat, jak se elementární tvar hlavy změní v kvádr vedený ve stejném úhlu, krk pouze změní úhel ve vztahu k hlavě. Fazety „zastupující“ ramena, které jsou i ve starší verzi výrazně geometrické, se v hermetické variantě důsledně stereometrizují, ale umístěním – včetně asymetrie – odpovídají starší verzi. Jediný kulovitý tvar nádra je v mladší verzi nahrazen kubusem kvádrů. Pravá ruka drnkající na struny je redukována na trojúhelník, jehož odvěsna směřuje na tělo mandolíny stejně jako ruka ve starší verzi. Nápadnou příbuznost nevykazují jen tvary a jejich vztahy ale dokonce i modelace – tedy kontrasty buď světlostní nebo kontrast teplých a studených barev.

82. Pablo Picasso: Žena s mandolínou, jaro 1910

83. Pablo Picasso: Žena s mandolínou, léto 1910

Mondrianova velkoformátová kresba z roku 1914 (obr. 84) připomíná Picassovu Ženu s mandolínou z fáze hermetického kubismu (obr. 83), kde z předmětného východiska zůstává jen čistá struktura, z které již téměř nelze předmětnou podobu tvarů vyčíst. Zatímco z pláten apoštolů kubismu lze předmětné východisko alespoň částečně vydedukovat z konfrontace dvou obrazů téhož námětu nebo z kompozičního schématu s těžištěm blízko středu formátu, Mondrianovy kresby a obrazy z roku 1914 působí nepředmětně díky decentralizaci obrazové plochy, jejímž důsledkem je naprostá vyváženost geometrických plošek podpořená redukovanou harmonií barev. Ale pozorný pohled na Mondrianovu kresbu – podpořený jejím názvem – prozrazuje předmětné východisko: fasádu pařížského kostela.

84. Piet Mondrian: Fasáda kostela, 1914

Mimořádná pozornost věnovaná kubistickému tvaru nebyla náhodná. Zejména fáze hermetického kubismu v konfrontaci s Mondrianovou kresbou fasády kostela přesvědčivě prokázala klíčovou roli kubistického tvarosloví pro přechod ke geometrické abstrakci. Důležitost této změny i jejích kubistických kořenů potvrzuje další vývoj racionálního proudu, který se – až na malé výjimky, které si dále připomeneme – odehrával na půdě geometrické abstrakce a konstruktivismu.

Picassův obraz Láhev di „Bass“, hrací karta a housle (obr. 85) je typickým příkladem syntetického kubismu. V protikladu k důrazu na analýzu tvaru, jehož důsledkem bylo rozbití obrazové plochy do nesčetných tvarových a prostorových fazet, syntetický tvar shrnul nejpodstatnější vlastnosti předmětu v jakési znakové esenci. Elementárnost syntetického tvaru si vyžádala radikální proměnu barevné harmonie a revoluční převrately v oblasti malířských technik. Místo přísné tonality značně redukováných odstínů barev teplé a studené tóniny obrazů období analytického kubismu si velké plochy syntetického kubismu přímo vynucují intenzivní zářivé barvy osvobozené nejen z pout tonálních vazeb, ale i ze závislosti na předmětu. Koláž, vlepované barevné papíry, slova či čísla jako nové netradiční techniky a materiály vedly k překročení hranic mezi výtvarnými druhy, kdy Picasso v jednom obraze spojil namalované tvary s kresbou a koláží nebo byl tvar vystřížen z novin..

Nahá žena utírající si nohu (obr. 86) z roku 1921 od Pabla Picassa působí – ve srovnání s předchozími analyzovanými Picassovými obrazy – jako šok. Od radikální kvalitativní proměny kubistického tvarosloví návrat k archaické fázi řeckého sochařství! Picassův akt skutečně připomíná archaickou koré – i když svlečenou a poněkud tělnatější. Zároveň však nezapře osobitý projev svého tvůrce – vyvolává asociaci na „pařížské akty“ z podzimu roku 1906, především na Sedící akt z pražské Národní galerie (obr. 76). Stejná elementarizace a stereometrizace tvaru strohou obrysovou linií, úhrnná měkká modelace tvaru v zřetelně kon-

kých obrazech. Není jen prostředkem výrazu, ale právě v Svěcení jara je povýšena na důležitý element artikulace hudebního času. Podstatou radikální kvalitativní proměny dynamiky Sacré je modelace zvuku přímou konfrontací kontrastních dynamických poloh. A tak modelace zvukového objemu tonálními a bitonálními kontrasty v oblasti harmonie s vyhocením dynamických kontrastů s charakteristickými ostrými lomy dynamických poloh vykazuje až překvapivě těsné analogie s kvalitativní proměnou funkce světla a barvy v Picassových protokubistických a kubistických obrazech.

Dominantním výrazovými prostředky strukturace hudebního času Svěcení jsou metrum a rytmus. Bimetrika či dokonce polymetrika se prosazuje nejen vertikálně jako souznění dvou či více odlišných metrických pásem, ale i lineárně. Fascinujícím vrcholem lineární polyfonie je závěrečný Velký posvátný tanec, kde se na ploše 275 taktů 154x mění metrum. S metrem je úzce propojen rytmus. Již začátek 2. obrazu je ukázkou rafinovaného kontrastu ostináta smyčců jako statického rytmického pásma, do jehož pevné základny agresivně vpadají erupce krátkých asymetrických rytmických vrstev. Tato konfrontace principu identity a kontrastu je podstatou strukturace hudebního času Svěcení jara.

Hu23 Igor Stravinskij: Svěcení jara, Jarní věštby, 1. část, 2. výstup 03:04

Přímá konfrontace dvou Picassových obrazů téhož námětu – Žena s mandolínou – z jara (obr. 82) a léta (obr.83) roku 1910 je názorným svědectvím jak proměny pojetí tvaru, tak i prostoru. Plátno z jara 1910 zastupuje druhou fázi krystalizace analytického kubismu. Je tedy „mezičlánkem“ mezi Hlavou ženy (Fernanda) z léta 1909 a Ženou s kytarou u piana (1911). To se projevuje i v proměnách koncepce prostoru. Po první fázi soustředěné na neiluzivní zobrazení trojrozměrného tvaru s náznaky proměn prostorových vztahů přináší Žena s mandolínou z jara 1910 materializaci prostoru, který je vyjádřen obdobnými fasetami jako tvar. Dokonce se ještě celkem nenápadně prosazuje pronikání prostorových faset do boku zatím uzavřeného tělesného tvaru postavy.

V obraze Žena s mandolínou z léta roku 1910 jsou tvary abstrahovány až na svou strukturu, což vede k striktnímu pročištění formového aparátu. Ten ve své geometrické, ale i barevné strohosti umožňuje dokonalou artikulaci plošných rovin a jejich vzájemných vztahů umocněných přísným rytmickým řádem jako základním tektonickým principem. Tvar i přes radikální abstrakci zůstává stále uzavřený, což dokázala morfologická analýza v konfrontaci obou variant Ženy s mandolínou. Je tedy přirozené, že se v podstatě nemění ani pojetí prostoru, jehož fasety – stejně důsledně geometricky abstrahované jako fasety tvarové – jsou jen lehce naznačeny.

Nem divu, že hermetický kubismus, jehož vzorovým příkladem je analyzovaný Picassův obraz, byl rozhodujícím východiskem Mondrianovy cesty k objektivnímu řádu neoplasticismu. Ovšem Mondrian - na rozdíl od Picassa a Braquea - bez váhání překročil „Rubikon“ a vstoupil tak na půdu abstraktního malířství. Picasso a Braque tento krok rezolutně odmítli.

85. Pablo Picasso: Láhev di „Bass“, hrací karta a housle, 1914

Výrazná abstrakce a geometrizace syntetického tvaru jako znakové esence si vynutila i radikální změnu pojetí prostoru. Picassův obraz Láhev di „Bass“ (obr.85), hrací karta a housle je typickým příkladem syntetického kubismu. Na něm se podílela i polyfonie plošných rovin, která se v syntetickém kubismu značně zjednodušila a zpřehlednila - a to nejen elementárností syntetického tvaru, ale i výrazným odlišením vzájemně se překrývajících plošných rovin radikální proměnou barevné výstavby obrazu a revolučním převrácením v oblasti malířských technik. Výrazné odlišení plošných rovin je postaveno nejen na barevných kontrastech či

trastních pruzích světla a stínu, tatáž nekompromisní redukce barevné škály na dvě tóniny: teplou od světlých okrů k tmavé hnědi a studenou v jemném odstupňování od modrošedé k různým tónům modré. Ve srovnání s archaickou koré i se Sedícím aktem je však akt s Picassova obrazu z roku 1921 dynamičtější a je typickým příkladem neoklasicismu a Pablo Picasso je považován za jeho průkopníka.

XXX. Igor Stravinskij: Pulcinella, 1. Sinfonia, hlavní téma

Již letmý pohled na téma ze Sinfonie z baletu Igora Stravinského Pulcinella (nu XXX), k němuž navrhnul scénu a kostýmy Pablo Picasso, navozuje evokaci na řád hudebního tvaru raného klasicismu: pravidelně klenutá a členěná zpěvná melodická linie jasně vymezující jednoduchý a přehledný uzavřený hudební tvar. Na jeho přesné modelaci se podílí striktně dodržovaná hierarchie kadenční harmonie a živý „taneční“ rytmus. Hudební ukázka (hu24) tento dojem ještě upřesní – zcela jednoznačně totiž připomene hudební projev známého italského skladatele předklasického období Giovanniho Battisty Pergolesiho. Stravinskij také skutečně splnil požadavek impresaria Ruského baletu Sergeje Daglejeva, který jej požádal o hudbu k baletu na motivy skladeb G.B. Pergolesiho. Poslech ukázky ze Sinfonie – oblasti hlavního tématu - nutně vyvolá dojem, že se Stravinskij až příliš věrně držel předlohy – zejména v konfrontaci s konkrétním „modelem“, z kterého Stravinskij pravděpodobně vycházel: z tématu z 1. věty Pergolesiho Koncertu pro flétnu a orchestr (hu ..).

Tento dojem přesvědčivě vyvrátí další ukázka z Pulcinelly, z finále, tedy závěrečného čísla baletu. Ostře řezavé disonance současně znějící durové a mollové tercie téhož základního tónu, bitonalita, polyrytmika, ostináto, krátkodeché melodie minimálního intervalového rozsahu, ostré dynamické kontrasty atd evokují výrazné vazby na předchozí „ruské období“ např. Svěcení jara, z nějž jsme v této kapitole využili několik notových i hudebních ukázek. Originalita hudebního tvaru Stravinského neoklasicistního období tkví v osobité práci s modelem. Stravinskij totiž pracuje s historickým modelem neoklasicistního období stejně jako s folklórním modelem „ruské periody“.

Následující obraz s námětem Herákovy volby (obr. 87) působí jako návrat ke klasicistnímu tvaru z obrazů N. Poussina či A. Carracciho – a bez detailní znalosti jejich tvorby by bylo obtížné posoudit, zda jde přímo o obraz N. Poussina či A. Carracciho nebo o dílo klasicismu přelomu 18. a 19. století. Ani jedno, ani druhé. Obraz vznikl roku 2001 a jeho autorem je americký malíř David Ligare. Co se skrývá pod zdánlivě epigonským vztahem současného autora k Poussinovi a především k Aniballe Carraccimu, který rovněž zobrazil téma Herkulovy volby? To nelze ze samotného tvaru posoudit, zde je nezbytně nutný širší kontext.

87. David Ligare: Herkules chrání rovnováhu mezi rozkoší a ctností, 1993

Ještě razantnější návrat k řádu tonální tradice představuje ukázka ze začátku 3. věty Symfonie č. 3 Henryka Góreckého (hu25). Na elementárním harmonickém půdorysu je postavená zpěvná, romanticky sugestivní melodie – odtud i název tendence: neoromantismus ale i nová citovost nebo nová jednoduchost. Jde o jakou esenci romantického tvaru, která vytkla před závorku právě ty znaky, o které nová citovost ve snaze zaujmout hudební veřejnost usiluje.

Hu26 Henryk M. Górecki: Symfonie č. 3, 3. věta, začátek 02:40

odlišení tradičních malířských technik (např. kombinace velkých barevných ploch s plochami v pointilistické technice atd.), ale i na odstupňování hmotné textury (přidáváním písku, pilin atd.) a navíc je umocněno i odvážným porušením „čistoty“ malířské techniky kombinací „čisté malby“ s kresbou, s vlepovanými papíry a jinými materiály. Důsledkem je kvalitativní proměna prostorových vztahů. Nejde již o neiluzivní zobrazení reálného prostoru ale o vnitřní prostor obrazu budovaný překrýváním různě odlišených ploch. Názorným příkladem výše uvedených typických znaků syntetického kubismu (včetně techniky „trompe-l'oeil“) je Picassův obraz Láhev di „Bass“, hrací karta a housle z roku 1914.

86. Pablo Picasso: Nahá žena utírající si nohu, 1921

Picassův obraz Nahá žena utírající si nohu (obr. 86) jako názorný příklad neoklasicismu razantně změnil ve srovnání s kubismem nejen tvar ale i prostor. Prostorové plány jsou zde zastoupeny třemi barevnými pruhy: hnědou barvou pláže, modrozeleným odstínem moře a světlomodrou oblohou. Mluvit o prostorových plánech je ale příliš odvážné, protože žádný optický vjem prostorové hloubky nenaznačují ani náhodou. Nejen že jsou zjednodušeny na tři geometrické pruhy, ale ty ani nejsou stavěny za sebou ale důsledně nad sebou. Picasso se tak vrací k obdobnému řešení prostoru v některých obrazech modrého období.

Oblast hlavního tématu (hu 24) ze Sinfonie z baletu Igora Stravinského Pulcinella působí na první poslech jako konzervativní návrat na začátek 18. století – a to nejen morfologicky (nu XXV) ale i z hlediska strukturace hudebního času. Přísný řád pravidelně členěného a klenu-tého a jasně uzavřeného tvaru (hlavního tématu) je umocněn adekvátní důsledností časového řádu oblasti hlavního tématu. Na něm se podílí především vyvážený vztah mezi expoziční (téma) a evoluční hudbou (rozvíjení tématu). Kdybychom si poslechli oblast hlavního tématu z 1. věty Koncertu pro flétnu a orchestr od Giovannioho B. Pergolesiho, náš prvotní dojem, že se Stravinskij věrně držel předlohy, by se ještě upevnil.

Hu24 Stravinskij: Pulcinella, 1. Sinfonia, oblast hl. tématu 00:39

Hu25 Stravinskij: Pulcinella, Finale 02:02

Jak jsme zdůraznili již při rozboru hudebního tvaru, naprosto jiný dojem nabízí Finale Pulcinelly (hu25). Podstatou této změny je odlišná práce s modelem, kterou jsme naznačili při analýze tvaru. Ta se však týká i struktury hudebního času. Stravinskij ruší „uzavřenost“ modelu, který rozkládá na jednotlivé elementární prvky: téma, motiv, melodii, rytmický půdorys, harmonické postupy, způsob instrumentace, formový typ atd., z nichž pak vytváří nový celek vmýšlením se do vnitřní struktury modelu a kombinací základních vlastností modelu s vlastními, osobitě pojatými prostředky. Výsledkem je typický, originální Stravinskij se všemi atributy jeho jedinečného, nenapodobitelného hudebního projevu.

Obraz Davida Ligareho Herkules chráníci rovnováhu mezi rozkoší a ctností (obr. 87) působí dojmem, jakoby studenti z Beverly Hills inscenovali živé obrazy v letní kalifornské krajině. Především krajina jako prostředí výjevu vůbec nepřipomíná ideální krajinu Anibala Carracciho, a to jak svou členitostí, iluzí nekonečné prostorové hloubky tak i světelnou perspektivou „vypůjčenou“ z prostředků optického prostoru.

Ještě rafinovaněji využívá základní výrazové prostředky klasicismu a romantismu současný polský skladatel Henryk Górecki ve 3. větě Symfonie č. 3. Na maximálně lapidárním půdorysu založeném na „ospalém“ rytmickém ostinátu dvou stále se opakujících akordů, do něhož občas vstoupí osvěžující tón klavíru, je postavena až dojmavě zpěvná melodie, jejíž pravidelné klenutí i členění ve spojení s rytmickým a harmonickým schématem instrumentální složky je zdrojem monotónní státnosti časového řádu, který sugeruje dojem, jakoby hudba „přešlapovala“ na jednom místě.

Expresivní předmětný a tonální tvar a jeho proměny v moderním umění

„Prožívám okamžiky, kdy dojetí a okouzlení je u mne vystupňováno až k šílenství, až k prorockému zrění.“⁷

Vincent van Gogh

Vášnivý výbuch emocí, který u Gogha doprovází každý tvůrčí akt, způsobuje, že nemaluje skutečnost ale její prožitek. Jeho obrazy tedy nejsou výsledkem bezprostředního optického dojmu jako u Moneta, ale bezprostředního extatického prožitku. To se týká i tvaru jako izolovaného prvku celkové skladby obrazu. Přesvědčivým svědectvím je Goghův Autoportrét se zavázaným uchem (obr. 88). Černobílá reprodukce by odhalila smyslový základ tvaru – ne náhodou byl jedním z nejoblíbenějších Goghových vzorů realista F. Millet. Jediným výrazným expresivním znakem by byly energicky vedené krátké tahy štětce a pastózní malba. Reliéfně nanášená barevná pasta by byla zřetelná i v černobílé reprodukci – natož pak v barevné. Ta navíc umocní expresivní naléhavost energicky kladených krátkých tahů štětce jako vnitřní kresby. Dominantní roli však hrají barevné kontrasty, především pak nejostřejší z nich: komplementární. A tak pod zeleným kabátem prosvítá cihlová červeně svetr, modrá barva čepice je od své komplementární oranžové barvy inkarnátu sice oddělena černou kožešinou, přesto však neztrácí na své dramatickosti. Tu pak ještě graduje spontánní, dramaticky pastózní malířská technika. nutný širší kontext.

88. Vincent van Gogh: Autoportrét se zavázaným uchem, 1889

Z tradice romantické programní hudby vyšel i Richard Strauss. Tak jako je expresivní tvar v Goghových obrazech zakotven v realismu 19. století, tak je expresivní hudební tvar symfonických básní Richarda Strausse dědicem novoromantické expresivity hudby Richarda Wagnera či Antona Brucknera. Programní smyslový tvar je však jen základnou, na níž R. Strauss ve svých vrcholných dílech – především v operách Elektra a Salome – roubuje rozšířenou tonalitu a s ní uvolnění harmonie s hýřivou škálou alterací, chromatismů, harmonických lomů s nerozvedenými disonancemi, kvartovou harmonií, dokonce s náznaky bitonalit. Názorným příkladem (nuXXXI, hu26) je začátek opery Salome v dramatickém spojení expresivně rozetlácené melodie s chromatismy a harmonickými lomy tremola orchestru.

XXXI. Richard Strauss: Salome, 1905 (začátek) hu27 Richard Strauss: Salome, 1. jednání, 1. výstup 02:50

Ve srovnání se smyslovým základem tvaru v obraze van Gogha je postava v popředí slavného plátna Edvarda Mucha Výkřik (obr. 90) razantně, až drsně deformovaná. Charakteristické znaky expresivního tvaru se zde prosazují v maximální míře – od lineární deformace tvaru dynamickou obrysovou linií přes maximální míru stylizace akcentující existenciální aspekt námětu až k barevným kontrastům dramatinovaným dynamickými jazyky stupňujícími extatický pohyb těla. Existenciální deformace tělesného tvaru graduje v démonické lebce jako symbolickém akcentu námětu obrazu. Příčinou tak nekompromisní deformace tvaru bylo nahrazení vnějšího modelu, kde je tělesný tvar objektem zobrazení, vnitřním modelem, který přes destrukci vnější podoby fyzického tvaru vyjadřuje existenciálně vyhocené vnitřní psychické či duševní stavy.

Hudebním ekvivalentem srovnání van Gogha a Mucha je konfrontace Salome R. Strausse a symfonické básně Arnolda Schönberga Pelléas a Mélisanda, op. 5. Společným jmenovatelem obou děl je jejich zařazení k pozdnímu romantismu, kde je právě R. Strausse spolu s G. Mahlerem považován za klíčového představitele, zatímco zatímco Pelléas uzavíral rané období Schönbergovy tvorby jako hledání vlastního hudebního projevu. V přímém srovnání ukázek z uvedených děl lze rovněž najít styčné plochy i ve formování hudebního tvaru – např. v harmonii využití kvartových akordů i akordů vycházejících z celotónové stupnice, vypjatý chro-

Expresivní prostor a čas a jeho proměny v moderním umění

Na deformaci prostoru v Goghově obraze *Cesta s cypřiši pod hvězdnou oblohou* (květen 1890) (obr.89) se podílejí jak linie, tak i barvy. Lineární drama v Goghově krajině propuká s vitální silou vířivé energie sugestivně odrážející Vincentovo extatické vzrušení z hlubokého prožitku tvůrčího aktu. Krátké, nervózně energické tahy štětce ovládají celou plochu obrazu - přesto dokáže Gogh jejich účinek ještě gradovat. Esovité zprohýbaná cesta připomínající spíše nezkratný proud horské bystřiny tvoří přední plán obrazu oživený dvěma anonymními postavami v popředí a bryčkou s bílým koněm na přechodu k střednímu plánu. Na jeho částečném zklidnění - ve srovnání s předním plánem - se podílí i lineární šrafúra tentokrát rovných, šikmo vedených, i když stejně energických tahů štětce. Ty jsou částečně zdramatizovány esovitými plaménky větví cypřiše jako kompoziční dominanty obrazu. Dověšením "lineárního dramatu" Goghovy krajiny je zadní plán. Přerušované linie krátkých energických úderů štětce se svíjejí ve stahujících se spirálách, které v dynamických prstencích obtácejí hvězdu a měsíc jako dominanty zadního plánu. Zde dokonce dynamické drama agresivních linií jasně převažuje nad dost nenápadným barevným kontrastem modré oblohy s oranžovým srpečkem měsíce a žlutavým vyzářováním hvězdy.

Zřetelně odlišné pojetí linií v jednotlivých prostorových plánech vlastně již předjímá i odlišení prostorových plánů kontrastem teplých a studených barev. Vincent van Gogh nekompromisně narušuje vžitá schéma světelné (barevné) perspektivy. Teplou barevnost posouvá do středního plánu, zatímco přední plán je - obdobně jako plán zadní - "vyladěn" do jednoznačně studené tóniny. Tím dochází k velice razantní deformaci prostorových vztahů. Ta je navíc gradována "protipohybem" lineárního řešení plánů, kdy nejkolidnější je střední plán a nejdramatičtější naopak plán zadní. Důsledkem tohoto "prostorového kontrapunktu" je oscilace prostorových plánů jako nejúčinnější prostředek celkové deformace prostorových vztahů, která je přirozenou reakcí na extatický prožitek zobrazené skutečnosti.

89. Vincent van Gogh: *Cesta s cypřiši pod hvězdou oblohou, 1890*

Richard Strauss je dědicem Richarda Wagnera nejen v pojetí tvaru ale i v artikulaci hudebního času. Důkazem je 1. výstup 1. jednání opery *Salome* (hu26). Charakteristické znaky otevřeného tvaru a plynulé rozvíjení hudebního času jsou spojitě nádoby. Až organická plynulost hudebního času vyplývá z bezprostřední návaznosti otevřených tvarů, což vyplývá i z charakteru wagnerovského hudebního dramatu, jehož odkaz R. Strauss rozvíjí. To znamená, že ruší uzavřené, jasně odlišené útvary árií, duet, sborů a recitativů a hudební proud působí jako nekonečný recitativ. Zde je však třeba zdůraznit, že hudební proud Strausových symfonických básní je důsledněji strukturovaný, což souvisí s žánrem. Tak jako u Wagnera i u Richarda Strausse se jedná o symbiózu smyslového a expresivního tvaru. Popisnost programního smyslového tvaru symfonické básně je v opeře nahrazena obsahem libreta, takže hudba se může soustředit na výrazovou akcentaci literárního obsahu.

90. Edvard Munch: *Výkřik, 1893*

Důraz na razantní deformaci tvaru v Munchově *Výkřiku* (obr. 90) je až extaticky vystupňován existenciální naléhavostí prostoru. Munch v maximální míře využívá ostře vyhocených kontrastů lineárních i barevných v těsné kontrapunktické provázanosti. Ve srovnání s obrazem van Gogha je lineární prostorové drama Munchova *Výkřiku* expresivním deliriem úzkosti a nejistoty. Daleko vyhraněnější je v Munchově obraze kontrast až zběsile dynamických křivek modročerného fjordu a ohnivých jazyků červánků večerní oblohy s tintorettskou perspektivní deformací diagonálních přímků mostu.

matismus atd. Hudební tvar Schönbergovy symfonické básně je však méně popisný a odvážnější nejen v izolaci alterovaných akordů ale především v nesmírně bohatém předivu hlasů komplikované polyfonní faktury – ta se však projevuje spíš v souvislosti s hudebním časem. Právě tyto odlišné rysy vedou k drsnější deformaci hudebního tvaru ve srovnání s hudebním tvarem opery R. Strausse, k větší výrazové naléhavosti, která je svým vnitřním pnutím blízká Munchovi. Zároveň je však třeba zdůraznit, že i expresivně nejvypjatější hudební tvar se vyznačuje mimořádnou mírou kultivovanosti, jejíž zárukou je Schönbergova mimořádná invence a neomylné „muzikální ucho“.

