

E. F. BURIAN

POLYDYNAMIKA

MASARYKOVA UNIVERZITA
Filozofická fakulta
Knihovna KDS
Arna Nováka 1
602 00 B R N O



0 632

NAKLADATEL LADISLAV KUNCÍŘ V PRAZE

1 9 2 6

POLYDYNAMIKA

TAM TAMU

POLYDYNAMIKA

ČÁST I.

TVÁRNOST FORMY

Několik bodů na vysvětlenou:

Napsal jsem „Polydynamiku“, jež je spíše rozborem „dění“ než teorií.

Zajímalo mne „dění“ mezi materií a myšlenkou. Měl jsem na vybranou:

pochopit, nepochopit,
býti chápán, nebo nechápán.

Vybral jsem prvé a zaměstnal jsem se tím, čím se muzikant zaměstnati má,

pochopit sama sebe.

A poněvadž jest mi konsekvence tou nejprotivnější vlastností tvořivého člověka, uchopil jsem sebe jako klíč k dohadovanému neznámu co možná nejdříve, než budu vývojově v roce 1960.

Poznal jsem z dějin filosofie, že všechny filosofické školy se tvořily dle toho, která hlava se houpala na dřevěném koni svého škatulkování z prava do leva, či z leva do prava.

Pochopil jsem v zápětí, že mi není možno houpati se tak jednostranně a jednotvárně, ba naopak, rozhodl jsem se houpati se polydynamicky, t. j.:

z prava do leva, }
z leva do prava, } najednou
ze předu do zadu, }
ze zadu do předu, }

a také obrácen vzhůru nohama etc.



Žijeme bláznovstvím denního života.

Jediný rozdíl je, v čem se naše bláznovství zračí.

Jsme buďto myslitelé, pak blázníme dokonale veselé, nebo nemyslíme vůbec, pak je naše bláznovství velmi seriousní.

Blázniti, to znamená žítí, jenom uvědomíme-li si to.

Polydynamika chce býtí rozbořem „dění“, ne theoríí.

Proto jsem se po své premieře dočetl v kritice p. Dr. Huttera:

„... především však poutal zájem co dovede umělecky poválečná nejmladší generace, jež s velikými potencemi slovesnými proklamuje jakési nové umění. Ovšem vzbudí vždy podezření, jestliže v umění proklamuje se nová etapa z apriori konstruované theorie a techniky, nikoli z nového díla.“

A dále:

„Ovšem nezbytné je, aby v umění dílo vycházelo z vnitřní potřeby obrody, nikoli z prostého rozhodnutí...“

Zaznamenávám pouze: Polydynamika vznikla půl třetího roku po vzniku aktovky, kterou venkoncem psal devatenáctiletý skladatel.*

A mimochodem:

I kdybych byl napsal jakousi theorii, byl bych toho dalek jítí konsekvntně ku předu jednotvárnou bohorovnou linkou:

Nesváží se ani profesoriádou,
ani vlastní theoríí.

E. F. Burian.

V únoru 1926.

* Což ovšem nemůže vadití, neboť v 17. roce svého věku doveděl jsem se, že nedosahují úrovně takového Debussyho, Schönberga a Janáčka.

Aforismy.

I.

ESTETIKA, dříve: Nauka o ošklivém krásnu.
nyní: Nauka o krásné ošklivosti.
Báseň k předsudku.
Předsudek k básni.

RÁNO si vezeme vše, co potřebujeme k slavnostnímu vzezření: pitomost. My kravaty, puky, manžety a boty. – Kam? Na pohřeb? Ne. Prodávají umění. „Kupte si, máme laciné, -nější, nejlevnější.“ – Kdo? Inu, pánové umělci se žení s potřebností. – Řečník, kravata, puk, manžeta atd.: „My umělci, proletáři ducha... potřebujeme. Cítíme. Naše doba vrcholí. Kdo netvoří, at...“ Záván mrazení. „Kdo netvoří, at... at... AT!“ Večer svlékneme, co jsme celý den potřebovali: pitomost. My kravaty, puky, manžety a boty.

PÁNI UMĚLCI. Nespadne paruka? Potíte se. Líčidlo! Pohyby rukou jsou velmi zdravé. Cvičení krásy. Dohráli aspirinový kontrapunkt. Onanie filosofie. Kéž by nás pánbíček při zdravém žáloudečku zachovati ráčil.

HUDBA. Umění vyjadřovati se tony. Naprosto nepotřebná, protože krásná. Nepotřebná, proto neuzákoněná. Beethoven vyrostl z Beethovena. Ejhle, pánové, estetika hudby: Nepište! Velký nemyslí, neformuluje. Forma roste z výrazu. Proto: Nebylo, není, nebude nového. Forma zabíjí sama sebe. Uprímnost bude nová. Vzácná. „My o hudbě a hudba za humny.“ Stravinský. Kdo Vám dává právo lhát? Nemohoucnost. Bojíte se svobody. Nejdokonalejší formou je zpěv praehistorického člověka. Náš zpěv padělek. Oslava vyumělkovanosti. Nejsme však při-

mitivy. Proto budme upřímní. Přiznejme si omezenost, Ochuzujeme se. Všechno, co bylo užito, může žít. Skladatel kuriosních symfonií nebude méně cennější. napíše-li operetu. Kdo může rozkazovati? Jenom psi štěkají. Nnarodil se genius, který by napsal v naší době operu s uzavřenými čísly? Absolutní svoboda. Výraz. Kdo? Genius.