Obdobnou výrazovou naléhavost jako vnitřní model Munchova Výkřiku a otevřený tvar Schönbergovy symfonické básně Pelléas a Mélisanda vykazují i agresivní tvary obrazu Emila Noldeho V alexandrijském přístavu (obr. 91) z triptychu Svatá Marie Egyptská a Skytské suity Sergeje Prokofjeva. Přesto nelze pochybovat o výtvarné citlivosti Noldeho či muzikálním cítění Prokofjeva – pouze zvolili jiné prostředky. V případě Noldeho nešlo o vnitřní model a východiskem asiatské syrovosti Prokofjevovy Skytské suity byl balet I. Stravinského Svěcení jara – tedy hudba, která byla antipódem Schönbergova hudebního projevu. Či jinak řečeno Nolde neměl nic společného se symbolismem, stejně jako Prokofjev s volnou atonalitou, ke které Schönberg směřoval a v roce 1914, kdy Prokofjev Skytskou suitu napsal, byl jejím protagonistou.

91. Emil Nolde: V alexandrijském přístavu (Svatá Marie Egyptská), 1905

Postava protagonistky obrazu je podrobena nelítostné deformaci, na které se podílí obrysová linie a především ostré barevné disonance. Obrysová linie energicky vymezuje tvar podřízený nelítostné deformaci. Na ní se však největší měrou podílí extatické fortissimo barev, které umocňuje disonantní „kvartová harmonie“ komplementárního kontrastu ostře žluté a fialové, který je ještě násoben „aliquotními tóny“ okolních barevných akordů. Výrazovou extázi krajně expresivního tvaru ještě stupňuje maximálně uvolněná technika malby.

hu28 Sergej Prokofjev: Skytská suita, 1. část (úryvek) 02:30

Adekvátní znaky expresivního hudebního tvaru vykazuje i hudební ukázka ze Skytské suity Sergeje Prokofjeva. Východiskem harmonické syrovosti polytonálně vrstvených disonancí a drsných harmonických lomů je modalita. Její zvukovou syrovost sugestivně posiluje adekvátní syrovost tónu od efektní svtivosti smyčců přes ostře znějící žestě se zlověstným rytmickým podložím temných zvuků tympanů. Tento asijsky drsný tón akcentuje elementární, rázně stavěná melodie a strhující rytmus kombinující statické ostinato s dynamickými asymetrickými rytmy.

93. André Derain: Portrét Henriho Matisse, 1905

I Derainův portrét Henriho Matisse (obr.93) působí jako exploze barevných kontrastů malovaných razantními krátkými tahy štětce. Při pozorné analýze Matjesova obličje však zjistíme, že všechny kontrasty jsou důsledně promyšlené a jejich cílem je neiluzivní modelace tvaru. Proto ustupující modrý stín tváře proti sytě žluté vystupujícího hřbetu nosu a osvětlené tváře. Dokonce zdánlivě nevýznamný detail – modelace nosu kombinací pruhů teplých a studených barev předjímá Picassovo řešení v protokubismu. Expresivní vyznění tvaru má tedy zřetelně racionální základ. To se ostatně týká i hudby k baletu Svěcení jara od Igora Stravinského, jemuž jsme věnovali pozornost v souvislosti s kubismem a z nějž vydatně čerpal i Sergej Prokofjev při komponování Skytské suity.

95. Vasilij Kandinskij: Improvizace 6 (Africká), 1909

Další variantu expresivního tvaru v malířství a v hudbě před 1. světovou válkou demonstuje obraz Vasilije Kandinského Improvizace 6 (Africká) z roku 1909 (obr. 95) a I. komorní sym-

Existenciální drama lineárního kontrapunktu je dovedeno k výrazové naléhavosti psychického deliria disonančními explozemi barevných kontrastů. Jejich účinek je výtvarně působivě akcentován extatickou vibrací jazyků teplých a studených barev drasticky popírajících vizuální zkušenost prostorové hloubky a sugestivně evokujících pocitu nejistoty, která u psychicky labilních jedinců může vést až k frustraci.

Srovnání prostoru v obrazech V. van Gogha a E. Muncha je adekvátní konfrontace hudebního času v symfonických básních R. Strausse a A. Schönberga, konkrétně v Straussově Donu Juanovi a Schönbergově Pélleovi a Melisandě. Tak jako jsme zdůraznili styčné plochy a rozdíly Straussovy a Schönbergovy hudby v analýze tvaru, tak totéž platí pro artikulaci hudebního času. Od Strausse, jehož obdivovatelem – jak sám přiznává – se právě v době komponování Péllea stal, Schönberg přejímá proces stupňované gradace výrazové naléhavosti v jakýchsi citových poryvech včetně schopnosti jejich sugestivního vyjádření zvukovou barvou. Schönberg je však méně popisný a dosahuje tak větší uvolněnosti struktury hudebního času, kterou stupňuje značně uvolněná rozšířená tonalita i dramatictější dynamické kontrasty. V neposlední řadě se na spontánnosti a dramatictosti hudebního proudu podílí i komplikovaná polyfonie v konfrontaci s převažující homofonní fakturou u R. Strausse. To jsou také – mimo jiné – i důvody, proč má Schönbergovo hudební vyjádření rozhodně blíže k Munchovu vnitřnímu modelu než pozdně romantický „vypravěč“ R. Strauss.

Emil Nolde v plátně V alexandrijském přístavu (obr. 91) věnuje takovou pozornost postavám výjevu, že zaujmají téměř celou plochu obrazu a z prostoru tak zbyla jen tmavomodrá obloha jako kontrastní plocha k převažujícím teplým barvám figur. Daleko zajímavější vztah tvarů a prostoru nabízí plátno Ernsta Ludwiga Kirchnera Autoportrét s modelem (obr. 92). Že expresionisté nerespektují optické kvality teplých a studených barev prokázaly již předchozí rozbor obrazů V. van Gogha a E. Muncha. Přesto je v pojetí a funkci prostoru u van Gogha, Muncha a Kirchnera evidentní rozdíl. V případě van Gogha šlo o malířské vyjádření prožitku reality, zatímco Muchova nekompromisní lineární i barevná deformace prostoru byla naléhavým projevem existenciální situace. Vypjaté barevné disonance Kirchnerova Autoportrétu s modelem propojují tvar i prostor a sledují především výtvarný záměr. Komplementární kontrasty oranžového pláště s modrými pruhy županu a přinejmenším stejně agresivní disonance červené látky se zelenými skvrnami ruší distanc mezi prostorovými plány a představují ve své podstatě fauvistické řešení.

92. Ernst Ludwig Kirchner: Autoportrét a modelem, 1910

Ostatně i barbarské disonance prvního tématu Prokofjevovy jsou spíše fauvistické než expresionistické. Nejde o organický proces narůstající spontánnosti hudebního projevu ale o racionální podstatu expresivního efektu bitonality pod vlivem baletu Svěcení jara od Igora Stravinského. Prokofjevova cesta od Skytské suity nesměruje k volné atonalitě ale k neoklasicismu.

94. Maurice Vlaminck: Červené stromy, 1906

Exploze barevných kontrastů, kterou jsme akcentovali v morfologickém rozboru Derainova portrétu Henriho Matisse, vrazně ovlivňuje i pojetí prostoru. Názorným příkladem je obraz Maurice de Vlamincka Červené stromy (obr. 94). Vlaminck rozhodně nezapře svou příslušnost k patetickým fauvistům. Agresivní fortissimo barev ovládá plochu obrazu tak despoticky, že iluze prostorové hloubky nemá sebemenší šanci na prosazení – a to přesto, že Vlaminck alespoň částečně dodržuje barevné schéma prostorových plánů: modrou oblohu jako studené pozadí a teplé barvy předního plánu. Přesto plány působí tak, jakoby byly stavěny nad sebou. To jednak způsobuje již zdůrazněné fortissimo disonančních barevných akordů s převahou komplementárních kontrastů – zejména červená x zelená, oranžová, modrá – jednak vertikální

fonie Arnolda Schönberga, op. 9 (nuXXXII, hu27). Rozhodujícím prostředkem uvolnění tvaru Kandinského obrazu není míra stylizace ale proměna vztahu linie a barvy ve vazbě na tvar. Zatímco linie poslušně plní svou úlohu a energicky vymezuje tvar, který si i přes maximální míru stylizace zachovává svou předmětnou podstatu, 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 zapomněly na své tradiční povinnosti.

Figurální motiv Improvizace 6 přímo vyzývá ke konfrontaci s obrazem Emila Noldeho V alexandrijském přístavu. Oba malíři – Kandinskij i Nolde – energicky stylizují tvar. Podstata této stylizace a z ní vyplývající důsledky jsou však kvalitativně odlišné. Podstatou drsné stylizace tvaru u Emila Noldeho je deformace - a to jak lineární, tak především barevná. Ta je nositelem dramatického výrazu jako naléhavého vyjádření vypjaté existenciální situace. Deformace je těsně propojena s figurativním malířstvím. Deformovat je možné jen předmětný tvar - proto také Nolde ani další představitelé skupiny Die Brücke nemohli nikdy dospět k abstraktní malbě. V Kandinského obrazech z let 1909-1910 neprobíhá proces proměn jako deformace tvaru či prostoru, ale jako proces postupného osvobozování výrazových prostředků nejen ze závislosti na předmětné podobě skutečnosti, ale i uvolňování jejich vzájemného vztahu. Rozhodující není míra stylizace, ale míra svobody výrazových prostředků - konkrétně linie a barvy - v jejich vzájemném vztahu - ať již v souvislosti s tvarem či prostorem.

Obdobný proces můžeme 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. 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.

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

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. Zdánlivě nic nového - již Debussy a Skrjabin používali kvartové akordy - ale jen jako zpestření. Schönberg však na nich a na celotónové stupnici staví harmonii nejen tvaru, ale celé skladby. A právě na rafinovaném vztahu kvartových a celotónových akordů[6] vybudoval Schönberg kvalitativně novou harmonii, jejíž podstata již není tonální - přesto, že 1. komorní symfonie je v základní tónině F dur. Chromatickými posuny a permanentní alterací Schönberg nejen až agresivně rozleptává tonální cítění, ale uvolňuje i vzájemné vztahy s melodií. Ta si však stále podržuje původní funkci obrysově linie hudebního tvaru, i když značně uvolněného. Harmonie se uvnitř vymezeného hudebního tvaru pohybuje velice svobodně, nikoliv však v polemice s melodií - tedy adekvátní znaky jako ve vztahu linie a barvy v Kandinského obraze Improvizace VI (Africká).

Ve dvacátých letech po epizodě dadaismu získal převahu racionální proud, který se vymezil především v nefigurativní poloze geometrické abstrakce a konstruktivismu, a imaginativní tvar surrealismu. Jeho veristický proud využívá iluzivní prostředky popisného realismu – názorným příkladem je analýza „fantasmagorického tvaru“ vybraných děl S. Dalího v podkapitole zaměřené na smyslový tvar v moderním výtvarném umění a hudbě (str. ..) – zatímco spontánnost psychického automatismu absolutního surrealismu determinuje adekvátní spontánnost tvaru. Ta se prosazuje jak v sochařství, tak i v malbě či kresbě. Organický tvar Arpových plastik roste jako živý organismus – jak zdůraznil sám autor „*pučením a kypěním*“. Je názornou demonstrací organického principu procesualnosti jako jeho podstaty. Na hraně abstraktního a figurativního tvaru jsou automatické kresby André Massona (obr.98). V první

rytmus kmenů stromů a v neposlední řadě i spontánní dělený rukopis krátkých energických tahů stěpce jako odkaz van Gogha.

Narůstající spontánnost malířského projevu Vasilije Kandinského v přechodné fázi od figurativního malířství k nefigurativnímu na přelomu let 1909 a 1910 se prosazuje razantněji v proměnách zobrazení prostoru než v tvaru. Názorným svědectvím je obraz *Improvizace 6 (Africká)* (obr.95), kde tvary jsou i přes značnou míru stylizace rozeznatelné – dokonce vyvolávají alespoň částečně iluzi prostorového vrstvení předního plánu, který uzavírá bílá plocha geometrické stylizace marockého či alžírského domu. Zato další prostorové plány nejenže vůbec neevokují pocit prostorové hloubky, ale ani nelze rozeznat krajinné či jiné prostředí výjevu. Harmonie barev zde rozpoutala své orgie s takovou spontánností, že se jakýchkoliv ambicí zobrazit prostor vzdala. Mimo jiné i tím, že se barevné akordy předního plánu obrazu opakují i v dalších plánech, podařilo se Kandinskému potlačit i sebemenší náznaky iluze prostorové hloubky.

Konfrontace plátna *Improvizace 6 V.* Kandinského a obrazu E. Noldeho v souvislosti s prostorem potvrzuje závěry z morfologické analýzy obou děl, která otevřela problém deformace tvaru jako příznačný aspekt figurativního expresionismu, zatímco spontánnost projevu je spojena s procesem směřujícím k organickému tvaru abstraktního expresionismu. Nolde soustřeďuje plnou pozornost deformaci tvaru, kterou by adekvátní pojetí prostoru oslabilo. Proto volí zdánlivě neutrální šmolkově modrou plochu na jejímž pozadí se vystupňuje agresivní lineární i barevná deformace postav biblického příběhu. Bude zajímavé sledovat další vývoj figurativního expresionismu, zda se tento prostředek ozvláštnění bude dál vyvíjet a potvrdí tak nastoupený trend. Značná míra abstrakce zadního plánu obrazu Vasilije Kandinského – ve srovnání s figurativní čitelností výrazně stylizovaných postav a domu v předním plánu – vede k potlačení jakýchkoliv náznaků iluze prostorové hloubky ve prospěch nenápadné geneze vnitřního prostoru Kandinského obrazů z období abstraktního expresionismu.

hu28 Arnold Schönberg: I. komorní symfonie, op. 9, začátek 02:10

Mnohé údaje uvedené v rozboru tvaru Schönbergovy I. komorní symfonie (nuXXXII, hu27) se vztahují i k hudebnímu času. To se týká především harmonie postavené na kvartových a celotónových akordech včetně důsledků, které z toho vyplynou. Především změna základního intervalu pro stavbu akordů – tedy přechod od tercie ke kvartě – znamená rozbití všech pravidel tonální harmonie včetně hierarchie harmonických funkcí nejen v rámci tvaru ale i ve způsobu strukturace hudebního času delších úseků. Důsledkem je značné uvolnění hudebního proudu, což však neznamená rozbití vztahu mezi melodií a harmonií. Nejde o vzájemnou závislost obou výrazových prostředků v duchu tradice tonální hudby ale o „*dokonalé prolnutí melodie s harmonií tak, že jedno i druhé jednotně stmelují vzdálenější tónické vztahy, vyvozenými logickými důsledky současně dochází k velkému pokroku, jenž směřuje k emancipaci disonance.*“¹⁰ Přeloženo do srozumitelnějšího jazyka uvolnění vztahu melodie a harmonie neznamená chaos ale komplikovanější vztahy, které nahrazují kinetický mechanismus kadenční harmonie invenčním harmonickým myšlením. V této souvislosti mluví Schönberg „*o podivuhodných fenoménech, vycházejících z podvědomí*“¹¹.

96. Paul Klee: Rybí kouzlo, 1925

97. Joan Miró: Vážka s červenými křídélky na stopě hada plížícího se směrem ke kometě, 1951

Konfrontace Antropomorfního kabinetu Salvadora Dalího (obr.69) a obrazu Joana Miróa *Vážka s červenými křídélky na stopě hada plížícího se směrem ke kometě* (obr. 97) je názorným svědectvím odlišnosti veristického a absolutního surrealismu i v pojetí a výtvarném vyjádření imaginárního prostoru jako společného jmenovatele obou proudů. Salvador Dalí rafi-

fázi se prosazuje maximální spontánnost automatického psaní jako uvolněného „čmárání“. Výsledkem je abstraktní organická kresba jako zdroj inspirace druhé fáze tvůrčího aktu, kdy Masson hledá a „zviditelňuje“ latentní figurativní variantu abstraktního tvaru. A tak se v dynamické spleti linií „rodí“ letící pták, ještěř, falus a další tvary jako diskontinuitní metafory surrealistické představivosti. Jak Arpovy organické plastiky, tak i Massonovy automatické kresby či obrazy Joana Miró názorně demonstrují, že expresivní tvar nemusí být jen drasticky deformovaný jako výraz existenciální úzkosti, ale že exprese má i opačnou tvář projevující se poezií a hravostí imaginace.

Po despoticke nadvládě abstraktního expresionismu ve čtyřicátých a první polovině padesátých let se s novou energií vrací předmětný tvar s převažujícím zájmem o lidskou postavu. Jedním z průkopníků nové figurace byl Francis Bacon. Drasticky deformovaná postava druhé verze Obrazu (obr. 100) sugestivně vyvolává asociaci na existenciálně vyhocenou figuru z Výkřiku Edvarda Muncha – tedy i u Bacona se jedná o vnitřní model. Na první pohled se zdá, že Baconovo pojetí tvaru je příbuzné s pojetím Munchovým – jen se s časovým posunem radikalizuje nemilosrdná deformace tvaru. Levá deska z triptychu Tři studie pro portrét (obr.99) však odhaluje tajemství Baconova naprosto svébytného pojetí tvaru, jehož podstatou je ambivalentní vztah k fotografii, s níž vede zároveň dialog i polemiku v dynamickém kontrastu tvůrčího aktu. Fotografie je pro Bacona důležitým východiskem aktu malby, který však tvůrčí proces nespoutává, ale naopak uvolňuje. Podle Bacona totiž fotografie zbavila malíře povinnosti ilustrovat a dokumentovat skutečnost kolem nás:

„Domnívám se, že nyní, když máme k dispozici rozmanité mechanické záznamové prostředky, jako je kamera, fotografický aparát nebo magnetofon, musíme v malířském umění směřovat k čemusi elementárnímu, fundamentálnímu.“⁸

99. Francis Bacon: Tři studie k portrétu, 1975 (levá deska)

Na Studii k portrétu (obr.99) je jasně zřetelné, že na počátku spontánního procesu Baconovy malby je fotorealistický portrét, který je inspiračním impulzem k extázi spontánnosti nemilosrdně deformující fotorealistické východisko v jakémsi dynamickém fázování simultánního zobrazení, které připomíná pohybové studie z Alba o rozfázování pohybu fotografa Edwarda Muybridgea. Ten sehrál v krystalizaci Baconova expresivního tvarosloví dominantní roli. Ve spontánní fázi malby používá Bacon řadu netradičních prostředků – od houbičky přes různé hadříky až po víko odpadkového koše, kterým „maluje“ kruhy – obdobně jako Pollock, jen pořadí fází je opačné: zatímco Pollock začínal maximální spontánností a v druhé fázi rozvíjel inspirační impulzy náhody, Baconova první fáze vychází z fotorealistického portrétu, který prochází ve druhé fázi drastickou deformací spontánního malířského projevu s využitím výše uvedených technických prostředků. Tento rozdíl v procesu tvůrčího aktu se projevuje i v odlišných vlastnostech tvaru. Zatímco organický tvar Pollockových obrazů je natolik otevřený, že plynule přechází do dalších konfigurací a není ani možné vymezit jednotlivé tvary, Baconův expresivní tvar je i přes drsnou deformaci jasně definovaný a uzavřený a snadno odlišitelný a energicky vymezený od ostatních tvarů.

Adekvátní reakce hudby, která by korespondovala s návratem k figurativnímu výtvarnému projevu v druhé polovině 20. století, je poněkud komplikovanější. Hlavní příčinou je vztah tonální a atonální hudby, jehož chápání jako přímé paralely figurativní a nefigurativní malby by bylo příliš zjednodušené. Toto srovnání odpovídalo fázi přechodu od figurativní malby k abstraktní a od tonální hudby k atonální, které jsme demonstrovali na abstraktních obrazech V. Kandinského a atonálních skladbách A. Schönberga, další vývojové peripetie jsou však daleko komplikovanější. Návratům k figurativnímu malířství neodpovídají jen návraty k tonální hudbě, ale i jiné vývojové peripetie tvarosloví Nové hudby druhé poloviny 20. sto-

novaně využil iluzivních efektů optického prostoru spojením dvou odlišných prostorových koncepcí realistické tradice – divadelních aspektů caravaggiovského temnosvitu a prostorového schématu výhledu z okna na město jako dědictví nizozemského měšťanského realismu – k navození atmosféry fantasmagorických představ. Spirituálně imaginární prostor Miróova plátna, ve kterém „levitují“ poetické tvary jako plody bezbřehé obrazotvornosti, velice nápadně připomíná vztah mezi tvarem a prostorem u Paula Klea. V jeho obrazech nenajdeme ani euklidovské pojetí prostoru jako prázdna, do něhož jsou umístěny předměty, ani cézannovské a především kubistické pojetí prostoru jako vztahů mezi materiálními předměty. Jako by byly kleovské imaginární tvary volně „zavěšeny“ do mystického ticha absolutna. Ne náhodou mluví Adorno o „imaginárním meziprostoru“. Výsledkem je absolutní lyrismus čisté imaginace. Jestliže obraz P. Klea (obr.96) může vyvolat alespoň náznak iluze jezera či jiné rybí říše, pak v případě Miróova plátna je podobná představa reálného prostředí absolutně vyloučena. Již název obrazu – Vážka s červenými křídélky na stopě hada plazícího se směrem ke kometě – napovídá, že svět imaginace Joana Miróa je bez hranic. O to sugestivněji a naléhavěji působí imaginární meziprostor spojující fantazijní tvary jako diskontinuitní symboly nadreality.

I z lineárního gejzíru Massonovy automatické kresby (obr.98) se z dynamické spleti čar vynořují tvary jako diskontinuitní metafory osvobozené surrealistické imaginace. Ve srovnání s poetickým tichem Miróova meziprostoru působí jako mocné víření, z kterého se rodí tvary podobně jako z akčního podloží obrazů Willema de Kooninga z cyklu Žena.

98. André Masson: Automatická kresba, 1925

Jestliže existenciálně naléhavý, drsně deformovaný tvar postavy v druhé verzi Baconova Obrazu (obr. 100) nápadně připomínal personifikovanou úzkost z Muchova obrazu Výkřik (obr. 90), pak konfrontace obou obrazů v souvislosti s výtvarným vyjádřením prostoru nabízí diametrálně odlišné pojetí. Jestliže Munch v lineární i barevné extázi krajně vyhocených kontrastů expanzivního prostoru stupňuje drastickou deformaci postavy gradací adekvátních prostředků, pak Francis Bacon staví tvar a prostor jako prostředí obrazu do nesmířitelného rozporu: proti spontánní, razantní malbě figury exaltované výrazové naléhavostí naprosto neosobní, hladká a výrazně dekorativní, prázdna pozadí. Skoro to vypadá, jakoby Bacon namaloval zrůdně deformovanou postavu se všemi atributy, které k ní patří, do návrhu dekorátéra interiérů – tedy profese, kterou se původně živil. Příčiny jsou však samozřejmě jiné. Neutrální, naprosto fádňící prostředí holých stěn dekorativní barevnosti je prostředkem „ozvláštňení“. Přiměje totiž diváka, aby věnoval plnou pozornost postavě a všemu, co k ní patří a co navozuje vypjatou existenciální situaci. Tím však nápaditá konfrontace figurální složky a prostředí nekončí. Důkazem Baconovy mimořádné invence je i rafinované využití perspektivního prolomení prostorové hloubky v jinak výrazně lineárním prostoru. Zdrojem působivého kontrastu jsou odlišné úhly ortogonál v horní a dolní části obrazu, které ještě umocňuje barevný kontrast. Oproti tupým úhlům ortogonál v horní polovině plátna je podpořen nasládlou růžovou barvou pozadí. Odlišnou, tintoretovskými deformovanou perspektivu ostře se sbíhající ortogonál podpořenou temně modrou barvou spojil Bacon s figurou a vším, co s ní souvisí. Dalším prostředkem optické prostorové iluze je kruhové zábradlí obložené kusy syrového masa a prostorově výrazný deštník.

100. Francis Bacon: Obraz (druhá verze), 1970

Jak bylo stručně naznačeno v rozboru tvaru, Olivier Messiaen si vypracoval svůj vlastní, velice systematický kompoziční systém harmonických, rytmických i melodických modů, čímž se zdánlivě velice zřetelně odlišuje od spontánní, existenciálně vyhocené malby Francise Bacona, s nímž byl v souvislosti s charakteristikou tvaru srovnáván. V první řadě je však třeba

letí. Roli, kterou v rehabilitaci figurativního malířství sehrál Francis Bacon, odpovídá role Oliviera Messiaena v rehabilitaci tonální – či spíše modální – hudby. Ideální demonstrací expresivního tvaru „nové modalitý“ je jedno z nejslavnějších Messiaenových děl Symfonie Turangalila (1946-48), která vznikla ve stejné době jako první verze Baconova Obrazu (1946). Messiaen vypracoval nový kompoziční systém, kde harmonické vztahy vycházejí z tzv. transpozičních modů (nuXXXIII), rytmický systém je inspirovaný indickými rytmickými modely, obdobně jako melodika čerpající ze studia hindské rágy. K tomu se přidává bimodalita a specifické harmonické postupy, které vedou k novému výrazu.

XXXIII Olivier Messiaen, Mody omezených transpozic

Lapidárně úsporné, výrazově vypjaté tvary obrazu Reiner Fettinga Bubeník a kytarista (obr.101) zastupují mohutnou vlnu neoexpresionismu, která se po odeznění nové figurace prosadila na přelomu sedmdesátých a osmdesátých letech 20. století. Při letném pohledu se tvar jeví jako odbytý několika spontánními, až zběsilými „těžkými“ tahy širokým štětcem – ne náhodou byli Fetting a s ním spříznění berlínští malíři označeni jako Neue Wilden (Noví divoci). Při důkladnějším zkoumání a především soustředěném pozorování se spod hrubé slupky syrové malby vyklubou velice kultivovaná, technicky suverénně zvládnutá malba až obsedantní výrazové naléhavosti. Úsporné, dynamické a expresivně vypjaté tvary Fettingova obrazu zřetelně prozrazují hlavní inspiraci: návrat ke „kultivovaně syrovému“, výrazově vypjatému tvaru obrazů Emila Noldeho z let 1911-14, zejména pak k jeho cyklům s biblickou tematikou.

101. Reiner Fetting: Bubeník a kytarista, 1979

Obdobně syrově působí i hudba Fettingova generačního vrstevníka Wolfganga Rihma. I on buduje svůj strukturálně často velice komplikovaný otevřený hudební tvar nesmírně kultivovaně a prokazuje mimořádně vyspělé „muzikální ucho“. Právě na něm staví vyhraněně osobitou morfologii svého hudebního projevu. Odmítá totiž jakákoliv omezení, zavrhuje „struktury, v nichž je hudba držena jako v síti“. Mohlo by se zdát – a při spontánním poslechu Rihmovy hudby se to někdy stává – že navazuje na organický tvar aleatoriky či hudby témbřů. Pozorný poslech však odhalí, že přes nespornou spontánnost má jeho hudební tvar obdivuhodný vnitřní řád, jehož důležitým organizačním elementem je rytmus, či spíše složité rytmické struktury. Rihm totiž odmítá oslabení podílu subjektu skladatele na tvůrčím procesu – jak to bylo typické např. pro Johna Cagea – ale naopak na něm staví. Tak jako se Fetting vrací k Noldemu, tak se Rihm vrací k odkazu Albana Berga. Jako on buduje tvar kumulací detailů, jako on má maximálně vyvinutý cit pro vnitřní strukturu organického hudebního tvaru.

hu31 Wolfgang Rihm: Silence to be beaten ((část) 03:42

zdůraznit, že Messiaen nepracuje s mody jako s řadami v seriální hudbě. Slouží k vnitřní organizaci jak tvaru, tak i časového řádu skladby. Posлуhač, který nemá Messiaenovu hudbu dostatečně zažitou, si teoretické zázemí složitého kompozičního aparátu vůbec neuvědomuje. To však neznamená, že by důmyslná strukturace časového řádu nebyla z vědomého poslechu znát – má však svůj vnitřní řád a nedá se vysledovat na základě několika jednoduchých pravidel. Rozhodující roli v artikulaci časového řádu má rytmický systém, jehož otevřenost a variabilita je zajištěna prostřednictvím augmentace a diminuce, jež umožňuje např. změnu symetrického rytmu na asymetrický, tzv. rytmický pedál, který umožňuje polyrytmiku, kdy např. nad rytmickým ostinatem se pohybují odlišné rytmické linie. S rytmem ovšem úzce souvisí i melodie a harmonie, takže v souvislosti s polyrytmikou lze většinou mluvit o polymodalitě. Když k tomu přidáme u Messiana oblíbené série nerozváděných disonantních akordických sledů, pak je pochopitelné, že i přes veškerý důmyslný kompoziční modální systém může Messiaenův výsledný hudební projev navenek působit velice spontánně a krajně expresivně. Přesvědčivým svědectvím je část 8. věty (Rozvíjení lásky) ze symfonie Turangalila (hu28).

hu30 Olivier Messiaen, symfonie Turangalila, 8. věta (část) 03:35

Návrat Nových divokých k německému expresionismu začátku 20. století – konkrétně k malířům skupiny Die Brücke – se projevil nejen v pojetí tvaru ale i prostoru. Názorným příkladem je obraz Reiner Fetting Bubeník a kytarista (obr.101). Nejmarkantnější je optické obrácení barev, to znamená že nejteplejší, přímo žhnoucí temně červená je v zadním plánu, zatímco tento základní barevný akord Fetting dramaturgizuje ostrou žlutí podlahy a především siluet postav na červeném pozadí. Zajímavým kontrastním detailem, který působí jako diskrepanční prvek prostorových vztahů, je výrazně prostorový buben s detailem červených rukou perkusionisty, který dost nekompromisně narušuje celkové prostorové řešení.

Vlastně téměř totéž, co obsahuje analýza otevřeného hudebního tvaru Rihmovy skladby Silence to be bratem (hu29), platí i pro hudební čas jako spojování organických hudebních komplexů. Pro artikulaci hudebního času neexistují pro Rihma žádná předem stanovená pravidla, přesto je z poslechu jasně zřetelná strukturace, kde citlivý posluchač musí cítit na jedné straně schopnost „modelace“ časových proporcí – ta převažuje ve vybrané hudební ukázce – na druhé straně však dokáže Rihm rafinovaně překvapit posluchače náhlou razantní změnou artikulace, obdobně jako Reiner Fetting v obraze Bubeník a kytarista. V hudební ukázce, která je vymezena zhruba první třetinou celkového trvání skladby převažuje – jak již bylo zdůrazněno – pravidelná artikulace hudebního času. Ta je postavena především na vztahu rytmického ostinátá, které je proti všem zvyklostem svěřeno vysokým tónům klavíru, a dalšími rytmickými a harmonickými a témbrovými pásmy, z nichž některé místy podporuje v kontrastní poloze oktávové i témbrové základní rytmický půdorys ostinátá klavíru, většinou však vytvářejí kontrastní rytmické a témbrové linie. Začátek ukázky připomene detail z Fettingova obrazu – buben a detail rukou s paličkami. Tak jako Fetting tímto detailem dramaturgizoval prostorové vztahy razantní diskrepancí, tak i Rihm dramaturgizuje časový řád skladby konfrontací pomalého, rytmicky a dynamicky výrazně kontrastního a v proporcích zvuku a ticha nepravidelného úvodu a pravidelně strukturované, na půdorysu rytmického ostinátá postavené části. Tato konfrontace bloků s výrazně odlišnou strukturou časového řádu vrcholí v dalším průběhu skladby.

Dekoratívni předmětný a tonální tvar a jeho proměny v moderním umění

*„Nepůsobí v mé malbě úmyslné opakování akordů a tónů z hlediska hudebnosti barvy obdobně jako orientální nápěvy zpívané pronikavým hlasem; nelze chápat opakování barev jako odvozeniny a obohacování vibrujících tónů? Myslete na hudebnost, která je od nynějška vlastností barvy v moderním umění. Barva, která je právě tak jakési chvění jako hudba, je schopna vyjádřit to nejobecnější a zároveň nejneurčitější, co je v přírodě: její vnitřní sílu.“*⁹

Paul Gauguin

Paul Gauguin zdůraznil ve své úvaze harmonii barev jako dominantní dekorativní znak svého malířského projevu. Názným příkladem je obraz *Tři Tahitáné (Rozhovor)* z roku 1898 (obr. 103), jehož dekorativní barevnost velkých ploch vymezených ladnými liniemi připomíná gotické iluminace či deskové obrazy lineárně rytmického stylu (obr. 102). Důvodem není jen zmíněná dekorativnost a plošnost, ale i barevnost odpoutaná od reality. Zde je však nutné zdůraznit, že výše uvedené znaky se týkají tvaru jen okrajově – v plné míře jsou spojeny s celkovou kompozicí a prostorem. Náznaky dekorativních rysů tvaru lze najít zejména u ženské postavy v červeném šatu, a to především ve výrazném komplementárním kontrastu červené látky se zeleným jablkem. Právě s tímto konkrétním komplementárním kontrastem jsme se již v rozboru tvaru několikrát setkali – např. v *Autoportrétu se zavázaným uchem* od V. van Gogha. Jeho vyznění je však diametrálně odlišné. Zatímco v Goghově obraze působilo v plné síle disonance dramaticky, v Gauguinově plátně působí graciálně svou harmonickou dekorativností. Nejde jen o volbu barevného tónu, ale i o vztahy k okolním barvám, které doplňují komplementární dvojzvuk červené a zelené na rafinovaně dráždivý akord. Výrazná linie jen stylizuje tvar, a to spíše s důrazem na vymezení velkých barevných ploch, než aby se snažila o nezávislost a půvab elegantní arabesky.

102. Ukřížování. Žaltář Roberta de Lisle, před r. 1339 103. Paul Gauguin: Tři Tahitáné (Rozhovor), 1898

Nápadně podobné znaky vykazuje hudební tvar v posledních symfoniích Gustava Mahlera. I on staví tvar na velkých zvukově barevných plochách vymezených širokodechou melodickou linií secesního ambitu – tedy rozmáchlou, neustále rozvíjenou arabeskou. Barevnost zvukových ploch ukázky ze 4. věty 9. symfonie je postavena především na témburu, nikoliv na harmonických vztazích. Mahler ve snaze akcentovat obrysovou linii melodie klidně obrátí obvyklé role nástrojových skupin. Ve druhé části ukázky tvoří smyčce, kterým je obvykle svěřena melodie, zvukově barevný půdorys melodické linie, jejíž razanci a zvukovou svítivost zajišťují žestě.

Gustav Klimt, nejvýraznější osobnost vídeňské secese, rafinovaně těží z konfliktního vztahu smyslových a dekorativních rysů, jak je prezentuje obraz *Judita I* (obr. ...). Z výrazně plošného dekoru drapérie hýřící byzantskou okázalostí se vynořuje smyslně dráždivý akt, z jehož konfliktu s lineárně rytmickým výrazně stylizovaným dekorem těží Klimt vzrušující napětí. Zvláště atraktivní je kontrast smyslného inkarnátu a dekorativní drapérie s dominantní zlatou barvou v sugestivním spojení s průsvitností orientální látky.

Obdobně dokázal těžít z kontrastu secesně ladné arabesky melodie a impresionisticky barevného oparu harmonie a instrumentace hlavního tématu *Preludia k Faunovu odpoledni* Claude Debussy. Ne náhodou je tato slavná melodie označovaná jako „divino arabesque“. Dokonce i optický dojem z notového záznamu (nuXXXIV) této volně rozvlhčené melodické girlandy je přesvědčivým argumentem její secesní linearitě zbavené těsného sepětí s harmonií jako příčiny její nezávislosti. Ještě přesvědčivější je hudební ukázka, kde nejdříve zazní samotná melodie v celé své ornamentální eleganci a teprve pak – po dekorativním arpeggiu harfy – se

Lineární prostor a čas a jeho proměny v moderním umění

*„Špatné malířství je podmíněno úsilím opakovat vše viděné. Celek se ztrácí v detailech a výsledek je nuda. Avšak jednoduchým rozdělením barev, světél a stínů dosáhneme hudby obrazu. Ještě než si uvědomíme, co obraz vlastně představuje, jsme již dojati magickým akordem jeho barev.“*¹²

Paul Gauguin (MMM 44)

Předchozí Gauguinova úvaha se týká především zásadní proměny prostoru (a samozřejmě i kompozice) v obrazech průkopníka „muzikální fáze malířství“, jak ji demonstruje obraz *Tři Tahitěané* (obr.103). Magické akordy barev, které Gauguin ve svých úvahách neustále zdůrazňuje, se totiž netýkají tvaru ale vztahů mezi tvary. Jde jen o to, zda tyto vztahy chápeme jako vlastnost prostorovou nebo tektonickou. Z hlediska prostoru je třeba akcentovat rozdíl mezi postavami a krajinou. Postavy jsou sice výrazně stylizované – převážně dekorativně – přesto jsou alespoň úhrnně modelované barevným světlem a svým řazením vyvolávají alespoň náznak prostorového rozvinutí předního plánu – i když je značně mělký. U postav také Gauguin alespoň částečně dodržuje základní barevnost inkarnátu (barva pleti). Zato dekorativní plochy razantně abstrahované krajiny se ani nenamáhají předstírat respekt před skutečnou barevností krajinných útvarů. Zde v plné míře platí Gauguinova slova, že námět je pro něj „jen záminkou k sestavě linií a barev“. Z hlediska barev by byla přesnější formulace „záminkou k harmonii barev“. Pro jejich vztahy jsou totiž rozhodující konsonantní či disonantní akordy, jako je ostrý komplementární souzvuk červené a zelené či žluté a fialové nebo výrazný konsonantní akord červené a žluté. Z hlediska iluze prostorové hloubky je důležité, že kromě zelené jsou všechny ostatní barvy teplé a navíc ve vzájemných harmonických vztazích akcentují plochu. Ta je navíc i posílena pastelovými tóny některých barev, což platí zejména pro silně dekorativní růžovo-fialovou. Rozhodně ne náhodou vyvolávají Gauguinovy obrazy evokace na gotické deskové obrazy – a to nejen svou dekorativní barevností velkých ploch připomínající heraldickou barevnost gotiky, ale i v dekorativně stylizovaných a jemně modelovaných figurách na barevné – v gotice většinou zlaté – ploše pozadí.

I pro hudbu posledních symfonií Gustava Mahlera platí totéž co jsme zdůraznili v souvislosti s Gauguinem: dekorativní rysy – ať již lineární či harmonické – jsou spojeny spíše s rozvíjením časového řádu než s jednotlivými hudebními tvary, tedy především s tématy. Právě vztah mezi expoziční a evoluční hudbou jako základní prostředek artikulace hudebního času se ve 4. větě Mahelovy symfonie č. 9, z níž jsme vybrali i krátkou hudební ukázkou, značně odlišuje od schémat klasicistní ale i romantické symfonie. A to nejen drtivou převahou evoluční hudby, ale především ve vymanění vztahu mezi oběma typy z půdorysného schématu sonátové formy. Tyto vlastnosti hudebního času se nemohou projevit v naší kratičké hudební ukázce, která je spojena s hudebním tvarem ale teprve v časově rozsáhlé 4. větě jako celku. Zde se střídají bez předem daného schématu dynamicky energické, zvukově svítivě barevné tvary vymezené zpěvnou melodií secesního ambitu s pianissimem jemných zvukových pavučin evolučních lyrických pasáží silně existenciální naléhavosti.

104. Gustav Klimt: *Judita I*, 1901

Z rafinovaného konfliktu smyslových a dekorativních rysů jak je přesvědčivě demonstruje obraz Gustav Klimta *Judita I* (obr. 104) netěží je tvar ale i prostor. Právě vzrušující napětí mezi výrazně plošným dekorem byzantsky okázalé drapérie a plastičností smyslně dráždivého aktu, které jsme zdůraznili v souvislosti s tvarem, se týká především vztahu tvaru a prostoru. Do tohoto vztahu se ovšem velice zásadně zapojuje hýřivě dekorativní pozadí, které ná-

v postupném narůstání opalizující zvukové barevnosti a harmonické prchavosti přidává orchestr.

XXXIV. Claude Debussy: Preludium k Faunovu odpoledni (začátek)

Již jen při pohledu na notový záznam melodie se až vtíravě se vnucuje konfrontace s nespoutanými motivy křivek Guimardových mříží včetně rytmicky pravidelného opakování jednotlivých „travé“. Jestliže však zkoumáme melodickou arabesku zasazenou do kontextu celkové struktury tvaru, pak se v některých fázích skladby pohybuje – jak již bylo zdůrazněno – na půdorysu impresionistické harmonie. Impresionistický harmonický a témbrový „opar“ osvobozuje melodickou arabesku z těsné provázanosti jednotlivých výrazových prostředků, které se podílejí na formování hudebního tvaru. A tak spojení dvou výrazových prostředků odlišné provenience přispělo k výrazové naléhavosti Debussyho skladby, která je dodnes ještě často zařazována k hudebnímu impresionismu – dokonce jako jeho inkunabule.

Dekoratívni tvar v plném rozpuku nespoutaných rozvilin arabesek a v pestré hýřivosti zářivých barev nabízí plakáty Alfonse Muchy. Secese v ryzi podobě dekorativního stylu se prosazuje především v užitém umění – ať již jde o plakáty či vývěsní štíty Alfonse Muchy nebo lineární virtuózu černobílých ilustrací Aubreye Beardsleyho. Secese však není jen ornamentální půvab kantabilních linií a libozvučnosti konsonantní harmonie barev, ale i svoboda výrazových prostředků v dynamické spontánnosti linií a opalizujících akordech barev. Protoxx také byla důležitou zastávkou na cestě Vasilije Kandinského k abstraktní malbě. Přesvědčivým svědectvím je zajímavá konfrontace dvou Kandinského obrazů téhož námětu – nádraží v Murnau s lokomotivou – a z téhož roku: 1909, přesto jsou tak výrazně odlišné.

105. Vasilij Kandinskij: Vyhlídka na Murnau s železnicí a zámekem, 1909

106. Vasilij Kandinskij: Krajina u Murnau s lokomotivou, 1909

Obraz z mnichovské Städtische Galerie im Lenbachhaus s názvem Vyhlídka na Murnau se železnicí a zámekem (obr.105) je typickým projevem expresivní spontánnosti spojené s uvolnění tvaru nejen ze závislosti na realitě ale i v kontextu celkové morfologie obrazy. Tvary jsou razantně stylizované, přesto lze jednotlivé tvary ještě dobře rozpoznat. V hierarchii výrazových prostředků hraje jednoznačně dominantní roli barva, která si počíná nejsvobodněji.

Krajina u Murnau s lokomotivou (obr.106), The Solomon R. Guggenheim, New York, působí zřetelně odlišně. Ve srovnání s předchozím obrazem je výrazově odlehčená, k čemuž značnou měrou přispívají i dekorativní krajinné útvary vymezené ladnými oblými obrysovými linií v gauguinovských syntetických barevných plochách, avšak s mírnějším narušením skutečné barevnosti reality.

První dojem ze zvukové podoby Schönbergovy rané skladby Zjasněná noc (hu32) by mohl vést k jejímu zařazení do vrcholné fáze pozdního romantismu. Pozorný poslech - korigovaný analýzou partitury - prozradí výrazně secesní rysy hudebního tvaru. Pro Schönberga typický rozmáchně zvlněný pohyb melodické linie není expresivně zalamovaný ale plynule zvlněný, takže občas působí i ornamentálně. Dynamika není postavena na extrémních kontrastech ale na střídání vypjaté crescendové dynamiky s novoromantickými vzdechy dynamických boulí. Ani harmonie - přes zdůrazňovanou chromaticizaci a celkové uvolnění - není vyhraněna na ostrých kontrastech disonancí, ale občas zní až „pastelově“, zejména v lyricky vypjatých pasážích. Není náhodné, že tyto pasáže jsou tak blízké „secesní etapě“ tvorby Josefa Suka, známé zejména scénickou hudbou k dramatu Julia Zeyera Pod jabloní.

padně připomíná dekorativní tapetu gotických iluminací lineárně rytmického stylu. Názorným příkladem je srovnání s Ukřižováním ze žaltáře Roberta de Lisle (obr.101) z doby před rokem 1339. Efekt sugestivní naléhavosti symbiózy smyslové podstaty tvaru v obraze Gustava Klimta spočívá v rafinovaném propojení dekorativního pozadí s draperií, které graduje erotický náboj aktu Judity. Podstatou rozdílu v pojetí vztahu tvaru a prostoru v gotické iluminaci a obraze Gustava spočívá v míře role subjektu. V iluminaci ze 14. století jde o dobové schéma lineárně rytmického stylu, v obraze G. Klimta se prosazuje individuální řešení, osobitý styl.

Uhrančivá síla melodické arabesky 1. tématu Preludia k Faunovu odpoledni (nuXXXIV) ovládá nejen tvar tématu ale jako červená nit, která se táhne první a třetí části skladby, i hudební čas. Prochází ovšem proměnami od despotické nadvlády na začátku skladby až po postupné rozpouštění v oparu harmonie a instrumentace v pasážích, kde převládne impresionistický rozpad hudebního tvaru. Ve srovnání s třemi skicami Moře je v Prelidiu k Faunovu odpoledni (hu31) přehlednější a pravidelnější artikulace hudebního času nejen zásluhou dominantnějšího postavení melodie ale i stabilnější harmonie, kde nedochází k tak důslednému rozbití akordů na zvukovou tříšť. Ostatně ani dynamika či rytmus ještě nevyvolávají pocit chvění, zvukové vibrace, která je hudebním vyjádřením proměnlivosti dojmů, nálad a pocitů adekvátní schopnosti impresionistického malířství zachytit prchavý okamžik z proměnlivosti přírody.

hu32 Claude Debussy: Prelidium k Faunovu odpoledni (začátek) 01:30

Lineárně rytmickému stylu 14. století jsou ještě blíží než Klimtova Judita ilustrace Aubreye Beardsleyho a především plakáty Alfonse Muchy. Zde je totiž ještě víc zdůrazněna lineární podstata nejen tvaru ale i prostoru jako dekorativní plochy. Jestliže v Klimkově Juditě I vystupuje plastický tvar aktu z lineárně dekorativní plochy, pak v Muchově plakátu je postava Lorenzaccia zapojena do dekorativního podloží tak, že s ním téměř splývá, stává se jeho součástí.

V protikladu ke Klimtově Juditě I se Kandinského obrazy s námětem železnice v Murnau vyznačují jednotou tvaru a prostoru – tedy expresivního tvaru a prostoru v mnichovském obrazu a dekorativního a lineárního tvaru a prostoru v newyorské variantě téhož námětu. Ve Vyhlídce na Murnau se železnicí a zámek (obr.105) se spontánnost spojená s uvolněním tvaru promítá i do adekvátního uvolnění a znejasnění prostorových vztahů, které komplikují i ostré kontrasty barev v bohaté škále tónů. V Krajině u Murnau s lokomotivou (obr.106) se zvětšují syntetické plochy tlumenější barevnosti vymezené arabeskami výrazných linií, a důsledkem je převedení trojrozměrného prostoru do plochy. Na rozdíl prostorových vztahů v obou sledovaných obrazech se podílí i odlišná malířská technika. Spontánní malba s energicky rozmáchlými tahy štětce v expresivní variantě námětu rozbíjí plochy barev a podílí se tak – spolu s ostrými barevnými kontrasty ignorujícími prostorové vlastnosti barev – na destabilizaci vizuálních schémat prostorových plánů. Hladká malba pečlivě nanášených barev ve velkých plochách připomíná obrazy P. Gauguina a akcentuje tak lineární prostor secesní optiky.

V souvislosti s hudebním tvarem Schönbergovy symfonické básně Zjasněná noc jsme zdůraznili především dekorativní aspekty spojené především s ornamentální arabeskou melodické linie. V názorné ukázce ze závěru skladby – však můžeme z hlediska hudebního času sledovat vzájemnou konfrontaci dvou podob téhož tématu: dekorativní a expresivní. Nejde o schizofrenii hudebního projevu A. Schönberg ale o dvě tváře secese, které se projevují i v secesním malířství. Adagio jako závěrečná část Zjasněné noci (hu32) začíná expozicí téma-

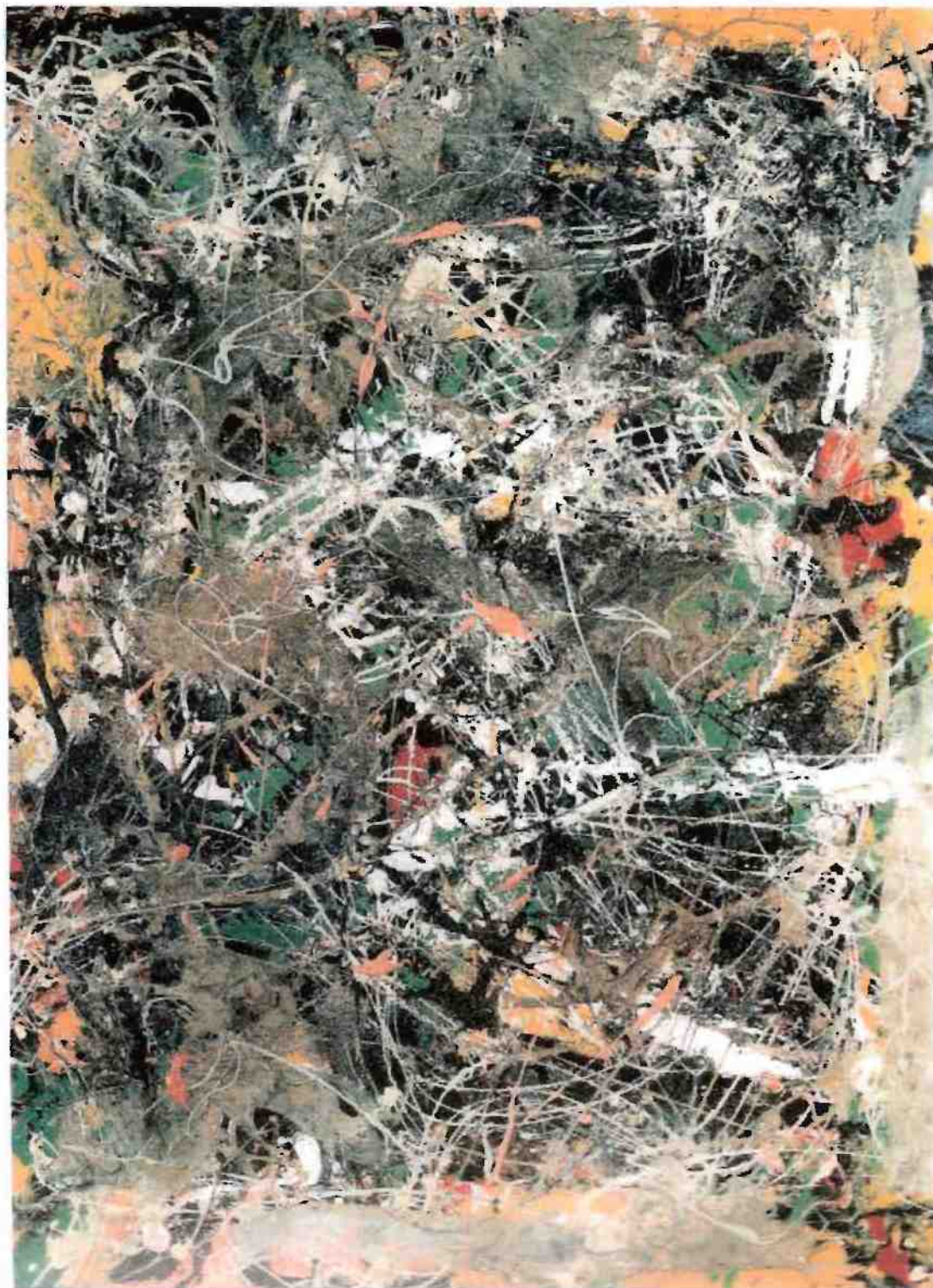
tu s důrazem na jeho dekorativní vlastnosti. Ovšem wagnerovská „nekonečná melodie“ tématu střídající chromatické kroky s intervalovými skoky umožňuje při jejím evolučním rozvíjení i zřetelně expresivní polohy. Adagio pak končí „lyrickou idylou“ spíše pozdně romantického charakteru.

hu33 Arnold Schonberg: Zjasněná noc, Adagio 03:56

POZNÁMKY:

- 1 Cézanne
- 2 DEBUSSY, C.: Barvy a rytmus. SHV, Praha 1962, s. 96-97
- 3 LAMAČ, M.: Myšlenky moderních malířů. Odeon, Praha 1989, s. 25
- 4 Tamtéž, s. 25
- 5 Tamtéž, s. 127
- 6 VALLENTINOVÁ, A.: Picasso. SNKLU, Praha 1965, s. 151
- 7 LAMAČ, M.: Myšlenky moderních malířů. Odeon, Praha 1989, s. 41
- 8 Francis Bacon. Největší malíři č. 112, Eaglemoss International/Inverze, Praha, s. 28
- 9 LAMAČ, M.: Myšlenky moderních malířů. Odeon, Praha 1989, s. 47
- 10 SCHÖNBERG, A.: Styl a idea. Argot vitae, Praha 2004, s. 275
- 11 Tamtéž, s. 275
- 12 LAMAČ, M.: Myšlenky moderních malířů. Odeon, Praha 1989, s. 44

TVAR PROSTOR A ČAS
V ABSTRAKTNÍM VÝTVARNÉM
UMĚNÍ A ATONÁLNÍ HUDBĚ





**TVAR, PROSTOR A ČAS V ABSTRAKTNÍM
VÝTVARNÉM UMĚNÍ A ATONÁLNÍ HUDBĚ**

ABSTRAKTNÍ A ATONÁLNÍ TVAR A ZPŮSOBY JEHO VYJÁDŘENÍ

Charakter abstraktního a atonálního tvaru

„Zákony, projevující se v umění stále určitěji, jsou velké skryté zákony přírody, které umění rozvíjí svým vlastním způsobem. Je nutné zdůraznit, že tyto zákony jsou více nebo méně skryty za vnější jevovou stránkou přírody. Abstraktní umění je proto v protikladu k přirozenému zobrazení věcí, ne však v protikladu k přírodě, jak se všeobecně tvrdí. Znamená protiklad toho, co je v člověku hrubého, primitivního, zvířecího, a je sjednoceno se skutečnou lidskou přírodou.“

Piet Mondrian 1

Abstraktní čili nepředmětný tvar je výsledkem radikální proměny. Zbavuje se závislosti na viditelné – předmětné, figurativní – podobě jevové skutečnosti, stává se sám sebou, autentickou hodnotou. Přesněji řečeno: zbavuje se vztahu k figurativnímu systému a jeho pravidlům. Neztrácí však vztah k fyzickému světu, mění se jen způsob jeho výtvarného vyjádření. Proto také typologie abstraktního tvaru je – logicky s výjimkou smyslového tvaru – adekvátní typologii předmětného tvaru. Jako základní typy abstraktního tvaru tedy rozeznáváme racionální, expresivní a dekorativní tvar. Nejde ovšem o stylizaci či abstrakci – jako u stejnojmenných typů předmětného tvaru –, protože nepředmětný tvar se zrodil z postupné abstrakce předmětného tvaru až po úplné zrušení jeho předmětné podoby. Přesto je abstraktní tvar dovršením předchozího procesu stylizace: místo geometrizace racionálního předmětného tvaru se prosazuje geometrický tvar, místo deformace či uvolnění expresivního předmětného tvaru organický abstraktní expresivní tvar. Výsledkem tohoto procesu je tedy změna kvality. Ta se pochopitelně týká i výrazových prostředků, které se na formování tvaru podílejí.

V podstatě totéž platí o atonálním tvaru v hudbě. I ten je výsledkem radikální kvalitativní proměny, jejíž podstatou je změna systému – tedy přechod od tonálního systému k atonálnímu. Rozhodující je změna východiska. Jestliže zdrojem přísné hierarchie tónů a dalších pravidel tonálního systému byly diatonické durové a mollové stupnice, pak východiskem svobody či nového řádu atonálního tvaru je naprostá rovnoprávnost všech dvanácti tónů chromatické stupnice. Důsledky se projevují v kvalitativní proměně všech výrazových prostředků, které se na atonálním hudebním tvaru podílejí - především však melodie a harmonie a do značné míry i dynamiky - a jejich vzájemných vztahů. Existují dvě základní varianty atonálního hudebního tvaru: organický otevřený tvar volné atonality a důsledně organizovaný seriální tvar dodekafonie.

Závěrem je třeba zdůraznit, že již tato stručná, úhrnná a obecná charakteristika abstraktního a atonálního tvaru jednoznačně prokázala, že při interpretaci moderního uměleckého díla nevystačíme ani v první úrovni interpretace s pouhou identifikací, že bez základní analýzy se neobejdeme. To platí – jak se ještě přesvědčíme – i pro výraznou kvalitativní proměnu moderního předmětného tvaru.

PROSTOR A ČAS V ABSTRAKTNÍM MALÍŘSTVÍ A ATONÁLNÍ HUDBĚ

Charakteristika prostoru a času v abstraktním malířství a atonální hudbě

Protože mi stále chyběla jednota, spojil jsem pravé úhly, a prostor byl nyní bílý, černý nebo šedý, forma čistá červená, modrá nebo žlutá. Pravoúhelníky byly jako formy zdůrazněny a zároveň neutralizovány, takže se nyní projevovaly jen jako výsledek horizontálních a vertikálních linií, probíhajících celou plochou. Mimoto nepůsobí pravoúhelníky, není-li k nim přidávána jiná forma, už jako zvláštní formy, ačkoliv dříve ve vztahu k ostatním právě jako zvláštní působily.“ 2

Piet Mondrian

Přechod od figurativního malířství k nefigurativnímu (nepředmětnému, abstraktnímu) se neprojevil jen v radikální kvalitativní proměně tvaru, ale ke stejně závažné změně došlo i v pojetí prostoru. Tak jako abstraktní malíři odmítají zobrazovat předmětnou podobu jevové skutečnosti, tak se již nesnaží výtvarně vyjádřit reálný prostor, a tedy ruší i dosavadní schémata – ať jsou spojena s euklidovským pojetím prostoru jako prázdna či s pojetím neeuklidovským založeném na spojení prostoru a času – a to nejen iluzivního pojetí prostoru spojeného s různými variantami perspektivy, ale i neiluzivního. Důsledkem přechodu od figurativního systému k nefigurativnímu nebylo jen zrušení všech pravidel spojených s figurativním malířstvím ale i samotné podstaty prostoru ve výtvarném díle. Nejde již o výtvarný přepis – ať iluzivní či neiluzivní – reálného prostoru ale o vlastní prostor obrazu jako vnitřní vztahy abstraktních forem. Obvykle se prosazují dvě základní varianty prostoru abstraktních obrazů:

1. Vnitřní prostor, který vzniká v procesu tvůrčího aktu a který se uplatňuje především u abstraktního expresionismu.
2. Konceptuální prostor, který vychází z předem promyšlené koncepce, podle předem vypracovaných pravidel. Národným příkladem je konceptuální prostor neoplasticistních obrazů, jak jej v úvodním citátu formuloval sám Mondrian.

Výše uvedená charakteristika prostoru v abstraktním umění se nevztahuje k sochařství. Důvod je třeba hledat v jeho trojrozměrné podstatě a jeho vztahu k reálnému prostoru. I abstraktní sochařská díla – např. konstruktivistické objekty – se vztahují k reálnému prostoru, ale jinak než figurativní sochy.

Rovněž přechodem od tonální hudby k atonální se ruší všechna pravidla spojená s tonálním systémem, která byla – vzhledem k fenoménu hudby – zpracovaná důsledněji a podrobněji než ve figurativním malířství. To platí i pro hudební čas, který sice neprochází tak důslednou kvalitativní proměnou jako prostor v abstraktním malířství, nicméně k zásadní systémové změně dochází. I zde můžeme rozlišit dvě základní varianty hudebního času v atonální hudbě:

1. Organický hudební čas, který je spojený s volnou atonalitou a kde vládne maximální míra spontánnosti, organického plynutí času bez zastavení či opakování.
2. Seriální hudební čas jako výsledek nového řádu dodekafonie (seriální atonální hudby), jehož základní časovou jednotkou je série (řada).

Není nezbytně nutné sledovat jen problematiku prostoru v abstraktní malbě a času v atonální hudbě, ale také dílčí vztahy abstraktních či atonálních tvarů – konfigurace, vzorce (patterns) atd. – podle charakteru té které tendence či směru.

Expresivní abstraktní a atonální tvar a jeho výtvarné a hudební vyjádření

*„Poprvé se mi podařilo přiblížit se výrazovému a formovému ideálu, který mi léta tane na mysli. K jeho uskutečnění se mi dosud nedostávalo síly a jistoty. Když jsem však teď s konečnou platností vstoupil na tuto cestu, jsem si vědom, že jsem prolomil všechny hranice minulé estetiky.“*³

Arnold Schönberg

Expresivní abstraktní tvar vychází – tak jako jeho předmětný jmenovec – z citového přístupu ke skutečnosti, zároveň však může vyjádřit i duševní stavy a procesy. Výsledkem je organický otevřený tvar, jehož „gramatika“ – tedy výrazové prostředky – je determinovaná výtvarným citěním autora. Důvodem je zrušení všech morfologických schémat a pravidel s nimi spojených – tedy osvobození výrazových prostředků, linie a barvy, nejen ze závislosti na předmětné podobě reality, ale i vzájemných vztahů mezi sebou. Či jinak řečeno linie a barvy nejsou propojeny přes tvar – linie nevymezuje obrys konkrétního tvaru a barvy jej blíže neurčují – ale jsou naprosto nezávislé. Názorným příkladem je obraz Vasilije Kandinského *Imprese V (Park)* (obr. 107), kde svébytné, ničím nespoutané dynamické linie procházejí barevnými plochami či skvrnami, aniž by je vymezovaly. A tak důsledkem spontánnosti tvůrčího procesu abstraktního expresionismu je otevřený tvar, který roste jako živý organismus.

107. Vasilij Kandinskij: Imprese V (Park), 1911 (CD1)

V sochařství se spontánnost organického procesu prosazuje jako „kypění a pučení“. Dokonalou demonstrací jsou Arpovy plastiky z druhé poloviny dvacátých let a z třicátých let 20. století, jejichž inspirací byly organické procesy živé přírody.

Organický hudební tvar charakterizuje Arnold Schönberg jako „pudový život zvuků ve volné atonalitě“. Obdobně jako v organickém tvaru abstraktního expresionismu jde i ve volné atonalitě o otevřený, volně narůstající hudební tvar, jehož organický charakter vychází ze spontánnosti postavené na osvobození hudebně výrazových prostředků nejen z přísných pravidel tonálního systému, ale i z jejich vzájemného vztahu. Vnitřní řád organického atonálního tvaru závisí na hudebním citěním skladatele – řečeno s Adornem na jeho „muzikálním uchu“. Na spontánnosti a s ní související dramatičnosti organického hudebního tvaru se podílejí všechny hudebně výrazové prostředky, především však melodie, harmonie a dynamika. Pro volnou atonalitu je typický rozmáchnutý vlnovitý pohyb nepravidelně klenuté melodické linie postavený na dramatickém střídání malých intervalových kroků s velkými intervalovými skoky. Tato dynamická spontaneita melodie vychází z její nezávislosti na harmonii. Ta si užívá maximální svobody nejen ve stavbě akordů, ale i v jejich vzájemných vztazích. Důsledkem nekompromisní likvidace všech pravidel tonální harmonie je zrušení rozdělení akordů na konsonantní a disonantní. Dynamika se vyznačuje náhlými razantními zvraty, dynamikou extrémních kontrastů – ty se však uplatňují především ve vztazích mezi tvary; jde tedy spíše o tektonický než morfologický rys (znak). Totéž platí i pro volnou rytmickou pulsaci časového průběhu skladby volné atonality. Všechny výše uvedené znaky souvisí s otevřeným tvarem, který zcela plynule přechází do dalšího organického tvaru. Názornou demonstrací je jak notový záznam 4. skladby z Schönbergova cyklu *Šest malých klavírních skladeb op. 19 (nuXXXV)*, tak i hudební ukázka č. 33, skladba zvaná *Peripetie* z jiného Schönbergova cyklu: *Pětí skladeb pro orchestr, op. 16*.

XXXV. Arnold Schönberg: Šest malých klavírních skladeb op. 19, 4. skladba

O tom, že maximální míra spontánnosti volné atonality nevede ke ztrátě osobitosti autora, svědčí konfrontace organického tvaru u představitelů 2. vídeňské školy: Arnolda Schönberga a jeho žáků Antona Weberna a Albana Berga. Schönberg formuje organický tvar jako kompaktní

Vnitřní prostor a organický čas

„Výraz 'emancipace disonance' se týká srozumitelnosti disonancí, která je nazírána jako rovnocenná srozumitelnosti konsonance. Styl, jenž je založen na tomto předpokladu, pojednává disonance stejně jako konsonance a rezignuje na tonální centrum. Tím, že je vyřazena tonální organizace, mizí také modulace, neboť modulace znamená opuštění ustálené tóniny a ustalování tóniny nové.“⁴

Arnold Schonberg

Základním předpokladem pochopení vnitřního prostoru Kandinského obrazů z období abstraktního expresionismu je jeho vztah otevřenému organickému tvaru. Jestliže tvar není vymezen ani jinak blíže určen, a tudíž je ve vztahu k ostatním tvarům obrazu otevřený, dochází k natolik plynulému propojování tvarů, že je pak nejsme schopni od sebe odlišit. A právě organické vztahy mezi otevřenými tvary, kdy jeden vyrůstá z druhého, jsou podstatou vnitřního prostoru. Zde se přímo nabízí parafráze Schönbergovy charakteristiky vztahů mezi tóny ve volné atonalitě, a sice „pudový život tvarů v abstraktním expresionismu“. Pokud ještě dojde k takové míře nezávislosti výrazových prostředků – linií a barev – zbavených povinnosti artikulovat tvar, jako je tomu v Kandinského obrazu *Imprese V* (obr.107), je spontánnost vnitřního prostoru ještě sugestivnější. Je třeba si uvědomit, že vzájemné vztahy mezi organickými tvary obrazů abstraktního expresionismu neurčují obecně daná pravidla – která ani neexistují – ale výtvarné cítění autora. V důsledku vlastně totéž platí i pro diváka. Zároveň je však třeba jedním dechem zdůraznit, že spontánnost organického tvaru a vnitřního prostoru nebyla živelná, ale korigovaná nejen výtvarným cítěním, ale u většiny obrazů Vasilije Kandinského i řadou tužkových skic a akvarelových studií. Přesvědčivou demonstrací těsné propojenosti otevřeného tvaru a vnitřního prostoru jako organické interakce je jeden z nejspontánnějších obrazů V. Kandinského *Obraz s bílou formou* (obr.108) z roku 1913.

108. Vasilij Kandinskij: *Obraz s bílou formou*, 1913

Schönbergův výrok o „*pudovém životě zvuků ve volné atonalitě*“ neplatí jen pro otevřený spontánní tvar ale i pro organický hudební čas jako volné propojování hudebních komplexů opírající se o „muzikální ucho“. Tedy obdobně jako v Kandinského obrazech abstraktního expresionismu i v Schönbergových skladbách volné atonality nejsou vztahy mezi organickými tvary určovány pravidly – ta byla zrušena s likvidací tonálního systému – ale hudebním cítěním autora. Výsledkem je organický hudební čas jako plynutí bez opakování i zastavení. Zde se nabízí paralela se známým příslovím: „Nevstoupíš dvakrát do téže skladby volné atonality.“ Právě tento znak organického hudebního času klade značné nároky na pozornost a soustředěnost posluchače, stejně jako nerozlišitelnost jednotlivých otevřených hudebních komplexů, které do sebe tak plynule zapadají, že vytvářejí plynulý tok hudebního času bez obvykle „interpunkce“, kterou v tonální hudbě zajišťovaly hlavní harmonické funkce (blíže viz str. ...). To však neznamená, že by organický hudební čas volné atonality byl neartikulovaný – jen se prosazují jiné prostředky. Mezi ty klíčové patří dynamika extrémních kontrastů, kterou jsme zmínily již při rozboru atonálního tvaru. Ta se však týká především artikulace organického hudebního času. Notová i hudební ukázka volné atonality – 4. skladba, *Peripetie*, z *Pěti skladeb pro orchestr op. 16 (hu 33)* zmíněné těsné propojení mezi tvarem a hudebním časem, včetně artikulace dynamikou extrémních kontrastů, přesvědčivě potvrzuje.

Hu34 Arnold Schonberg: *Pět skladeb pro orchestr, op. 16, 4. Peripetie 02:03*

Specifičnost hudebního projevu klíčových představitelů volné atonality nedokazuje jen hudební tvar ale především osobitá artikulace hudebního času. Kompaktnost organického hudebního tvaru volné atonality A. Schönberga se promítá i do plynulého rozvíjení organického hudebního času. To je také jeden z důvodů, proč byl Schonberg některými kritiky pasován na

ní celek – o tom svědčí jak notový záznam, tak zvuková podoba z hudební ukázky. Organický tvar Weberových skladeb z období volné atonality je poskládaný z detailů oddělených pomlkami, které jsou stejně důležité jako tóny – Weberův atonální tvar jsou „tóny obalené tichem“. Je to „hudba na pokraji zmlknutí“ – proto je také dynamika extrémních kontrastů, tak důležitá pro Schönberga i Berga, u Webera výjimečná. Přesvědčivým svědectvím je notový záznam (nuXXXVI) i hudební ukázka (hu34) bagately č.5 z Šesti bagatel pro smyčcové kvarteto.

XXXVI. Anton Webern: Šest bagatel pro smyčcové kvarteto op. 9, bagatela č. 5

I Alban Berg skládá organický tvar z detailů – nikoliv však jejich izolací jako Webern ale naopak jejich kumulací. Proto se také vrací k velkému wagnerovskému orchestru. Vedle zahušťování a ředění faktury je klíčovým prostředkem artikulace organického tvaru extrémně kontrastní dynamika – i když i výše uvedené prostředky se uplatňují spíše v tektonice než v morfologii. Typickým příkladem bergovského tvaru kumulovaného z detailů je Pochod ze Tří skladeb pro orchestr op.6.

109. Jackson Pollock: Vybledlá cesta, 1947

110. Hans Hartung: T 1956 – 9, 1956

Jestliže v obrazech Vasilije Kandinského z období lyrické abstrakce bylo možné alespoň intuitivně odlišit některé organické otevřené tvary, pak při pohledu na plátno Jacksona Pollocka Kompozice číslo 13 (obr.109) je naprosto jasné, že rozpoznání jednotlivých tvarů je absolutně vyloučené. To je důsledek maximální spontánnosti spojené se záměrným využitím náhody ale i nových malířských technik jako je dripping (lití či stékání barvy přímo na plátno) či slash painting (cákání štětcem apod.). Totéž platí i pro aleatorickou hudbu, zejména pak pro absolutní aleatoriku Johna Cagea, který je obzvlášť vynalézavý, co se týká kompozičních technik spojených s náhodou – od házení mince při volbě klíče, využití čínské Knihy proměn či atlasu hvězdné oblohy atd. Jak u Pollocka, tak i u Cagea je automatismus tvůrčího aktu natolik rychlý a plynulý, že je možné jej analyzovat až v souvislosti s celkovou strukturou díla. Národným příkladem je začátek Koncertu pro klavír a orchestr (hu35), patrně nejslavnější skladby absolutní aleatoriky od Johna Cagea.

Poněkud jiné možnosti z hlediska identifikace tvaru nabízí evropská akční malba a řízená aleatorika. Národnou demonstrací je obraz Hanse Hartunga T 1956-9 (obr. 110) v komparaci s Klavírním kusem XI Karlheinz Stockhausena. Z obrazu T 1956-9 je patrné, že proti extatické spontánnosti Pollockova obrazu staví Hartung na důsledné symbióze řádu a svobody. Z reprodukce jsou zřetelné jednotlivé tahy skládající se z množiny linií. Každý z nich je možné chápat jako samostatný tvar. Míra jeho spontánnosti je daná volbou malířského náčiní a jeho úpravou. V případě reprodukováného obrazu šlo o různě sestřihaná košťata, jejichž stopy vržené prudkým gestem na plátno vykazují méně řádu než při použití hřebenu.

Ještě snadnější – dokonce podstatně - rozpoznání tvaru nabízí Stockhausenův Klavírní kus XI. Nositelem řádu jsou přísně organizované notové skupiny (struktury). Těch je 19, navzájem spolu nesouvisí a liší se i odlišnou délkou. Všechny tyto skupiny jsou vytištěny na velkém notovém plakátu 52 x 93 cm. Na rubu jsou uvedeny autorovy pokyny jako návod k uplatnění principu náhody, k jehož realizaci dochází při interpretaci díla. Tyto pokyny se však týkají dramaturgie skladebného celku, zatímco zájem této kapitoly se soustřeďuje na hudební tvar. Notová ukázka tvaru řízené aleatoriky v tvorbě K. Stockhausena nebude z Klavírního kusu XI, ale z jiné aleatorické skladby, a sice z Cyklu pro hráče na bicí nástroje (XXXVII). Ta je zajímavá i notovými znaky a symboly způsobu hry atd.

XXXVII. Karlheinz Stockhausen: Cyklus pro hráče na bicí nástroje

Obraz Jeana Fautriera Hlava rukojmí č. 2 (obr.111) působí jako fosílie, jako zkamenělý otisk naléhavé existenciální situace. Jednoznačně dominantním – v podstatě jediným – výrazovým

romantika volné atonality. Webernova „hudba na pokraji zmlknutí“ ve spirituálně sugestivní alchymii tónů a ticha (pauz) těžší také především z dokonale strukturovaného hudebního času, z dokonalého organického souladu tvaru a celkové artikulace aforisticky stručného organismu skladby. Výmluvným důkazem je bagatela č. 5 z Šesti bagatel pro smyčcové kvarteto op. 9 (nuXXXVI).

hu35 Anton Webern: Šest bagatel pro smyčcové kvarteto op. 9, bagatela č. 5 – 1:12

Bergova práce s detailem je natolik organická, že lze stěží odlišit nakolik se týká tvaru a nakolik souvisí s artikulací organického hudebního času. Zejména u názorného příkladu – Pochodu ze Tří skladeb pro orchestr op. 6 –, skladby určené velkému wagnerovskému orchestru, pracuje Berg s velkými zvukovými komplexy, které strukturuje zahušťováním a ředěním faktury a extrémně kontrastní dynamikou. Tuto schopnost strukturace ve velkých plochách – na rozdíl od skladeb Schönberga a Weberna, které se počítají na vteřiny, trvá Bergův Pochod téměř 10 minut – je třeba přičíst Bergovu architektonickému citění artikulace organického hudebního času.

Dripping, slahs painting i další techniky umožňující maximální míru spontánnosti a psychomotorická podstata akční malby natolik změnila tvůrčí proces malby, že v podstatě vylučoval možnost rozlišovat jednotlivé tvary. Přesto je v Pollockových obrazech nesmírně působivá artikulace vnitřního prostoru, jejímž důsledkem je uhrančivá výrazová síla. Ta je – tak jako nezaměnitelná osobitost Pollockových obrazů – výsledkem druhé fáze tvůrčího aktu, kdy vědomě rozvíjí inspiraci navozenou odosobněnou spontánností první fáze.

Adekvátní techniky – ve srovnání s Pollockem – z hlediska využití nahodilých procesů, naznačené v rozboru tvaru, uplatňuje průkopník absolutní aleatoriky John Cage. Jestliže v první fázi tvůrčího procesu se Cage snaží co nejdůsledněji vyloučit subjekt autora, pak zárukou artikulace organického časového řádu jsou jednak složité rytmické vzorce, jednak aktivní spoluúčast interpretů, kterým Cage ponechává značnou volnost a spoléhá na jejich muzikální citění. Názornou demonstrací je krátká ukázka z patrně nejslavnějšího Cageova díla absolutní aleatoriky, z Koncertu pro klavír a orchestr (hu35).

hu 36 John Cage: Koncert pro klavír a orchestr (úryvek) 01:41

Oproti maximální spontánnosti newyorské školy akční malby a absolutní aleatoriky Johna Cagea se evropská akční malba a řízená aleatorika vyznačuje důslednější symbiózou spontánnosti a řádu, což dokázala již konfrontace obrazu T 1956-9 H. Hartunga a Klavírního kusu XI K. Stockhausena v souvislosti s tvarem (str.). U Hartunga se místo vnitřního prostoru zaměříme na vztahy jednotlivých gest, které jsou rozhodující pro celkový vnitřní řád obrazu. Hartung – na rozdíl od Pollocka – vychází z předem daného záměru na základě řady předchozích skic. Prudké gesto, kterým vrhá množinu linií na plátno, však změní původní záměr, a tak do aktu malby vstupuje řízená náhoda. Rozdíl mezi Hartungem a Pollockem se projevuje i v průběhu aktu malby – místo pollockovské extáze hartungovská kontemplanace mezi jednotlivými gesty.

Ve Stockhausenově Klavírním kusu XI jsou jednotlivé tvary (notové skupiny) jasně odděleny, a pokud je bereme izolovaně, tak nemají s náhodou nic společného. Ta se prosazuje v časovém řádu skladby podle následujících pokynů autora:

„Hráč se bezděčně podívá na papír a začne s libovolnou skupinou, na niž nejdříve jeho zrak spočinul, hraje ji s libovolnou rychlostí, základní dynamikou a způsobem tvoření tónů. Je-li hotov s první skupinou, přečte si značky pro rychlost, základní tónovou sílu a tvoření tónů, podívá se bezděčně na jakoukoli z ostatních skupin a hraje ji, zachováváje přitom zmíněné tři

prostředkem výrazně haptického organického tvaru je barva. Fautrier však nezdůrazňuje světelné kvality barvy ale hmotu barevné pasty, materií barvy, s kterou pracuje jako se sochařskou hlinou. Nanáší jí ve vysokých vrstvách, takže tvar připomíná reliéf. Hmotná struktura tvaru – podle ní je někdy tento směr označován jako strukturální malba – však není cílem ale účinným prostředkem výtvarného vyjádření existenciálních pocitů. Fautrier odmítá všechny formy vnášené do obrazu zvnějšku - odtud i název směru informální malba - a nechává tvar narůstat jako živý organismus. Proto jej také nelze charakterizovat jako předmětný – i když k tomu název obrazu svádí – ale ani jako abstraktní tvar. Jde o organický tvar – a to nejen ve formě, ale i ve výrazu i existenciálně naléhavé výpovědi – vyrůstající z niterného prožitku skutečnosti. To potvrzuje i sám Fautrier:

„Žádná forma umění nemůže reprodukovat city, není-li do ní přimíšena část skutečnosti. Ať je tento náznak sebenepatrnější, tato neredukovatelná součást je jako klíč k dílu. Díky ní je čitelné. Osvětluje jeho význam, otevírá hlubokou esenciální skutečnost estetického vnímání, které je pravou inteligencí.“⁵

111. Jean Fautrier: Hlava rukojmí č. 2, 1945

Krátká ukázka z partitury skladby Ofiarom Hiroszimy – Tren pro 52 smyčcových nástrojů od Krzysztofa Pendereckého (nuXXXVIII) názorně demonstruje různé způsoby formování organického sónicko-aleatorického tvaru netradičními způsoby hry na smyčcové nástroje – např. na kobylce a na struníku – tzv. tónově-šumovými pásy, které vznikají jednak uvolněním tempa pro každý nástroj zvlášť, chromatickým zaplněním zvoleného intervalu či zahuštěním čtvrttóny, vzájemným prolnutím několika rytmicko-melodických úseků hraných maximální rychlostí atd. Výsledkem je „materie“ syrové zvukové barvy poněkud nepřesně označované jako hudba témbků. Tak jako má akční a informální malba řadu styčných ploch, tak totéž platí i pro řízenou aleatoriku a hudbu témbků.

XXXVIII. Krzysztof Penderecki: Ofiarom Hiroszimy – Tren pro 52 smyčcových nástrojů

značkové direktivy. Pokynu 'bezděčně se podívá postupně na jednu skupinu po druhé' je nutno rozumět tak, že hráč nesmí nikdy navzájem slučovat určité skupiny nebo některé vynechat.' 6

Haptický efekt vztahu tvaru a prostoru Fautriérový Hlavy rukojmí 2 (obr.110) je postaven na reliéfně vrstveném tvaru, který vyrůstá z energetického podloží barevné plochy obrazu. Prostorové vrstvení barevné faktury je spojeno s časem, který by bylo možné označit jako „psychologický čas“. V procesu časového průběhu tvůrčího aktu se stupňující se naléhavost niterného prožitku přenáší na psychomotorickou aktivizaci stále vzrušenějšího reliéfního organického vrstvení barevné hmoty.

Obdobně i v hudbě témbřů se organický hudební čas rozvíjí naprosto spontánně a jeho hlavním artikulačním prostředkem je zahušťování či ředění „témbrových vrstev“ – tedy různě strukturovaných vrstev zvukové materie. Ty vznikají nejen netradičními způsoby hry na tradiční hudební nástroje (hraní za kobylkou, hřbetem smyčce, klepáním na tělo nástrojů atd.) – v Pendereckého skladbě *Tren* (hu37), na které organický hudební čas hudby témbřů demonstrujeme, jde o smyčcové nástroje – ale i vrstvením mikrointervalových zvukových plošek do šumových či hlukových pásem či využitím prostředků řízené aleatoriky. Tedy obdobně jako ve vztahu akční a informální hudby existují i ve vztahu mezi aleatorní hudbou a hudbou témbřů těsné příbuzenské vazby i v artikulaci hudebního času – např. v Lutosławského aleatorních skladbách se objevují témbrové pasáže (tónově-šumové pásy) a obdobně v témbrových skladbách K. Pendereckého najdeme prostředky řízené aleatoriky.

hu37 Krzysztof Penderecki: Ofiarom Hiroszimy – Tren pro 52 smyčcových nástrojů (závěr) 03:11

Racionální abstraktní a atonální tvar a jeho výtvarné a hudební vyjádření

*"Vertikála spojená s horizontálou působí téměř dramaticky. Dotýká-li se ostrý úhel trojúhelníku kruhu, nepůsobí to slaběji než dotyk prstu Boha s prstem Adama u Michelangela. A nejsou-li prsty na obraze otázkou anatomie nebo fyziologie, ale otázkou malířských prostředků, pak také kruh a trojúhelník nejsou otázkou geometrie, ale něco víc: malířské prostředky."*⁷

Racionální abstraktní tvar vychází z rozumového přístupu ke skutečnosti a hledá abstraktní výtvarné vyjádření jejího obecného řádu. Výsledkem je geometrický či stereometrický tvar, způsob výtvarného vyjádření geometrická abstrakce a konstruktivismus. Výrazové malířské prostředky – linie a barva – mají novou kvalitu nejen samy o sobě, ale i z hlediska vzájemného vztahu v rámci tvaru. Uplatňuje se razantní redukce výrazových prostředků a na rozdíl od otevřeného organického tvaru abstraktního expresionismu je geometrický tvar uzavřený, a tím je možné identifikovat jednotlivé tvary, které jsou od sebe jasně oddělené. Geometrický tvar však sám o sobě nemá nositelem významu – tím se stává jen ve vztahu k ostatním tvarům obrazu.

Východisko z kubismu a rozšířené tonality

Již při rozboru Mondrianovy velkoformátové kresby Fasáda kostela (str. ..., obr. 84) z roku 1914 jsme náležitě zdůraznili důležitost radikální kvalitativní proměny kubistického tvaru pro přechod k racionálnímu abstraktnímu tvaru. Důkazem je proces postupné redukce tvaru až do asketické geometrické podoby tvaru směru, který sám Mondrian jako průkopník pojmenoval neoplasticismus. K neoplasticismu jako radikální reformě kubistického východiska se ještě vrátíme.

Ještě starší proces od kubismu k racionální abstrakci se týká přechodu od orfického kubismu – název vymyslel G. Apollinaire – k orfismu. Fázi orfického kubismu dokonale demonstruje obraz ze série Okna (obr. 112) od Roberta Delaunaye, zachycující různé varianty pohledu z okna Delaunayova ateliéru na Paříž. Delaunay vychází z kubistického rozbití tvaru na geometrické plošky, ale k modelaci dílčích dat tvaru nepřevzal od průkopníků Picassa a Braquea kontrasty teplých a studených barev ve značně redukované škále, ale naopak bohatou barevnost simultánních kontrastů Georgese Seurata, postavených na kontrastu základních a doplňkových barev. Navíc Delaunay vycházel spíše z „velkoformátových“ fazet Picassových vedut z Horty de Euro než z detailního fazetování závěrečné fáze analytického kubismu.

112. Robert Delaunay: Simultánní okna (1. část, 2. motiv, 1. replika), 1912

Ještě téhož roku překonal Delaunay kubistické východisko. Rozpor mezi konceptuální racionální kubistického rozkladu tvaru a výrazovou naléhavostí barevných kontrastů vyřešil přechodem ke kruhovým formám – ať již ve značně abstrahované figurativní podobě (např. Pocta Blériotovi, 1914) či čistě abstraktní podobě, kterou zastupuje obraz Simultánní kruhy (obr. 113). Zásadně se proměňuje i role výrazových prostředků. Linie nevymezují fazety jako stavební materiál „nové předmětnosti“ kubismu, ale stávají se obrysem čistě abstraktních kruhových forem. Barvy se úplně zbavují jakýchkoliv předmětných konotací. Místo „kadenční harmonie“ plynule rozvíjených vztahů mezi barvami akcentuje Delaunay ostré lomy vyhraněné disonantních komplementárních kontrastů barev v kruhových formách, které jsou však ovládnuty racionálním systémem. Rozdělením dostředných barevných kruhových pásů na výseče obohatil „akordy barev“ – ve srovnání s Gauguinem a Kandinským – o další výrazové prostředky hudební kvality: tempo (pravidelný kruhový pohyb barev), metrum (rozdělení kruhu na stejné výseče) a rytmus (rytmické barevné vztahy uvnitř výsečí).

Konceptuální prostor a seriální hudební čas

„Řada se často člení do skupin, například do dvou skupin po šesti tónech nebo do tří skupin o čtyřech tónech nebo do čtyř skupin o třech tónech. Tímto členěním se docíluje pravidelnosti v disponování tóny. Tóny využitě v melodii se tak oddělí od tónů určených pro doprovod, harmonie nebo akordy a hlasy podle toho, jak to vyžaduje povaha instrumentace, sám nástroj nebo charakter a jiné kompoziční okolnosti. Rozložení se může podle okolností variovat nebo vyvíjet.“⁸

Strohý řád konstruovaného prostoru figurativního malířství racionálního proudu je v abstraktní variantě neiluzivního zobrazení nahrazen konceptuálním prostorem, jehož východiskem je analytický kubismus či vnitřním prostorem, na jehož počátku stojí syntetický kubismus, který buduje vnitřní prostor překrýváním barevných ploch (blíže str. ..). Na rozdíl od organické podstaty vnitřního prostoru abstraktního expresionismu, který akcentuje spontánnost, je vnitřní prostor v geometrické abstrakci či konstruktivismu kvalitativní proměnou konstruovaného prostoru zbaveného předmětných konotací. Konceptuální prostor je výsledkem systému pravidel vyvozených z promyšlené koncepce, jejímž cílem je kvalitativní přehodnocení dosavadního způsobu zobrazení.

Seriální hudební čas je budován na systematických obměnách základní série (dvanáctitónové řady) jako celku, což však nelze zaměňovat s pravidelností astronomického času. Odlišné trvání jednotlivých obměn může ovlivnit nejen tempo, ale i rozdělení řady do melodické a harmonické složky a další faktory. Tato striktní strukturace hudebního času se neprojeví navenek ale jako vnitřní podstata nového řádu.

Východisko z kubismu a rozšířené tonality

V kubismu je třeba hledat kořeny jak konceptuálního tak i vnitřního prostoru. Konceptuální prostor je spojen s analytickým kubismem. Východiskem bylo Cézannovo odmítnutí euklidovského pojetí prostoru jako prázdna. Prostor chápal jako vztahy mezi předměty – tedy materiálně. Kubismus dovršil materializaci prostoru identitou tvarových a prostorových fazet v jejich vzájemném prolínání. Geometrické fazety postupně oslabovaly figurativní podstatu tvaru i prostoru, především pak její iluzivní aspekty. K dovršení došlo v hermetickém kubismu, kdy lze jen obtížně odlišit tvarové a prostorové fazety a kubismus se tak ocitl na hraně dvou systémů: figurativního a nefigurativního. Jestliže Picasso a Braque hledali novou cestu k figurativní čitelnosti, Delaunay či Mondrian ad.zvolili druhou možnost.

Velkoformátové fazety Delaunayova obrazu z cyklu Okna (se vztahují k Picassovým vedutám z Horty de Ebro nejen z hlediska tvaru ale i v souvislosti s prostorem. Pestrá barevnost v konfrontaci teplých a studených barev evokuje prostorové vnímání spojené s mechanismy barevné perspektivy – ovšem daleko méně než Picassovy veduty. Důvodů je několik. Jednak Picasso v obrazech z Horty de Ebro řeší především neiluzivní zobrazení tvaru a prostor se ještě příliš nevymaňuje ze schématu barevné perspektivy oproti pokročilému kontrapunktu tvaru a prostoru v obraze R. Delaunaye, jednak Delaunay akcentuje simultánní (komplementární) kontrasty barev a nikoliv iluzivní vlastnosti kontrastu teplých a studených barev.

113. Robert Delaunay: Kruhové formy, 1912

Přechod z figurativní podstaty orfického kubismu k abstraktnímu řádu orfismu se více než v prostorových vztazích projevuje v času jako „čtvrtém rozměru“ orfismu. Ten je však třeba

Adekvátním procesem proměny prochází i hudební tvar v rozšířené tonální a modální hudbě, mezi jejíž neoriginálnější představitele patří Paul Hindemith. Hudební tvar rozšířené tonality B dur ze začátku 3. sonáty pro klavír (nuXXVIII, hu22) názorně demonstuje přechod od „měkké modelace“ hudebního tvaru kadenční tonální harmonií k jeho „fasetování“ harmonickými lomy. To znamená, že obohacením akordů o další intervaly, ztrátou významu obrátů akordů, rozšířením zásoby akordů (nedoškálné, zahuštěné, kvartové a sekundové, speciální akordy atd.) atd. dochází k narušení plynulosti kadenční harmonie a k stále ostřejším harmonickým lomům, které vedou k emancipaci disonance. V této souvislosti se používá termín „harmonické střihy“ odpovídající „velkoplošným“ fasetám Delaunayových Simultánních oken. Tento proces proměny harmonického myšlení však není spontánní, ale přísně racionální. Hindemith však – na rozdíl od Schönberga a jeho žáků – nedospěl od rozšířené tonality a modality k atonální hudbě.

Názornou demonstrací jiného radikálního přehodnocení kubistického východiska, jehož počáteční fázi jsme názorně dokumentovali na velkoformátové kresbě Fasáda kostela, je obraz Pieta Mondriana Kompozice č. 13 (obr.114). Všechny geometrické tvary jsou pravoúhlé, což je důsledkem redukce linií na horizontály a vertikály. K obdobné redukci dochází i v barevné výstavbě obrazu: na tři základní barvy (červená, žlutá a modrá) a tři „nebarvy“ (bílá, černá a šedá). Tvary obrazu se liší především proporcemi. Jakýkoliv tvar obrazu vytržený z kompozice postrádá výpovědní hodnotu. Tu určují vzájemné vztahy mezi jednotlivými tvary: proporční, barevné, vztah barev a nebarev.

Trojrozměrnou variantu Mondrianova neoplasticismu představují prostorové plastiky a konstrukce Georgese Vantongerloo, kde jsou geometrické tvary nahrazeny adekvátními tvary stereometrickými (např. obdélník kvádrem). Posílení kubického tvaru přináší polychromie.

114. Piet Mondrian: Kompozice číslo 13, 1949

115. Georges Vantongerloo: Konstrukce z oválu, 1918

Průkopnickým atonálním racionálním tvarem v hudbě byla tzv. základní řada (označovaná Z) neboli série (nu XIa), tedy řada dvanácti libovolně seřazených tónů chromatické stupnice – odtud i název dodekafonie čili kompozice s dvanácti tóny. Pro nový řád atonálního tvaru platí i nová pravidla; tím nejdůležitějším je, že se žádný tón nesmí opakovat, než zazní všech dvanáct tónů řady (pravidlo neplatí pro bezprostřední opakování téhož tónu za sebou). Řada je nejen uzavřený hudební tvar, ale i konstantní díky přesnému počtu dvanácti tónů. Není však uzavřena tónikou, která – stejně jako ostatní harmonické funkce a jejich hierarchie spojená s tonálním systémem – v atonální hudbě, a tudíž i v dodekafonii, při rovnoprávnosti všech tónů výchozí chromatické stupnice neexistuje. Proto také běžný posluchač řadu jako uzavřený tvar nevnímá.

Zároveň řada není využita jen melodicky, ale její tóny jsou rozděleny do dvou či více hlasů, ať již v homofonní či polyfonní faktuře (př. XI). Důsledkem je, že posluchač ji nevnímá ani jako konstantní útvar stejné délky.

XL. Dvojhlasá faktura řady (Z z př. XI)

Zásadní rozpor mezi faktickým stavem řady jako uzavřeného a konstantního hudebního tvaru zaznamenaným v notovém zápisu a její recepcí posluchačem vysvětluje, proč drtivá většina konzumentů necítí rozdíl mezi skladbou volné atonality a dodekafonní skladbou. To však není slabina dodekafonie, ale naopak její přednost. Řád nemusí z hudebního tvaru „čouhat jako sláma z bot“, ale musí být jeho vnitřní podstatou. Existenci důsledného řádu série jak v notovém záznamu, tak i při vědomém poslechu (při znalosti Z a s partiturou v ruce) názorně demonstuje notový příklad XLI i hudební ukázka č. 37. V notaci i ve zvuku zaznamenává hlavní téma 1. věty Dechového kvintetu op. 26 od Arnolda Schönberga. Hlavní téma, které se

chápat jinak než v kubismu. Místo simultaneity pohledů nastupují hudební hodnoty času, které se týkají jak tvaru, tak i vzájemných vztahů mezi tvary. Či jinak řečeno: ostré lomy výsečí kruhových forem v promyšleném kontrapunktu barevných pruhů (pásů) jsou nositeli tempa, metra a rytmu jako hudební kvality nejen tvaru (blíže viz str. ..) ale i vzájemných vztahů mezi tvary.

Ostré harmonické lomy charakteristické pro simultánní kontrast barev v Kruhových formách R. Delaunaye se prosazují i v 1. větě 3. sonáty pro klavír od Paula Hindemitha, která je typickým příkladem rozšířené tonality, a to nejen v souvislosti s tvarem ale i s hudebním časem. Jestliže kubistický prostor byl důležitým východiskem pro konceptuální prostor obrazů geometrické abstrakce – především pak neoplasticismu – pak v konfrontaci hudebního času rozšířené tonality a dodekafonie tento vztah neplatí. Mají sice společného jmenovatele – chromatickou stupnici jako východisko – zásadní rozdíl však spočívá v systému časového řádu. Zatímco rozšířená tonalita staví na tradici „tonální interpunkce“, především na tónice (eventuálně na jiném tonálním centru), podstatou seriálního času dodekafonie je základní řada a její obměny jako celistvého tvaru.

Jestliže jsme v souvislosti s geometrickým tvarem neoplasticismu zdůraznili, že sám o sobě – tedy vytržený z kontextu vzájemných vztahů – postrádá výpovědní hodnotu, pak ta je právě na těchto vzájemných vztazích postavena. Ty se netýkají jen kompozice ale i prostoru. Konceptuální pojetí prostoru potvrdil sám Mondrian v úvodní citaci kapitoly, když prohlásil, že „*prostor byl nyní bílý, černý nebo šedý, forma čistá červená, modrá nebo žlutá*“. Pro vzájemné vztahy mezi „barevnými“ tvary a „nebarevnými“ prostorovými jednotkami jsou důležité proporce, které jsou jim přiděleny. Zároveň však ve vnímání diváků asi podvědomě fungují navyklá schémata optického prostoru na bázi vztahu teplých a studených barev – i když kontrast studené modré a teplé červené vyrovnává žlutá.

V sochařství neoplasticismu, které reprezentuje Georges Vantongerloo, nejde o konceptuální prostor jako v malířské variantě směru, ale o vzájemné vztahy mezi kubusy v základních barvách, jejichž proporce a vzájemné vztahy artikuluje Vantongerloo na základě matematických vzorců. Tedy obdobně jako u Mondrian jsou rozhodující vzájemné vztahy mezi kubickými tvary, které navazují na kubistický časoprostor, což potvrdil sám Vantongerloo:

„Krychlové obsahy (Volumena) nám vzájemným poměrem zprostředkovávají pocit prostoru a vzájemnou vzdáleností vjem času“⁹

Základem strukturace seriálního hudebního času dodekafonie a východiskem matematické organizace její melodické a harmonické složky je tzv. „řada“ libovolně seřazených dvanácti tónů chromatické stupnice (při zachování primární zásady, že žádný tón se nesmí opakovat, - s výjimkou bezprostředního opakování - dokud nezazní všech dvanáct tónů „řady“). Tato základní dvanáctitónová „řada“ (Z) má tři tradiční obměny: převrat (P – zrcadlový obraz základní řady), rak (R – zpětně notovaný základní tvar řady) a rak převratu (RP – zpětně notovaný zrcadlový obraz řady), které spolu se základní řadou tvoří tzv. quaternion.

XXXIX. Quaternion: a) základní tvar řady (Z), b) rak (R), c) převrat (P), d) rak převratu (RP)

Tím však nejsou variační možnosti vyčerpány. Základní řadu a její uvedené obměny je možné transponovat od každého tónů chromatické stupnice (tedy 11 možností), což odpovídá systému aritmetických variací. Existují i další možnosti jako permutační či komplementární formy atd. To je tedy organizace melodické složky. „Řada“ je však využita nejen melodicky, ale i harmonicky - a to dvojím způsobem: současným použitím základní řady a její variace či

dělí na dvě části (fráze) využívá základní řadu v melodii i doprovodu. Melodie, která je svěřena flétně, využívá v 1. frázi první polovinu základní řady, zatímco doprovod pracuje s druhou polovinou. V 2. frázi pokračuje melodie druhou polovinou Z s doprovodem její první poloviny.

XLI. Arnold Schönberg: Dechový kvintet, op. 26, 1. věta, hlavní téma

bu38 Arnold Schönberg: Dechový kvintet, op. 26, 1. věta, hlavní téma 00:20

Další hudební tvary dodekafonní skladby vznikají systematickými obměnami či transpozicemi základní řady jako celku (i když v dalším vývoji dodekafonie dochází k dělení základního tvaru) – k tomu blíže v následující kapitole. K racionálnímu atonálnímu tvaru základní řady je třeba s patřičným důrazem dodat, že výše uvedená a další přísná pravidla se týkají jen jeho melodické a harmonické složky – ostatní výrazové prostředky jako rytmus, dynamika instrumentace ad. si ponechávají svobodu z období volné atonality. Tato připomínka platí v plné míře pro dodekafonní tvar v hudbě Arnolda Schönberga, nikoliv však pro striktní řád tvaru dodekafonních skladeb Antona Weberna, který přísným pravidlům podřídí i časový řád tvaru. Jeho pojetí je velice blízké adekvátnímu řádu Mondrianova neoplasticismu, ale to se týká vzájemných vztahů mezi tvary, a proto se tímto problémem budeme zabývat v části věnované prostoru a času.

Matematický princip řádu

Dovršením přísné organizace seriálního tvaru je multiseriální hudební tvar, kde princip řady a jejích přísně řízených proměn je uplatněn nejen na melodii a harmonii či polyfonii ale i na ostatní výrazové prostředky – rytmus, dynamiku, instrumentaci ad. Jako názorný příklad multiseriálního tvaru jsme vybrali sérii ze struktury la ze skladby Piera Bouleze *Struktury pro dva klavíry I*. Společným jmenovatelem s dodekafonií je melodicko-harmonická řada čili série tónových výšek, která umožňovala uplatnění skladatelovy invence. Základní řada Z je přidělena klavíru I, její převrat P pak partu klavíru II (nu XLIIa). Ostatní série jsou schématické. Řada tónových délek čili rytmická série (nu XLIIb) je schematickou aritmetickou dvanáctitónovou řadou od nejkratší rytmické hodnoty, jejímž stálým připočítáváním se vytváří schéma postupného narůstání dalších rytmických jednotek. Na obdobném schématu postupného narůstání dynamických hodnot je budována i dvanáctičlenná řada stupňů intenzity zvuku od nejtíší polohy (pppp) do nejhlasitější (ffff). Zbývá ještě série způsobů klavírní hry, kde jde o dvanáctičlennou sérii, která si vyžaduje poněkud odlišné řešení.

XLII. Pierre Boulez: Struktury pro dva klavíry I - Série (melodicko-harmonická a rytmická)

a) Základní řada Z (klavír I) a převrat P (klavír II)

b) rytmická řada

Z důvodů systematické nepravidelnosti i praktické potřeby větších dynamických ploch i způsobů nástrojové hry vytvořil Boulez čtyři dvanáctičlenné útvary jak pro dynamiku (nu XLIIIa), tak pro způsoby nástrojové hry (nu XLIIIb)

XLIII. Pierre Boulez: Struktury pro dva klavíry I – dvanáctičlenné útvary pro dynamiku a způsoby klavírní hry

a) útvary pro dynamiku

b) útvary pro způsoby klavírní hry

Takto náročné požadavky na organizaci multiseriálního tvaru si vyžadují důmyslné technické pomůcky. Tou nejzákladnější, která se týká i multiseriálního tvaru, jsou transformační tabulky (nu XLIV) pro oba klavíry jako konstrukce pro všechny složky multiseriálního tvaru i celkovou strukturaci multiseriálního časového řádu skladby.

Konkrétní využití transpozičních tabulek budeme demonstrovat na výchozím tvaru ZT (základní tvar) klavíru I (nu XLIV/Z), pro který platí tabulka Z. Pro řadu tónových výšek (melo-

transpozice (horizontální dodekafonie), či rozložením jedné „řady“ do melodické a harmonické složky (vertikální dodekafonie).

Předchozí rozbor dodekafonie, především lineární a vertikální řád série a jejich obměn nápadně připomíná adekvátní řád neoplasticismus: lineární řád vertikál a horizontál a vertikální řád harmonických vztahů mezi barvami i „nebarvami“. Striktní řád neoplasticismu a dodekafonie se tedy týká jen dvou složek obrazu či skladby: 1. linie či melodie a 2. harmonie barev či tónů. Mondriana a Schönberga však nespojuje jen nový řád lineární a barevné, resp. melodické a harmonické složky, ale i jeho specifické propojení s tradiční podobou ostatních výrazových prostředků, které jsou však zbaveny konvencí spjatých s figurativním, resp. tonálním systémem. Jako příklad je možné uvést Schönbergovo pojetí rytmu a metra v dodekafonii nebo proporční rytmizaci obrazové plochy v Mondrianově neoplasticismu. A právě tento aspekt umožňuje prosazení osobitosti a nezaměnitelnosti hudebního projevu vůdčích osobností dodekafonie: Schönberga, Berga, Weberna ad. Tedy zákonitě stejný obraz jako v případě neoplasticismu.

Zároveň je však třeba zdůraznit i rozdíly. Zatímco pravoúhlé geometrické tvary neoplasticismus lze snadno rozeznat, stejně jako jejich proporční vztahy jak mezi barevnými tvary, tak i „nebarevnými“ prostorovými jednotkami, v dodekafonii je při poslechu velice obtížné vnímat řadu jako uzavřený tvar, což pochopitelně platí i pro její obměny. To však nelze považovat za nedostatek dodekafonie, ale spíše za její přednost. Je tak totiž zajištěna plynulost hudebního proudu, a stejně jako ve volné atonalitě i v její seriální variantě nedochází k opakování. To je jeden z dalších důvodů, proč přísný řád dodekafonie působí na posluchače podobným dojmem jako spontánnost volné atonality.

Konstruovaný prostor a multiseriální hudební čas

Multiseriální hudební čas přinesl výraznou změnu především v rámci hudebního tvaru, v jeho totální organizaci. V důsledku seriálních variací základního tvaru (základní řady u klavíru I a jejího převratu v partu klavíru II) se tato totální organizace uplatňuje i ve strukturaci hudebního času skladby. To je zřetelné již z transpozičních tabulek, kde pro tvar je určen jeden řádek tabulky – ať již horizontální (melodicko-harmonická série), diagonální (dynamická série) atd. – zatímco ostatní řádky se týkají transpozic, tedy strukturace časového řádu skladby. Ta je však daleko komplikovanější než organizace multiseriálního tvaru. Proto Boulez vedle již zmíněných transpozičních tabulek (nu XLIV) používá tabulku hrubé konstrukce (nu XLV) jako základní organizační schéma a detailní konstrukční schéma (nu XLVI) jako jeho podrobné rozpracování ve všech organizovaných složkách multiseriální skladby. Obě schémata budeme demonstrovat na Struktuře Ia, jejíž základní tvar jako východisko jejího multiseriálního časového řádu uvedeme v příkladu XLVII.

XLIV. Pierre Boulez: *Struktury pro dva klavíry I – transpoziční tabulky*

XLV. Pierre Boulez: *Struktury pro dva klavíry I – tabulka hrubé konstrukce Struktury Ia*

XLVI. Pierre Boulez: *Struktury pro dva klavíry I – detailní konstrukční schéma Struktury Ia*

XLVII. Pierre Boulez: *Struktury pro dva klavíry I – Struktura Ia, takty 1-7 (ZT)*

I v Sýkorově Červeno-zelené struktuře (obr. 117) se seriální princip uplatňuje jak v artikulaci tvarových elementů (obr. 116a), tak i v jejich rozmístění do celkové struktury (obr. 116b). A právě vzájemné vztahy strukturálních tvarových jednotek neboli elementů jsou rozhodující pro výslednou strukturu obrazu rozhodující. V jejich kombinatorických vztazích, jejichž zá-

Hu39 Pierre Boulez: *Struktura pro dva klavíry I, Struktura Ia 03:22*

dicko-harmonická série) je určena první horizontální řádka s označením *Zes*. Pro dynamiku platí diagonála začínající v pravém horním rohu označená *a*. Způsoby klavírní hry jsou uvedeny ve střední diagonále se začátkem uprostřed nahoře s označením *y*. Poněkud nečekaná je volba pro rytmickou řadu – přesunuje se totiž do transpoziční tabulky *P* pro klavír II. Boulez tak chtěl posílit podíl náhody na uvolnění poněkud „koženého“ systému. Pro rytmus *ZT* klavíru I je tak určen spodní řádek tabulky *P* pro klavír II odzadu (zprava doleva).

Na adekvátním – tedy matematickém – seriálním principu je budován tvar v nekonstruktivistickém obrazu Zdeňka Sýkory Červeno-zelená struktura (obr. 117). Konstantním prvkem Sýkorovy Struktury je červený a zelený půlkruh v kontrapunktu vzájemných vztahu v čtvercovém poli. Možnosti kombinací vzájemných vztahů monochromních (černých či bílých) či kontrastních půlkruhů v čtvercovém poli demonstruje obr. 116. Ty však nepředstavují tvar jako celek ale – podobně jako v kubismu – strukturální tvarovou jednotku (element).

117. Zdeněk Sýkora: Červeno-zelená struktura

118. Victor Vasarely: Vega 200, 1968 (U20 345)

Srovnání obrazu Victora Vasarelyho Vega – 200 (obr. 118) s Červeno-zelenou strukturou Zdeňka Sýkory (obr. 117) na první pohled vyvolává dojem, že oba malíři použili stejné prostředky. Oba obrazy se vzácně shodují ve výběru elementárních tvarových prvků (kruh, resp. půlkruh) – dokonce i v obdobné strukturální tvarové jednotce: kruhu či půlkruhu v čtvercovém poli – a základní barevné harmonii komplementárního kontrastu červené (základní barva) a zelené (doplňková). Na druhé straně však působí naprosto odlišně. Vždyť také podstata tvaru v obou obrazech je jiná. V Sýkorově Struktuře je element (strukturální tvarová jednotka) kombinatorickým prvkem matematického řádu celkové struktury. Podstatou Vasarelyho obrazu je iluze pohybu vlnícího a vzdouvajícího se objemu. Vasarely používá i „staré známé triky“ iluzivního malířství, jak se postupně prosazovaly ve vývoji od renesance do vrcholného baroka – využití světla a barvy k iluzi plastičnosti (trojrozměrnosti) tvaru, perspektivní efekt zmenšování a deformace tvaru s prostorovou hloubkou, prostorové vlastnosti barev atd. Dokonce – v protikladu k Sýkorově Struktuře – elementární tvarové jednotky navozují iluzi plastického tvaru. V žádném případě však nejde o návrat zpátky jako návrat k iluzi jevové skutečnosti, kterou odmítla již první generace avantgardy na počátku 20. století ale o zrakový klam jako iluzi objemu a pohybu, k nimž používá Vasarely výhradně abstraktní tvarosloví. Proto také tento směr zaměřený výlučně na zrak a jeho možnosti vnímání tvaru dostal název **op art** (zkratka názvu optical art = zrakové umění). Tato tendence odpovídala současným výzkumům tzv. celostní psychologie o vnímání tvaru.

Princip minimalizace

Proslulý Černý čtverec na bílém pozadí (obr. 120) od Kazimíra Maleviče nabízí jinou roli tvaru v racionálním proudu abstraktního malířství než Mondrianův neoplasticismus. Existuje jako samostatný – a vlastně jediný – tvar nejen z hlediska formy, ale i obsahu, a to velice zásadního – ten však úzce souvisí se vztahem k bílému pozadí obrazu (viz str...).

120. Kazimír Malevič: Černý čtverec na bílém pozadí, 1913

121. Kazimír Malevič: Suprematistický obraz, 1915

Černý čtverec na bílém pozadí se tak stal zárodečnou buňkou nového směru, který sám Malevič nazval suprematismem. Zásadní změnu postavení tvaru v celkovém uspořádání obrazu a jeho výpovědní hodnoty přináší barevná fáze suprematismu (1915 – 1917), kdy „*forma naznačuje jasně dynamiku určitého stavu*“, tedy hromadění a uvolňování energie, jejíž nositelkou je forma determinovaná barvou. Celý proces pak vrcholí „bílou“ fází (1917 - 1918), jejíž Černý čtverec Ada Reinhardta vypadá jako detail Malevičova Černého čtverce na bílém po-

kladní představu navrhne autor a jejich dořešení je svěřeno počítači, se uplatňuje matematický princip řádu. Proto i zde nahrazujeme prostorové vztahy, které se v seriálním principu Sýkorových Struktur neuplatňují – vztahy kombinatorickými.

116. Zdeněk Sýkora: Struktura – příprava a realizace

a) základní elementy

b) schéma rozmístění elementů do struktury

Hugo Demartini ve svých reliéfech z poloviny šedesátých let spojuje seriální princip kombinatorických vztahů Sýkorových struktur s prostorovými vztahy nejen mezi tvarovými jednotkami ale i v aktivním vztahu k okolnímu prostoru. Polokoule jako tvarové jednotky Demartiniho Reliéfu z roku 1965 (obr. 119) jsou vlastně trojrozměrnou obdobou půlkruhů Sýkorových struktur, stejně jako je kombinace matových a chromovaných polokoulí kombinatorickou variantou komplementárního kontrastu červených a zelených půlkruhů v obraze Z. Sýkory. Podstata kombinatorických vztahů je však zřetelně odlišná a navíc do ní vstupuje prostorový efekt odrazu, a to nejen odrazu matových polokoulí na chromovaných ale i reflexe prostředí včetně dynamických efektů pohybujících se diváků, které vnášejí do proměnlivosti prostorových vztahů časovou dimenzi.

119. Hugo Demartini: Reliéf, 1965

V obraze Victora Vasarelyho Vega – 200 (obr. 118) se uplatňuje interakce seriálního principu opakování strukturální tvarové jednotky jako aktuální tendence druhé poloviny 20. století a tradičních iluzivních prostředků prostorového rozvíjení tvaru – ať již prostorových vlastností barev či perspektivního efektu zmenšování a deformace tvaru atd. Právě tato strukturální interakce je zdrojem zrakového klamu.

Prostorový a časový princip minimalizace

Lineární prostor Malevičova Černého čtverce na bílém pozadí (obr. 120) přímo sugeruje srovnání s lineárním prostorem románských iluminací. V obou případech jde o „duchovní prostor“, jehož „nic“ umožňuje transcedenci tvaru – v případě Malevičova obrazu jako výtvárné vyjádření čisté senzibility. To potvrzuje i Malevičův výklad Černého čtverce:

„Černý čtverec na bílém pozadí se stal první výrazovou formou pocitů nevázaných na předměty: čtverec = pocit, bílá plocha = Nic, to, co je mimo pocit.“¹⁰

Obdobně i v barevné fázi suprematismu je sice barevná forma nositelkou energie, ale pro její uvolnění jsou rozhodující vztahy mezi barevně kontrastními geometrickými tvary. Ty také vedly k výstižnému označení této fáze jako „období létajících draků“.

Všechny čtverce, z nichž se skládá Reinhardtův Černý čtverec (obr. 122), jsou naprosto identické, a tím se ruší vnitřní vztahy tvarů. Význam obrazu jako celku spočívá v jeho vizuální existenci – nic nepředstavuje, nic nezastupuje, nic netlumočí – prostě zde je. Protože jednotlivé čtverce jako identické geometrické tvary nejsou na reprodukci viditelné, přikládáme jako důkaz starší Reinhardtův obraz, kde jsou tóny modré barvy výrazněji odstupňované (obr. 123).

Na stejném principu je založena i skladba LaMonte Younga Drift Studies. Skladba o jednom nepřetržitě znějícím tónu se musí zdát naprosto statická. Pak by šlo o nejdůslednější rozpor mezi astronomickým a hudebním časem. Zatímco astronomický čas skladby plyne nezávisle na časové struktuře hudebního proudu, hudební čas stojí na místě – nic se nemění, stále zní tentýž tón. V souvislosti s tvarem jsme však vysvětlili, že alikvotní tóny tento zdánlivý dojem

zadí – tedy jako izolovaný geometrický tvar. To je však základní omyl. Reprodukce č.122 představuje obraz, který se skládá z 9 čtverců, které Reinhardt získal rozdělením černé plochy obrazu dvěma stejně širokými pruhy o šíři jedné třetiny plochy, které vedl vertikálně a horizontálně středem obrazu a které jsou o nepatrný odstín černé světlejší.

122. Ad Reinhardt: Abstraktní malba. Černá, 1954

123. Ad Reinhardt: Abstraktní malba, 1963

Skladbu průkopníka minimal music La Monte Younga Drift Studies tvoří zdánlivě jediný čistý sinusový tón. Opravdu zdánlivě. Pozorný, soustředěný posluchač totiž zaregistruje alikvotní tóny, které promění původně monotónní skladbu o jednom tónu v kaleidoskop alikvotních tónů – podobně jako zdánlivě jednobarevný Černý čtverec Ad Reinhardta se skládá z devíti malých čtverců – a zásadně tak změní vnímání skladby.

Skeletová krychle Sol LeWitta (obr. 124) nemá s Černým čtvercem Ad Reinhardta zdánlivě nic společného. To je však jen mylný optický dojem. Je totiž trojrozměrnou variantou Reinhardtova obrazu. Nejen že čtverec je nahrazen adekvátním stereometrickým tvarem, tedy krychlí, ale tak jako se Reinhardtův Černý čtverec skládá z 9 malých čtverců jako identických plošných tvarů, tak se LeWittova skeletová krychle skládá z 2376 malých skeletových krychlí jako identických trojrozměrných tvarů. Tuto sestavu opakujících se identických tvarů Sol LeWitt zviditelněl tím, že „vykuchal maso“ a tak zbyla „kostra“ čili skelet.

124. Sol LeWitt: Bez názvu, 1966

125. Sol LeWitt: Bez názvu, 1968

Jakýmsi hudebním dvojčtem LeWittovy skeletové krychle je skladba Steva Reicha Piano Phase – a to jak z hlediska skladby jako celku, tak i z hlediska hudebního tvaru. Splňuje oba základní principy, které jsme formulovali u LeWittovy minimalistické práce: elementární tvar a jeho mechanické opakování. Oba tyto znaky dokonale demonstruje notová ukázka začátku Reichovy minimalistické skladby Piano Phase (nuXLVIII). Jestliže elementárním tvarem LeWittova prostorového skeletu je krychle, pak elementárním hudebním tvarem Reichovy skladby je rozložený akord jako elementární rytmicko-melodický vzorec, který se stále stejně opakuje.

XLVIII. Steve Reich: Piano Phase, 1967, fáze 1 – 6

vyvrátí. A nejen to. Jak potvrdil sám La Monte Young, alikvotní tóny se netýkají jen proměny vnímání času ale i prostoru:

„Dostanete úžasný pocit, že vaše tělo měkce vplouvá do prostoru a času, unášeno těmito zvukovými vlnami.“ 11

Pokud by Sol LeWitt naskládal plně identické černé krychle vedle sebe, za sebou a nad sebou ve stejném počtu devíti krychlí v uvedených směrech, vytvořil by skutečně trojrozměrnou variantu Reinhardtova Černého čtverce, jak bylo zdůrazněno v kapitole o tvaru na protější straně. Ta by se vztahovala k prostoru místnosti obdobně jako jednotlivé krychle k celkovému kubusu, který je z nich sestaven: kubický tvar by artikuloval kubický prostor. Její vnitřní prostor jako násobek 2376 malých kubických prostorových jednotek by však zůstal skryt. Sol Le Witt však tím, že „vykuchal maso“ odhalil tyto prostorové jednotky a „kostra“, která z jednotlivých krychlí zbyla, se stala prostorovým skeletem vymezujícím jednotlivé prostorové kubusy, z nichž je celek složen. Tím se zásadně změnil prostorový kontext díla: místo artikulace kubického prostoru kubickým tvarem plné krychle se prostorové vztahy odehrávají uvnitř díla – a velice dramaticky. V čem tato dramatickost spočívá, odhalují dva pohledy na prostorový skelet Sol LeWitta. Čelný pohled (obr.124) akcentuje dokonalý řad identických tvarových a prostorových jednotek. Pohled proti rohu skeletu (obr.125) nabídl protikladný vjem: dokonalý řad se změnil ve svůj opak: ne-řád.

Tyto překvapivé proměny vnitřního prostoru skeletového kubusu postřehne jen pozorný divák při obcházení díla. Pokud by obcházel se strojovou pravidelností dosáhl by „fázových posunů“ prostorových vztahů. Tedy principu, který je podstatou vzorové minimalistické skladby Steva Reicha Piano Phase. Při rozboru tvaru jsme zdůraznili adekvátní morfologické znaky LeWittova kubického a Reichova rytmicko-melodického „skeletu“: elementární tvar a jeho mechanické opakování. Jestliže jsme zdůraznili, že elementární rytmicko-melodický vzorec se stále stejně opakuje, pak to platí pro part I. klavíru. Druhý klavírista hraje sice totéž ale postupně a velmi nenápadně zvyšuje tempo. To jsou tzv. fázové posuny. Jejich důsledkem jsou neustálé proměny rytmické a melodické struktury skladby, které jsou tak bohaté, že žádný posluchač není schopen všechny sledovat.

hu40 Steve Reich: Piano Phase, (část) 2:11

Dekoratívni abstraktní tvar a jeho výtvarné vyjádření

Dekoratívni abstraktní tvar vychází z estetizujícího přístupu ke skutečnosti, hledá abstraktní vyjádření „transcendentální krásy“ – např. v křesťanství nadpozemské krásy univerza. Na rozdíl od expresivního a racionálního abstraktního tvaru se tedy prosazuje především v raných fázích uměleckého vývoje, například v raně středověkém irském umění v iniciálách a iluminacích rukopisů. Vyznačuje se ladností a dynamičností linií a pestrou dekorativní barevností.

126. Iluminace z evangeliáře z Durow.

V dalším vývoji knižní malby – v karolinské renesanci a v románských iluminacích – se dekorativní abstraktní tvar přesouvá do bordury, zatímco v samotné iluminaci zaujímají dominantní postavení výrazně stylizované postavy.

Abstraktní dekorativní tvar se uplatňuje i ve středověkém sochařství – nejčastěji ve spojení s architekturou, např. ve výzdobě hlavic sloupů v byzantské či románské sakrální architektuře.

Na rozdíl od expresivního a racionálního abstraktního tvaru se dekorativní abstraktní tvar neprosadil v moderním umění, které bylo nekompromisně antiestetické. Zato výtvarná postmoderná jej znovu rehabilitovala – nejdříve v architektuře, která se s velkou pompou vrátila k ornamentu, který již v samých počátcích klasické moderny tak nekompromisně odmítl Adolf Loos – později se dekorativní abstraktní tvar prosadil i v malířství. Přesvědčivou názornou demonstrací je obraz Philipa Taaffeho *Zlá setba* (obr.127), kde dekorativní abstraktní tvary s až virtuózní lehkostí balancují na hraně kýče jako příspěvek k masové kultuře v efektní symbióze s artistními tvary v rafinovaném spojení prvků dvou odlišných kultur – arabské a evropské – a o to nejen v konfrontaci etnické ale v propojení minulosti a přítomnosti i časové.

127. Philip Taaffe: Zlá setba, 1996. Kombinovaná technika na plátně, 262 x 282 cm, Německo, soukromý majetek

Dekoratívni atonální tvar v hudbě neexistuje, protože atonalita je projevem moderní hudby, která je – stejně jako moderní výtvarné umění – nekompromisně antiestetická. Postmoderní hudba sice dekorativní tvar rehabilituje – nikoliv však ve spojení s atonalitou.

POZNÁMKY:

1 LAMAČ, M.: Myšlenky moderních malířů. Odeon, Praha 1989, s. 177

2 Tamtéž, s. 177

3 SCHÖNBERG, A.: Styl a idea. Argot vitae, Praha 2004, s. 166

4 Tamtéž, s. 85

5 Umění 20. století (ed. WALTER, I.F.). Taschen/Slovart, Praha 2004, s. 253

6 KOHOUTEK, C.: Hudební kompozice – stručný komplexní pohled z hlediska skladatele. Supraphon, Praha 1989, s. 386

7 LAMAČ, M.: Myšlenky moderních malířů. Odeon, Praha 1989, s. 202

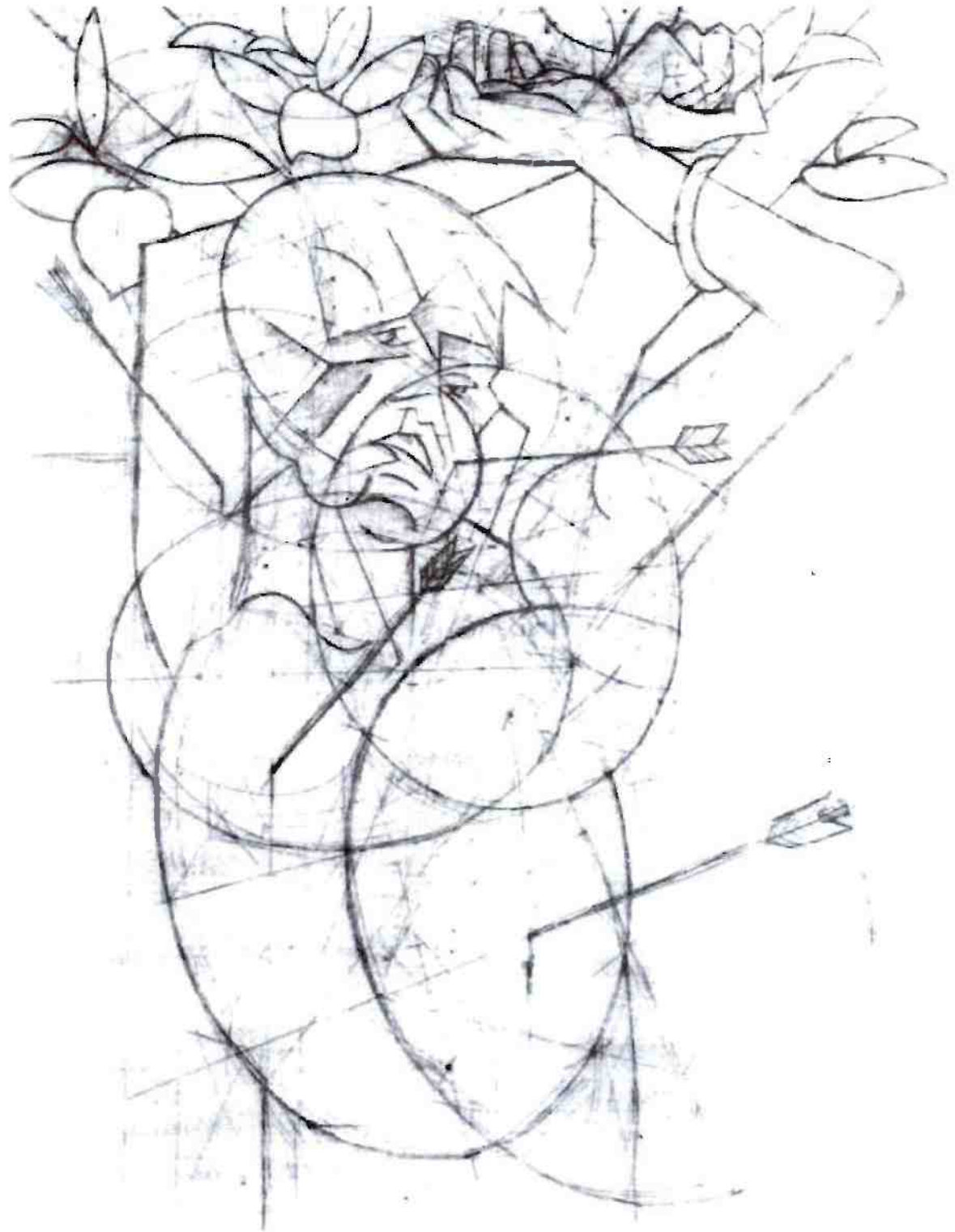
8 SCHÖNBERG, A.: Styl a idea. Argot vitae, Praha 2004, s. 92

9 Umění 20. století (ed. WALTER, I.F.). Taschen/Slovart, Praha 2004, s. 455

10 LAMAČ, M.: Myšlenky moderních malířů. Odeon, Praha 1989, s. 235

11 Hudba na pomezí (ed. DORUŽKA, P.). Panton, Praha 1991, s. 141

OBRAZOVÁ DOKUMENTACE,
NOTOVÉ A HUDEBNÍ UKÁZKY,
ODBORNÁ LITERATURA





OBRAZOVÁ DOKUMENTACE, NOTOVÉ A HUDEBNÍ UKÁZKY, ODBORNÁ LITERATURA

OBRAZOVÁ DOKUMENTACE:

1. Mistr Theodorik: Sv. Vít, asi 1360-1364, Karlštejn, kaple sv. Kříže,
2. Mistr Theodorik: Sv. Vít, kompoziční analýza
3. Claude Lorrain: Krajina se svatbou Izáka a Rebeky, 1648, olej na plátně, 149 x 197 cm
4. Claude Lorrain: Krajina se svatbou Izáka a Rebeky, schéma prostorových vztahů
5. Raffael: Madona del Prato, 1506, olej na plátně, 113 x 88 cm, Vídeň, Kunsthistorisches Museum
6. Piet Mondrian: Kompozice se žlutou, modrou, černou, červenou a šedou, 1921, olej na plátně, 88,5 x 72,5, sbírka Stephena Mazocha
7. Kilián Ignác Dienzenhofer: Průčelí kostela sv. Mikuláše, Malá Strana, Praha, 1703-1711
8. Matyáš Bernard Braun: Sen sv. Luitgardy, 1711, Praha, Karlův most,
9. Jan van Eyck: Madona kanovníka van der Paele, 1434-36, olej na dřevě, 141 x 176,5 cm, Musée communal, Bruggy
10. Myron: Diskobolos, 460-450 př.n.l., římská mram. Kopie pův. bronzové sochy, Řím, Museo delle Terme
11. Jakob van Ruisdael: Větrný mlýn ve Wijku u Duurstede, asi 1670, olej na plátně, 83 x 101 cm, Amsterdam, Rijksmuseum
12. Piero della Francesca: Zvěstování (Polyptych ze San Antonia), 1470, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche
13. Giotto: Vyhánění ďáblů z Arezza, 1297-99, freska, 270 x 230 cm, Assisi, horní kostel sv. Františka
14. Kuros z Teney, 560-550 př.n.l., mramor, v. 153 cm, Mnichov, Glyptotéka
15. Polykleitos: Doryforos, kol. 440 př.n.l., římská mram. kopie pův. bronzové sochy, v. 212 cm, Neapol, Museo Nazionale
16. El Greco: Pátá pečeť Apokalypsy, 1608-1614, olej na plátně, 225 x 193 cm, New York, Metropolitan Museum
17. Mistr Hugo: Mojžíš a Áron při sčítání lidu. Bible z Bury St Edmunds, frontispice k Čtvrté knize Mojžíšově, 1. pol. 12. stol., 52 x 36 cm, Corpus Christi College, Cambridge
18. Kristův vjezd do Jeruzaléma. 1. polovina 12. stol., Žaltář ze St Albans, 28 x 18 cm, St. Godehard, Hildesheim
19. Nástropní malby z první síně jeskyně Altamira – podle rekonstrukce v Národním archeologickém museu v Madridu
20. Tyranobijci Harmodios a Aristogeiton (římská replika pův. sousoší z r. 506 př.n.l.)
21. Patricij Barberiniů, Řím, Museo dei Conservatori
22. Mistr antických postav: Navštívení, kolem 1220, Remeš, katedrála Notre-Dame, střední západní portál, pravé ostění
23. Naumburský mistr: Ekkehard a Uta. Naumburk, dóm sv. Petra a Pavla, západní chór, kolem 1250
24. Giotto: Ukřižování (detail), 1304-06, fresco secco, 200 x 186 cm, Padova, kaple Arena

25. Typologický cyklus v ambitu kláštera Na Slovanech: Kamenování vinaře Nabota (detail), kolem 1360
26. Rogier van der Weyden: Kladení do hrobu, kolem 1450, malba na dřevě, 110 x 96 cm, Florencie, Uffizi
27. Michelangelo Caravaggio: Kladení do hrobu, 1602-03, olej na plátně, 300 x 203 cm, Florencie, Uffizi,
28. Gustav Courbet: Jabloně v sadě v Ornans, 1873, olej na plátně 45 x 54,5 cm, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam
29. Bedřich Havránek: Zřícenina mlýna v okolí Punkvy, 1892, akvarel, papír, 64 x 62 cm, Praha, Národní galerie
30. „Mladší kánon“ egyptského umění
31. Rahotep s manželkou Nofretou, 2600 př.n.l., Káhira, Egyptské museum
32. Byzantské a byzantizující „schéma tří kružnic“
33. Konstrukce figury v tříčtvrtečním profilu podle V. de Honnecourt
34. Adam a Eva a vyhnání z ráje. Pařížský žaltář, kolem r. 1200
35. Jeftova dcera. Žaltář Ludvíka Svatého, kolem r. 1256, Paříž, Bibliothèque Nationale
36. Jeane Pucelle: Zvěstování P. Marie. Kniha hodinek Jeane de Savoie, 2. čtvrtina 14. stol., 18 x 13 cm, Musée Jacquemart-André, Paříž
37. Mistr vyšebrodského oltáře: Zvěstování P. Marii, před 1350, tempera na dřevě, 95 x 88,5 cm, Praha, Národní galerie
38. Carlo Crivelli: Zvěstování se sv. Emidiem, 1486, vaječná tempera a olej na plátně, 210 x 150 cm
39. Analýza prostorové konstrukce Crivelliho obrazu
40. Nicolas Poussin: Šalamounův soud, 1649, olej na plátně, 100 x 150 cm, Paříž, Musée de Louvre
41. Nicolas Poussin: Krajina s Orfeem a Eurydikou, 1649-51, olej na plátně, 124 x 200 cm, Paříž, Musée de Louvre
42. Jacques Louis David: Přísaha Horatiů, 1784, olej na plátně, 330 x 427 cm, Paříž, Musée de Louvre
43. Trpaslice, pálená hlína, Paříž, Musée de Louvre
44. Láokoón a jeho synové, asi 1. stol. př.n.l., mramor, v. 184 cm, Řím, Vatikán, Musei Vaticani
45. Dobrý pastýř. Detail ze sarkofágu, kol. 270, mramor, Řím, Santa Maria Antiqua
46. Klanění tří králů, fragment oltáře z kostela sv. Martina, Cividale, 8. stol., reliéf
47. Morový kříž, 1304, dřevo, nadživotní velikost, Kolín n. R., kostel Sta Maria im Kapitol
48. Michelangelo: Třetí florentský otrok, tzv. vousatý, 1527-33, mramor, Florencie, Galleria dell' Accademia
49. Mathis Grünewald: Isenheimský oltář, sv. Šebastián, 1512-1516, tempera o olej na lipové desce, 232 x 76,5 cm, Musée d'Unterlinden, Colmar

50. Mathis Grünewald: Isenheimský oltář, Ukřižování, 1512-1516, tempera a olej na lipové desce, 369 x 307 cm, Musée d'Unterlinden, Colmar
51. Petrus Paulus Rubens: Únos dcer Leukippových, kolem 1618, olej na dřevě, 224 x 210,5 cm, Mnichov, Alte Pinakothek
52. Matyáš Bernard Braun: Sv. Juda Tadeáš, asi 1712, dřevo štukované, Praha, Národní galerie
53. Rembrandt van Rijn: Návrat marnotratného syna, okolo 1668-1669, olej na plátně, 262 x 206 cm, Ermitáž, Sankt Peterburg
54. Eugen Delacroix: Svoboda vedoucí lid na barikády, 1830, olej na plátně, 259 x 325, Paříž, Musée de Louvre
55. Honoré Daumier: Don Quiote a Sancho Panza, 1866-1868, olej na plátně, Curych, Kunsthalle
56. Ukřižování. Žaltář Roberta de Lisle. Před r. 1339, 35 x 23 cm, British Museum, Londýn
57. Pásové kování. Skytské umění 5. – 4. stol. př.n.l., d. 12 cm, Sankt Peterburg d. 12 cm
58. Titulm list z evangeliáře z Kells, konec 8. nebo poč. 9. stol. Knihovna Trinity College, Dublin
59. Francois Boucher: Diana odpočívající po koupeli, 1742, olej na plátně, 56 x 73 cm, Paříž, Musée de Louvre
60. Antonio Canaletto: Benátky-Bucintoro přiráží k molu (detail), asi 1728-30, olej na plátně, zámek Windsor
-
61. Claude Monet: Dóžecí palác v Benátkách, 1908, olej na plátně, 81 × 100 cm, New York, Brooklyn Museum
62. Antonio Canaletto: Benátky-Bucintoro přiráží k molu, asi 1728-30, olej na plátně, 77 × 126 cm, zámek Windsor
63. Claude Monet: Regata v Argenteuil se zataženou oblohou, 1874, olej na plátně, 60 x 100 cm, Musée d'Orsay, Paříž
64. Vojtěch Hynais: Jaro (detail), 1881, Praha, Národní divadlo
65. Jan Preisler: Jaro, střední obraz triptychu, 1900, olej na plátně, 112 x 186, Plzeň, Západočeská galerie
66. August Rodin: Myslitel, 1880-1904, bronz, 180 x 98 x 145, Paříž, Musée Rodin
67. Christian Schad: Hrabě St. Genois d'Anneaucourt, 1927, olej na dřevě, 86 x 63 cm, Hamburk, soukromá sbírka
68. Giorgio de Chirico: Znepokojivé múzy, 1925 (verze obrazu z r. 1916), olej na plátně, 97 x 67 cm, soukromá sbírka
69. Salvador Dalí: Město zásuvek, 1936, tušová kresba na tiskařském papíru, 32 x 41,5, soukromá sbírka
70. Salvador Dalí: Antropomorfní kabinet, 1936, olej na plátně, 25,4 x 44,2 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
71. Richard Estes: Hotel Holland, 1984, olej na plátně, 114 x 181 cm
72. Chuck Close: John, 1971-72, akryl na plátně, 254 x 228,6 cm, New York, Pace Wildenstein Gallery

73. Chuck Close: Autoportrét, 2000-01, olej na plátně, 274 x 213, San Francisco, Museum of Modern Art
74. Paul Cézanne: Marseilleský záliv u l'Estaque, 1886-1890 (detail), olej na plátně, 100 x 80 cm, Chicago, Art Institute
75. Paul Cézanne: Zátíší (Malovaná váza, asi 1895, olej na plátně, 73 x 60 cm, The Barnes Foundation, Merion, Pensylvánie
76. Pablo Picasso: Sedící ženský akt, 1906, olej na plátně, 151 x 100 cm, Praha, Národní galerie
77. Pablo Picasso: Žena s vějířem v křesle, 1908, olej na plátně, 152 x 101 cm, Petrohrad, Ermitáž
78. Pablo Picasso: Hlava ženy (Fernanda), 1909, olej na plátně, 61 x 42 cm, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen
79. Pablo Picasso: Hlava ženy (Fernanda), 1909, bronz, v. 40 cm, Praha, Národní galerie
80. Pablo Picasso: Továrna v Horta de Ebro, 1909, olej na plátně, 50,7 x 60,2 cm, Petrohrad, Ermitáž
81. Pablo Picasso: Žena s kytarou u piana, 1911, olej na plátně, 57 x 47 cm, Praha, Národní galerie
82. Pablo Picasso: Žena s mandolínou, jaro 1910, olej na plátně, 100 x 74 cm, New York, soukromá sbírka
83. Pablo Picasso: Žena s mandolínou, léto 1910, olej na plátně, 91,5 x 59 cm, Kolín n.R., Die Sammlung Ludwig
84. Piet Mondrian: Fasáda kostela, 1914, tužka, křída a tuš na papíru, 63 x 50,3 cm, Collection Gemeentemuseum Den Haag
85. Pablo Picasso: Láhev di „Bass“, hrací karta a housle, 1914, olej na plátně, 81 x 75 cm, Paříž, Musée d'Art Moderne, Centre Pompidou
86. Pablo Picasso: Nahá žena utírající si nohu, 1921, pastel na papíře, 66 x 50,8 cm, soukromá sbírka
87. David Ligare: Herkules chrámčí rovnováhu mezi rozkoší a ctností, 1993, olej na lněném plátně, 152 x 142 cm
88. Vincent van Gogh: Autoportrét se zavázaným uchem, 1889, olej na plátně, 60 x 49 cm, Londýn, Courtauld Institute Galleries
89. Vincent van Gogh: Cesta s cypřiši pod hvězdou oblohou, 1890, olej na plátně, 92 x 73 cm, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller
90. Edvard Munch: Výkřik, 1893, olej na plátně, 84 x 67 cm, Oslo, Munch Museet
- +91. Emil Nolde: V alexandrijském přístavu (Svatá Marie Egyptská), 1905 (CD1/P9, 256/254)
92. Ernst Ludwig Kirchner: Autoportrét a modelem, 1910, olej na plátně, 155,5 x 100 cm, Hamburk, Kunsthalle
93. André Derain: Portrét Henriho Matisse, 1905, olej na plátně, Londýn, Tate Gallery
94. Maurice Vlaminck: Červené stromy, 1906, olej na plátně, 65 x 81 cm, Paříž, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou

95. Vasilij Kandinskij: Improvizace 6 (Africká), 1909, olej na plátně, 107 x 95,5 cm, Mnichov, Städtische Galerie im Lenbachhaus
96. Paul Klee: Rybí kouzlo, 1925, lakovaný olej a akvarel, 76,3 x 98,2 cm, Philadelphia, Museum of Art
97. Joan Miró: Vážka s červenými křídélky na stopě hada plížícího se směrem ke kometě, 1951, olej na plátně, 81 x 100, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia
98. André Masson: Automatická kresba, 1925, Paříž, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou
99. Francis Bacon: Tri studie k portrétu levá deska, 1975, olej na plátně, 35,5 x 30,5 cm, soukromá sbírka
100. Francis Bacon: Obraz (druhá verze), 1970 olej na plátně, 198 x 132 cm, New York, Museum of Modern Art
101. Reiner Fetting: Bubeník a kytarista, 1979, křídlové barvy na plátně, 200 x 290 cm, Berlín
102. Ukřížování. Žaltář Roberta de Lisle. Před r. 1339, 35 x 23 cm, British Museum, Londýn
103. Paul Gauguin: Tři Tahit'ané (Rozhovor), 1898, olej na plátně, 73 x 93 cm, Edinburg, National Gallery of Scotland
104. Gustav Klimt: Judita I, 1901, olej na plátně, 84 x 42, Vídeň, Österreichische Galerie
105. Vasilij Kandinskij: Vyhlídka na Murnau s železnicí a zámekem, 1909, olej na plátně, 36 x 49 cm, Mnichov, Städtische Galerie im Lenbachhaus
106. Vasilij Kandinskij: Krajina u Murnau s lokomotivou, 1909, olej na plátně, 50,4 x 65 cm, New York, The Salomon R. Guggenheim Museum
-
107. Vasilij Kandinskij: Imprese V (Park), 1911, olej na plátně, 105 x 157 cm, Paříž, sb. Niny Kandinské
108. Vasilij Kandinskij: Obraz s bílou formou, 1913, olej na plátně, 120,3 x 139,6 cm, New York, The Salomon R. Guggenheim Museum
-
109. Jackson Pollock: Vybledlá cesta, 1947, olej na plátně, 114 x 86 cm, Řím, Galleria Nazionale d'Arte Moderna
110. Hans Hartung: T 1956 – 9, 1956, olej na plátně, 180 x 137 cm, Paříž, soukromý majetek
111. Jean Fautrier: Hlava rukojmí č. 2, 1945, olej na papíru na plátně, 35,5 x 26,5 cm, soukromý majetek
112. Robert Delaunay: Simultánní okna (1. část, 2. motiv, 1. replika), 1912, olej na plátně, pomalovaný rám ze smrkového dřeva, 46 x 40 cm, Hamburk, Kunsthalle
113. Robert Delaunay: Kruhové formy, 1912, olej na plátně, 129,2 x 194,9 cm, New York, The Salomon R. Guggenheim Museum
114. Piet Mondrian: Obraz číslo 1, 1921-25, olej na plátně, 75,5 x 65,5 cm, Basilej, Fondation Beyeler
115. Georges Vantongerloo: Konstrukce z oválu, 1918, Modře, žlutě a červeně pomalovaný mahagon, 16,5 x 6,5 x 6,5 cm, soukromý majetek
116. Zdeněk Sýkora: Struktura – příprava a realizace (PVU V/110)
a) základní elementy b) schéma rozmístění elementů do struktury

117. Zdeněk Sýkora: Červeno-zelená struktura
118. Victor Vasarely: Vega 200, 1968, Akryl na plátně, 200 x 200 cm, soukromý majetek
119. Hugo Demartini: Reliéf, 1965, chromovaná ocel, barva dřevo, 70 x 70 cm
120. Kazimír Malevič: Černý čtverec na bílém pozadí, 1913 (po 1920), olej na plátně, 106,2 x 106,5, Petrohrad, Ruské státní museum
121. Kazimír Malevič: Suprematistický obraz, 1915, Olej na plátně, 101,5 x 62 cm, Amsterdam, Stedelijk Museum
122. Ad Reinhardt: Abstraktní malba. Černá, 1954, olej na plátně, 198 x 198 cm, Malborough International Fine art
123. Ad Reinhardt: Abstraktní malba, 1963 , olej na plátně, 152,4 x 152,4 cm, New York, Museum of Modern Art
124. Sol LeWitt: Bez názvu, 1966, hliník, New York, John Weber Gallery
125. Sol LeWitt: Bez názvu, 1968
126. Evangeliář z Durrow (fol. 3v), 7. stol., 24 x 16,5 cm, Dublin, Knihovna Trinity College
127. Philip Taaffe: Zlá setba, 1996. Kombinovaná technika na plátně, 262 x 282 cm, Německo, soukromý majetek

NOTOVÉ UKÁZKY:

- I. W.A. Mozart: Symfonie g moll KV 550, 4. věta, hlavní téma
 - II. Gregoriánský chorál, liturgický recitativ
 - III. Richard Wagner: Tristan a Isolda, leitmotivy lásky a osudu a jejich kombinace
 - IV. W.A. Mozart: Sonáta A dur, KV 331, 1. věta, téma k variacím
 - V. W.A. Mozart: Adagio c moll, hl. téma
 - VI. Alleluja z gregoriánského chorálu
 - VII. Giulio Caccini: aria ze sborníku Nuove musiche, 1601
 - VIII. R. Wagner: Mistrí pěvci (1868), vybrané leitmotivy a jejich kombinace
 - IX. R. Wagner: Předehra k Tristanovi a Isoldě
 - X. A. Dvořák: Vodník, téma vodníka
 - XI. Modální rytmus a notace, přepis a odpovídající antické stopy
 - XII. Ordines I., II. III. rozměru notredamské školy
 - XIII. Leoninus: Confitemini domino. Organum duplum s prodlevovým (I) a diskantovým (II) úsekem
 - XIV. Guillaume de Machaut: čtyřhlasá mše, Agnus Dei, 1. díl – izorytmie
 - XV. Letní kánon (Sumer is icumen in)
 - XVI. Josquin Desprez: Královské fanfáry pro čtyři dechové nástroje
 - XVIII. Arcangelo Corelli: Concerto grosso č. 1, D dur, op. 6, 1. věta, úryvek
 - XIX. Carlo Gesualdo da Venosa: Dolcissima mia vita, úryvek
 - XX. Johann Sebastian Bach: Umění fugy, Fuga I, začátek
 - XXI. Johann Sebastian Bach: Dobře temperovaný klavír I, Preludium B dur
 - XXII. Fryderyk Chopin: Preludium a moll, začátek
 - XXIII. Johanes de Florentia: Dvojhlasý madrigal O tu cara scientia mia musica, kolem r. 1340
 - XXIV. Francois Couperin: Rondo Soeur Monique pro clavecin z r. 1722
 - XXV. Claude Debussy: Moře, 1. část, 1. téma (melodie)
-
- XXVI. Antonín Dvořák: Vodník, symfonická báseň, oblast tématu vodníka
 - XXVII. Paul Hindemith: Závěr fugy in A z díla Ludus tonalis
 - XXVIII. Paul Hindemith: 3. sonáta pro klavír, 1. věta, takty 1 - 10
 - XXIX. Igor Stravinskij: Svěcení jara, Jarní věštby, 1. část, 2. výstup, číslo 13
 - XXX. Igor Stravinskij: Pulcinella, 1. Sinfonia, hlavní téma
 - XXXI. Richard Strauss: Salome, 1905 (začátek)
 - XXXII. Arnold Schönberg: I. komorní symfonie, op. 9, hlavní téma
 - XXXIII. Olivier Messiaen, Mody omezených transpozic

- XXXIII. Olivier Messiaen, Mody omezených transpozic
- XXXIV. Claude Debussy: Preludium k Faunovu odpoledni (začátek)
-
- XXXV. Arnold Schönberg: Šest malých klavírních skladeb op. 19, 4. skladba
- XXXVI. Anton Webern: Šest bagatel pro smyčcové kvarteto op. 9, bagatela č. 5
- XXXVII. Karlheinz Stockhausen: Cyklus pro hráče na bicí nástroje
- XXXVIII. Krzysztof Penderecki: Ofiarom Hirošimy – Tren pro 52 smyčcových nástrojů
- XXXIX. Quaternion: a) základní tvar řady (Z), b) rak (R), c) převrat (P), d) rak převratu (RP)
- XL. Dvojhlasá faktura řady (Z z př. XI)
- XLI. Arnold Schönberg: Dechový kvintet, op. 26, 1. věta, hlavní téma
- XLII. Pierre Boulez: Struktury pro dva klavíry I - Série (melodicko-harmonická a rytmická)
a) Základní řada Z (klavír I) a převrat P (klavír II) b) rytmická řada
- XLIII. Pierre Boulez: Struktury pro dva klavíry I – dvanáctičlenné útvary pro dynamiku a způsoby klavírní hry
a) útvary pro dynamiku b) útvary pro způsoby klavírní hry
- XLIV. Pierre Boulez: Struktury pro dva klavíry I – transpoziční tabulky
- XLV. Pierre Boulez: Struktury pro dva klavíry I – tabulka hruhé konstrukce Struktury Ia
- XLVI. Pierre Boulez: Struktury pro dva klavíry I – detailní konstrukční schéma Struktury Ia
- XLVII. Pierre Boulez: Struktury pro dva klavíry I – Struktura Ia, takty 1-7 (ZT)
- XLVIII. Steve Reich: Piano Phase, 1967, fáze 1 – 6

HUDEBNÍ UKÁZKY:

hu1	W.A. Mozart: Symfonie g moll KV 550, 4. věta, oblast hlavního tématu	01:03
hu2	Gregoriánský chorál, liturgický recitativ,	00:32
hu3	W.A. Mozart: Sonáta A dur, KV 331, 1. věta, téma k variacím	01:10
hu4	W.A. Mozart: Adagio c moll (začátek)	00:45
hu5	Alleluja z gregoriánského chorálu	00:29
hu6	G. Binchois: Dívky na vdávání, chanson	01:34
hu7	G. Caccini: Vzrušeně bije mé srdce, árie (téma)	00:56
hu8	A. Vivaldi: Čtvero ročních dob, Jaro, 1. věta	03:12
hu9	R.Wagner: Předehra k Tristanovi a Isoldě (část)	02:00
hu10	A. Dvořák: Vodník, oblast tématu vodníka	01:49
hu11	M.P. Musorgskij: Obrázky z výstavy, Tanec kuřátek ve skořápce	01:13
hu12	Leoninus: Alleluja. Organum duplum	01:53
hu13	Letní kánon (Sumer is icumen in)	02:10
hu14	Josquin Desprez: Ave Maria, motet	02:01
hu15	Arcangeli Corelli: Concerto grosso op. 6 č. 8 g moll, Adagio – Allegro	01:50
hu16	Carlo Gesualdo da Venosa: Dolcissima mia vita (úryvek)	02:24
hu17	Johann Sebastian Bach:Fuga II, expozice (Umění fugy)	00:36
hu18	Fryderyk Chopin: Preludium a moll	02:21
hu19	Johannes de Florentia: Luando la stella, madrigal	03:10
hu20	Francois Couperin: Les Bagatelles. Rondo	02:38
hu21	Claude Debussy: Moře, Skical, začátek	01:50
hu22	Paul Hindemith. 3. sonáta, 1. věta	05:03
hu23	Igor Stravinskij: Svěcení jara, Jarní věštby, 1. část, 2. výstup	03:04
hu24	Stravinskij: Pulcinella, 1. Sinfonia, oblast hl. tématu	00:39
hu25	Stravinskij: Pulcinella, Finale	02:02
hu26	Henryk M. Górecki: Symfonie č.3, 3. věta, začátek	02:40
hu27	Richard Strauss: Salome, 1.jednání, 1.výstup	02:50
hu28	Sergej Prokofjev: Skytská suita, 1.část (úryvek)	02:30
hu29	Arnold Schönberg: I. komorní symfonie, op. 9, začátek	02:10
hu30	Olivier Messiaen, symfonie Turangalila, 8. věta (část)	03:35
hu31	Wolfgang Rihm: Silence to be beaten (část)	03:42
hu32	Claude Debussy: Preludium k Faunovu odpoledni (začátek)	01:30
hu33	Arnold Schönberg: Zjasněná noc, Adagio	03:56

hu34 Arnold Schönberg: Pět skladeb pro orchestr, op. 16, 4. Peripetie	02:03
hu35 Anton Webern: Šest bagatel pro smyčcové kvarteto op. 9, bagatela č. 5	01:12
hu36 John Cage: Koncert pro klavír a orchestr (úryvek)	01:41
hu37 Krzysztof Penderecki: Ofiarom Hirošimy – Tren (závěr)	03:11
hu38 Arnold Schönberg: Dechový kvintet, op. 26, 1. věta, hlavní téma	00:20
hu39 Pierre Boulez: Struktury pro dva klavíry I, Struktura Ia	03:22
hu40 Steve Reich: Piano Phase, (část)	02:11

ODBORNÁ LITERATURA

- A Dictionary of Musical Themes*. New York : Crown Publishers, INC 1968
ADORNO, T.W., *Estetická teorie*. Praha : Panglos 1997
ADORNO, T.W., *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main 1966
ADORNO, T.W., *Sborník I, II*. Praha : Samizdat,
ALLEY, R.: *Gauguin*, Praha : Odeon 1972
ANZENBACHER, A., *Úvod do filosofie*. Praha : SPN 1990
ARENDOVÁ, H., *Krise kultury*, Praha 1994
ARNHEIM, R., *Entropie a umění*, Praha : Gryf 1992
ARNHEIM, R., *Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste*, Köln 1983
BACHTÍK, J., *XIX. století v hudbě*. Praha : Editio Supraphon 1970
BALEKA, J., *Výtvarné umění. Výkladový slovník*. Praha : Academia 1997
BEK, J., *Impresionismus a hudba*. Praha : SHV 1964
BEK, J., *Světová hudba 20. století*. Praha : SHV 1968
BEKS-MALORNY, U., *Kandinsky*, Köln : Benedikt Taschen Verlag 1993
BELTING, H., *Konec dějin umění*, Praha : Mladá fronta 2000
BENOIST, L., *Znaky, symboly a mýty*, Praha : Academia 1995
BERKA, Č., *Pablo Picasso*. Kresby. Praha : Odeon 1959
BERKOVEC, J., *Josef Suk*. Praha : SHV 1962
BOUGAULT, V., *Paris Montparnasse. Zur Zeit der Modernen Kunst 1910-1940*. Paris : TERRAIL 1997
BOVI, A., *Kandinsky*. London : Hamoun 1971
BUISSON, S., PARISOT, CH., *Paris Montmartre. Die Malerei und ihre Welt 1860-1920*. Paris : TERRAIL 1996
BURLAS, L., *Formy a druhy hudobného umenia*, Bratislava : Opus 1978
COGNAT, R., *Paul Gauguin*. München : Schuler Verlagsgesellschaft 1973
CRAFT, R. - STRAVINSKIJ, I., *Deník ze společných cest*. Praha : Editio Supraphon 1968
DEBUSSY, C., *Barvy a rytmus*. Praha : SHV 1962
Dějiny české hudební kultury 1890/1945 [1] - 1890/1918. Praha : Academia 1971
Dějiny české hudební kultury 1890/1945 [2] - 1918/1945. Praha : Academia 1981
Dějiny českého výtvarného umění II/1,2. Praha : Academia 1989
Dějiny českého výtvarného umění III/1,2. Praha : Academia 2001
Dějiny českého výtvarného umění IV/1,2 - 1890-1938, Praha : Academia 1998
DELEUZE, G., *Podľa čoho poznáme štrukturalizmus?* Bratislava 1993
DEMPSEYOVÁ, A., *Umělecké styly, školy a hnutí*. Praha : Slovart 2002
DÜCHTING, H., *Vasilij Kandinskij*. Köln : Benedikt Taschen Verlag/Slovart 1993
DORFLES, G., *Proměny umění*. Praha : Odeon 1976
DOUBRAVOVÁ, J., *Hudba a výtvarné umění*. Praha : Academia 1982
DRUSKIN, M.S., *Igor Stravinskij. Osobnost, dílo, názory*. Praha : Editio Supraphon 1981
DRUSKIN, M.S., *O západoeurópskej hudbe 20. storočia*. Bratislava : Opus 1976
ERHARDT, L., *Balety Igora Stravinského*, Krakow 1962
FAHR-BECKEROVÁ, G., *Secese*. Praha : Slovart 1998
FALTIN, P., *Igor Stravinskij*. Bratislava : Opus 1965
FLUSSER, V., *Moc obrazu. Výtvarné umění č.3-4, roč. 1996*
FOUCAULT, M., *Diskurs, autor, genealogie*. Praha 1994

- FRANCASTEL, P., *Malířství a společnost*. Brno : Barrister a Principál 2003
- FRANCASTEL, P., *Figura a místo*. Praha : Odeon 1984
- GABLIKOVÁ, S., *Selhala moderna?*, Olomouc : Votobia 1995
- GILBERTOVÁ, KUHN, H., *Dějiny estetiky*. Praha : SNKLU 1965
- GLEBOV, I., *Kniga o Stravinskem*. Moskva 1929
- GOLDING, J.: *Cesty k abstraktnímu umění*. Brno : Barrister a Principál 2003
- GOMBRICH,E.H., *Příběh umění*. Praha : Odeon 1992
- GOMBRICH,E.H., *Umění a iluze*. Praha : Odeon 1985
- GOODMAN, N., *Způsoby světatorby*, Bratislava : Archa 1996
- GRIGORESCU, D., *Kandinsky*. Bukarest : Meridiane Verlag 1980
- HALL, J., *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha : Mladá fronta 1991
- HAUSER, K., *Filozofie dějin umění*, Praha : Odeon 1975
- HEIDEGGER, M., *Umění a prostor*. Časopis Výtvarné umění 1991, č. 2
- HERZFELD, F., *Musica nova*. Praha : Mladá fronta 1966
- HLAVÁČEK, K., *Pablo Picasso*. Praha 1981
- HONNEGER A., *Igor Stravinskij*. Hudební rozhledy, roč.1981/XXXIV, č.4, str.184-185
- HONS, M.: *Hudba zvaná symfonie*. Praha : TOGGA 2005
- HRČKOVÁ, N., *Dějiny hudby I. Evropský středověk*, Praha : Ikar 2005
- HRČKOVÁ, N., *Dějiny hudby II. Renesance*, Praha : Ikar 2005
- HUBÍK, S., *K postmodernismu*. Olomouc : M.U.K.L. 1991
- Hudba a výtvarné umění*. Sborník prací ze stejnojmenného sympózia ve Frýdku-Místku 1977
- Hudba v českých dějinách. Od středověku do nové doby*. Praha : Editio Supraphon 1984
- HUNTER, S., *American Art of the 20th Century*. London 1973
- HUYGHE, G.R., *Řeč obrazů*. Praha : Odeon: 1973
- CHALUPECKÝ, J., *Umění dnes*. Praha 1969
- CHALUPECKÝ, J., *Na hranicích umění*. Praha : Prostor 1990
- CHALUPECKÝ, J., *Nové umění v Čechách*, Jinočany : H+H 1995
- CHALUPECKÝ, J., *Uděl umělce. Duchampovské meditace*. Praha : Torst 1998
- CHASTEL, A.-MINERVINOVÁ, F., *Georges Seurat*. Praha : Odeon 1982
- CHATELET, A.-GROSLIER, B.Ph., *Světové dějiny umění* (Larousse), Praha : Cesty 1996
- CHVATÍK, K., *Strukturální estetika*, Praha : Victoria Publishing 1994
- INGARDEN, R., *Umělecké dílo literární* (ed. ARS). Praha : Odeon 1989
- JANEČEK, K., *Tektonika. Nauka o stavbě skladeb*. Praha : Editio Supraphon 1968
- JAROCINSKI, S., *Debussy, impresionismus a symbolismus*. Bratislava : Opus 1989
- JARUSTOVSKIJ, B.M., *Igor Stravinskij*. Moskva 1969
- JELINEK, H., *Uvedení dododekafonické skladby*, Praha : Editio Supraphon 1967
- JIRÁNEK, J., *Muzikologické etudy*. Praha : Panton 1981
- KAHNWEILLER, H., *Mé galerie a mí malíři*. Praha 1964
- KANDINSKY, W., *O duchovnosti v umění*. Praha : Triáda 1998
- KANDINSKY, W., *Bod – linie – plocha*. Praha : Triáda 2000
- KESNER, L. ml., *Vizuální teorie. Současné angloamerické myšlení o výtvarných dílech*, Jinočany : H+H 1997
- KESNER, L. ml., *Muzeum umění v digitální době* Praha : Argo a Národní galerie v Praze 2000
- KHOL, J., *Interpretace. Nástin teorie a praxe interpretování*, Praha : Academia 1989
- KOHOUTEK, C., *Hudební styly z hlediska skladatele*. Praha : Editio Supraphon 1976
- KOHOUTEK, C., *Novodobé skladebné směry v hudbě*. 2. vydání. Praha : SHV 1965

- KOHOUTEK, C., *Hudební kompozice. Stručný komplexní pohled z hlediska skladatele.* Praha : Editio Supraphon 1989
- KOLNEDER, W., *Anton Webern. An Introduction to His Works.* London 1968
- KOUBA, J., *ABC hudebních slohů.* Praha : Editio Supraphon 1988
- KRAMÁŘ, V., *Kubismus.* Brno 1921
- KRESÁNEK, J., *Tonalita,* Bratislava : Opus 1982
- KŘIVSKÝ, P. - SKŘIVAN, A., *Století odchází.* Praha : Mladá fronta 1982
- KULKA, J., *Psychologie umění.* Praha : SPN 1991
- KUNDERA, L., *Dada.* Praha : Jazzpetit č.13. 1983
- LAMAČ, M., *Myšlenky moderních malířů.* 4.vydání. Praha : Odeon 1989
- LAMAČ, M., *Osma a Skupina výtvarných umělců.* Praha : Odeon 1988
- LAMAČ, M., *Georges Braque.* Praha : Odeon 1983
- LECALDANO, P., *Vincent van Gogh I, II.* Praha : Odeon 1986
- LEINZ, G., *Malířství 20. století,* Praha : Rebo Productions 1996
- LÉVI-STRAUSS, C., *Mýtus a význam.* Bratislava, 1993
- LISSMANN, K.P., *Filozofie moderního umění,* Olomouc : Votobia 2000
- LUCIE-SMITH, E., *Momevents in Art since 1945.* London : Thames and Hudson 1069
- LUCIE-SMITH, E., *Art today. Současné světové umění.* Slovart : Praha 1996
- LYOTARD, J.F., *O postmodernismu.* Praha : Filosofický ústav 1993
- MACHOVÁ, S – ŠVEHLOVÁ, M., *Sémantika & pragmatika jako lingvistické disciplíny.* Praha 1996
- Malířství impresionismu* (uspořádal WALTHER, I.F.). Praha : Slovart 2003
- MARTINI, A., *L'Impressionismo.* Milano : Fratelli Fabbri Editori 1967
- MARTINI, A., *Picasso e il cubismo.* Milano : Fratelli Fabbri Editori 1967
- MATEJČEK, A., *Cesty umění (výbor).* Praha : Odeon 1984
- MATUŠTÍK, R., *Kubismus.* Bratislava 1965
- McLUHAN, M., *Jak rozumět médiím.* Praha : Odeon 1991
- MERLEAU-PONTY, M., *Okno a duch a jiné eseje.* Praha : Obelisk 1971
- MÍČKO, M., *Člověk v umělci.* Praha : Nakladatelství československých výtvarných umělců 1962
- MICHELI de, M., *Umělecké avantgardy 20. století.* Praha 1964
- MITCHELL, D., *The language of Modern Music.* London 1966
- MICHELS, U., *Encyklopedický atlas hudby.* Praha : Nakladatelství Lidové noviny 2000
- MORGAN, R.P., *Twentieth-Century Music.* New York : Norton a Company 1991
- MUKAŘOVSKÝ, J., *Studie (I).* Brno : Host 2000
- MŽYKOVÁ, M., *Vojtěch Hynais,* Praha : Odeon 1990
- NADEAU, M., *Dějiny surrealismu,* Olomouc : Votobia 1994
- NAVRÁTIL, M., *Nástin vývoje evropské hudby 20. století.* Praha : Montanex 1993
- NEBESKÝ, V., *Umění po impresionismu.* Praha 1923
- NEUMANN, J., *Umění a skutečnost.* Praha 1963
- NIKODÉM, V., *Pablo Picasso.* Praha : Melantrich (Ed. Prameny) 1936
- Nová encyklopedie českého výtvarného umění I, II.* Praha : Academia 1995
- NOVÁČEK, Z., *Spríevodca hudbou 20. storočia.* Bratislava : Obzor 1969
- PADRTA, J., *Kazimír Malevič a suprematismus.* Praha : Torst 1996
- PALAU I FABRE, J., *Picasso v Katalánsku.* Praha : Odeon 1981
- PANOFSKY, E., *Význam ve výtvarném umění.* Praha : Odeon 1981
- PENROSE, R., *Picasso. Jeho život a dílo.* Praha 1971
- PETROVÁ, E., *Picasso v Československu.* Praha : Odeon 1981
- PETŘÍČEK, M., *Úvod do (současné) filosofie.* Praha : Herrmann a synové 1991
- POLEDŇÁK, I., *Stručný slovník hudební psychologie.* Praha : Editio Supraphon 1984

- Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky.* (ed. POSPISZYL, T.) Praha : OSVU 1998
- PUKL, O.- SPIELMANN, P., *Kubismus a hudba.* Hudební věda, ročník VI, 1969, č.2, str.134 - 149
- RETI, R., *Tonalnost' v sovremennoj muzike.* Leningrad 1968
- RISINGER, K., *Nauka o harmonii XX. století.* Praha : Editio Supraphon 1978
- ROSSI BORTOLATTO, L., *Claude Monet.* Milano : Rizzoli Editore 1972
- RUHRBERG - SCHNECKENBURGER - FRICKEOVÁ - HONNEL: *Umění 20. století.* Praha : Taschen/Slovart 2004
- RUSSEL, J.-GABLIK, S., *Pop Art Redefined.* London : Thames and Hudson 1969
- RUSSOLI, F.-MINERVINO, F., *Picasso cubista.* Milano : Rizzoli Editore 1972
- RUT, J., *Dvanáctitónová tonální teorie.* Praha : SHV 1969
- SCHAEFFER, P., *Konkrétní hudba,* Praha : Editio Supraphon 1971
- SCHNIERER, M., *Svět orchestru 20.století I.* Brno : M a M 1995
- SCHNIERER, M., *Svět orchestru 20.století II.* Praha : Academia 1998
- SCHNIERER, M., *Svět orchestru 20. století III.* České Budějovice : Jihočeská univerzita 1999
- SCHNIERER, M., *Soudobá hudba 20.století.* České Budějovice : Jihočeská univerzita 1997
- SCHNIERER, M., *Proměny hudebního neoklasicismu.* Praha : Academia 2005
- SCHÖNBERG, A., *Dopisy.* Praha : SHV 1965
- SCHÖNBERG, A., *Styl a idea,* Praha : Arbor vitae 2004
- Slovník české hudební kultury* (ed. FUKAČ, J., VYSLOUŽIL, J.), Praha : Editio Supraphon 1997
- SMOLKA, J. a kol., *Dějiny hudby.* Brno : Togga 2001
- SOKOL, J., *Rytmus a čas.* Praha : OIKOYMENH 1996
- STRAVINSKIJ, I., *Kronika mého života,* Praha 1937
- STRAVINSKIJ, I., *Rozhovory s Robertem Craftem,* Praha : Editio Supraphon 1967
- STRAVINSKIJ, I.-CRAFT, R., *Deník ze společných cest,* Praha : Editio Supraphon 1968
- STRAWINSKY, I., *Leben und Werk - von ihm Selbst.* Mainz : B. Schotts Sohne 1957
- STUCKENSCHMIDT, H.H., *Arnold Schönberg.* Praha : Editio Supraphon 1971
- SUTTON, K., *Picasso.* Praha : Odeon 1968
- SYCHRA, A., *Impresionismus a exprese v hudbě.* Praha : Editio Supraphon: 1990
- Symbol v lidském vnímání, myšlení a vyjadřování,* sborník. Praha 1992
- SYPPER, W., *Od renesance k baroku. Proměny umění a literatury 1400-1700.* Praha : Odeon 1971
- ŠABOUK, S., *Břehy realismu.* Praha : Svoboda: 1973
- ŠABOUK, S., *Umělecká informace.* Praha : Odeon 1989
- ŠOUREK, O., *Dvořákovy skladby orchestrální II.* Praha : Hudební matice Umělecké besedy 1946
- ŠTĚPÁNEK, V., *Francouzská moderní hudba.* Praha : Editio Supraphon 1967
- TAILLANDIER, Y., *Cezanne.* Bratislava : Fortuna Print 1992
- TIMM, W., *Edvard Munch.* Berlin : Henschelverlag Kunst und Gesellschaft: 1973
- Umění a lidstvo* (hl. vyd. HUYGHE, R.), Umění nové doby Praha : Odeon 1974 .
- UJFALUSSY, J., *Hudební obraz skutečnosti,* Praha : Supraphon 1967
- VLČEK, T., *Praha 1900. Studie k dějinám kultury a umění Prahy v letech 1890-1914,* Praha : Panorama 1986
- VOLAVKOVÁ, Z., *Myšlenky moderních sochařů.* Praha : Obelisk 1971
- VOLPI ORLANDINI, M., *Kandinsky und der Blaue Reiter.* München : Schule Verlagsgesellschaft 1973
- VYSLOUŽIL, J., *Hudobníci 20. storočia.* Bratislava : Opus 1980
- WALTHER, I.F., *Paul Gauguin 1848-1903. Poutník mezi světy.* Praha : Slovart

2002

WALTHER, I.F., *Vincent van Gogh 1853-1890. Vize a skutečnost*. Praha : Slovart

2002

WARNCKE, C-P., *Pablo Picasso*. Praha : Slovart 2000WHITFORD, F., *Kandinsky*, London : Hamlyn 1971WITTLICH, P., *České sochařství ve 20.století*. Praha : SPN 1978WITTLICH, P., *Česká secese*. Praha : Odeon 1982WITTLICH, P., *Umění a život - doba secese*. Praha : Artia 1987WITTLICH, P., *Edward Munch*. Praha : Odeon 1985WITTLICH, P., BYDŽOVSKÁ, L., SRP, K., BREGNANTOVÁ, P., *Jan Preisler 1872 - 1918*, Praha : Obecní dům + Enigma 2003WITTLICH A KOL., *Důvěrný prostor/Nová dálka*. Praha : Obecní dům + Enigma 1997WITTLICH, P., *Preislerovo Jaro - Slohová syntéza a vývojové tendence českého umění kolem 1900*, Umění č. 5, roč. XXVIII, 1980WORRINGER, W., *Abstrakce a vcítění*, Praha : Triáda 2001ZHOŘ, I., *Proměny soudobého výtvarného umění*. Praha : SPN 1992ZILLIG, W., *Variace na Novou hudbu*. Praha : Editio Supraphon 1971**KATALOGY A ALMANACHY:***Edvard Munch a české umění*. Praha : Národní galerie 1982*České moderní umění 1900-1960*, Praha : Národní galerie, sbírka moderního umění, Veletržní palác 1995*České umění 1900-1990*, Praha : Galerie hlavního města Prahy - dům U zlatého prstenu:*Český kubismus 1909-1925*. Národní galerie v Praze, Jízdárna Pražského hradu, Stuttgart : Verlag Gerd Hatje, 1991*Das bunte Leben Wassily Kandinsky im Lenbachhaus*. München : Städtische Galerie im Lenbachhaus, Koln : DuMont, 1995*Die Epoche der Moderne Kunst im 20.Jahrhundert*. Martin-Gropius-Bau, Berlin, Stuttgart : Verlag Gerd Hatje, 1997*Expresionismus a české umění 1905-1927*. Praha : Národní galerie v Praze, Jízdárna Pražského hradu 1994*Fondation Beyeler*, Basel, Prestel Verlag, München und Fondation Beyeler, Riehen, 2000, 3.vydání*František Kupka: průkopník abstrakce, malíř kosmu*. Národní galerie v Praze, sbírka moderního umění, Veletržní palác, Verlag Gerd Hatje, 1997*Claude Monet und die Moderne*. München : Prestel Verlag und Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 2001*Pablo Picasso. Una retrospectiva*. The Museum of Modern Art, New York, 26.3. - 16.9.1980. Milano 1980*Picasso. Die Sammlung ;Ludwig*; München : Prestel Verlag, 1992/2001,*Die Brücke in Dresden 1905 - 1911*. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister und Verlag der Buchhandlung Walther König, Koln, 2001*Matisse-Picasso*. Paris : Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 2002*Paul Gauguin. Das verlorene Paradies*. Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie, Koln : DuMont, 1998*Van Gogh und Gauguin*. Das Atelier des Sudens. Amsterdam : Electa Milano, 2002, 6*Edward Munch. Thema und Variation*. Albertina, Wien : Hatje Cantz Verlag, 2003*Schönberg, Kandinsky, Blauer Reiter und die Russische Avantgarde*. Vídeň : Arnold Schönberg Center, 2000*Schönberg Festival 1998*. Almanach. Vídeň : Arnold Schoenberg Center, 1998



PARTITURY A KLAVÍRNÍ VÝTAHY:

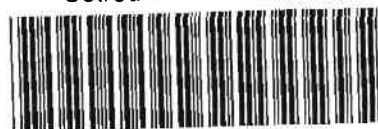
Stravinskij, I., *Petruška*. Partitura, Moskva 1962

Stravinskij, I., *Le Sacre du printemps*. Partitura. Berlin : Russischer Musik-Verlag G.m.b.H. 1921

Stravinskij, I., *Les Noces*. Klavírní výtah. London s.d. : I. and W.Chester

Stravinskij, I., *Octet for wind instruments* (revised 1952 version). London : Bossey and Hawkes

Ústředni knih.Pedf UK



2592070118