INSTRUMENTACE. Kapitola sama pro sebe. Tomu se říká život! Každý nástroj má svou individualitu, nejen zvukovou možnost. Tóno-malebná manipulace jest největším nešvarem minulé hudby. Trubka nestříbří, mluví. Paradox: Člověk povyšuje nástroj k obrazu svému. Lépe: Nástroj vyjadřuje pod zámkou člověka. Význam orchestrální polyfonie.

HARMONIE. Nedefinovatelná. Hrdá. Konsonantní. Páni skladatelé vidí jen krvavou zmačkaninu v zrcadle svého mozku. Nedostupní!

PUNKTUM CONTRA PUNKTUM. Pohlavní styk dvou tónů. Harmonie v pohybu. Kolotání dvou těles v neustálém doplňování se. Je náš život jenom pohlavním vyčerpáváním? Vyjadřujeme se vším! Malý pohyb vyjadřuje také. Pozor polyfonikové, abychom nebyli impotentní! Paralysa.

VZNEŠENÉ CÍLE! Teksty, programy. – Nemáte zkažené zuby, skladatelé? Vaše hudba je odrazem Vašeho nitra? Škoda, že „Vaše Nitro“ nemůže žehlit kalhoty.

RYTMUS. První předpoklad. Polyrytmika, vedená jenom instrumentálními hlasy. Jinak těžká, lehká. Hustá spleť hlasů na úkor rytmu. Bach nejrytmičtější v tematu. Moderní hudba: Skladatel ztratil rytmickou schopnost Schönbergem, Debussym a Ravelem. Hrbatá invence. Jazzband vyhrává. Jest nejdokonalejším výrazem rytmické krásy. Kdy pak uslyšíme jazz v komorní hudbě?

PŘEDTAKTÍ. Více než dílo. Ticho před činem. Ranní šero. Před bouří. Embryo pohlavního ukojení. Roste v dokonalého tvora se všemi špatnostmi. Umírá ve vyžití.

MOTIV. Největší dokonalostí tonem. Rytmická členění – těžká celá. Tvrdošijná ligatura. Ideální pohyb. Znásobení tonu zmenšuje. Seslabuje. Opakováním utvrzuje v uměleckosti. Akord jednoho tonu – krása. Motiv tonu – krása v trvalou hodnotu.

TĚŽKÁ. LEHKÁ. X sčítatel, jmenovatel sudý. Nové rytmy: X sčítatel, jmenovatel lichý. Matematika obohacuje hudbu o nevyjadřitelné. Těžká? Lehká? Prvopůlka: Těžká!

DEKLAMACE? Výraz. Aliquotní tony. Variace slov. Moderní zpěv. Drama. Správně deklamuje Gebauer. Buben se přičí všem správnostem. Přízvuk slova esteticky nezdůvodníme. Matematik nestačí nulovými čísly. Denním pozdravem tvoříme. Vděčně pro výtvarníka.

PÍSEŇ – nic. SONATA – nic. SYMFONIE – nic. FUGA – nic. OPERA – nic. Forma „proto“ na významné „proč“ – všecko.

TAK zvaní „tradiční“: Umělec neimprovisuje. Jejich vzory však improvisovaly to, co oni tvoří. Neuměleců!!

ZBABĚLOST. Doba rodila zdatnost, rozdělena v jednotlivce. Doba zabíjela zbabělce jejich vlastní snahou, dokázati dávno objevené lépe. Naše doba, prozatím, neříkala nic ústy pseudoproroků. Vítězila mlčením. Velká tečka na konci věty velkých předchůdců. Zoufalé pro opice a papoušky, nemajících co opakovati. Vybíjejí se estetisováním a pedagogikou. V pářeníšti nemožnosti vyvíjí se hesla. Staří soplí

věděním, mladí nevědomostí. Nemluvně, neříkající více než radost svých bezzubých úst více dává, než všechna umění halapartníků dneška. Laická kritika tuto bezvýznamnou spoušť nazývá moderní.

PĚT LIDÍ. Harmonika. Hřeben. Dva křiklouni. Pátý do židlí tloukl. Umění v čas žítí.

VRAHOVÉ A NEVĚSTKY. Krásní! Ne proto, že vraždíte, nebo se prodáváte. Proto, že víte. Proto, že musíte. Vaše zpoctivění nenávisť by rostlo.

BYLI největší z největších a říkali: Žena a umění. Malí z nejmenších: Plod ženin a umění.

VELCÍ POVZNEŠENÍ! Nesvobodní! Vysoko. Mělce nevidíte. Otroky jste samu sobě. Svoboda bez ilusí! Stačí protivná iluse vašeho života. I ten by se měl od ní očistit. Stud vašeho umění rovná se tiché perverši. Není stydlivých polopannen. Vy, bojící se nahého člověka, čeho od něj očekáváte?

Polydynamika.

II.

PRINCIP KOMPOSICE: Paralelní kvinty a skryté oktávy. Zajímavé. Moderní umělec učí se pravidlům, aby jich cestou k dokonalosti nepoužíval. Učení harmonie a kontrapunktu = dějinný fakt, t. j. „byli jsme“. Zjednodušená technika moderního tvůrčího materiálu = skutečnost, t. j. „jsme“. A „budeme“ je základem vývoje jednotlivých individualit.

Zkostnatěli jsme příliš na abecedním „a“. Nemohli bychom zkostnatět na „b“? Systé-patentované výlety, s veškerou aprovisací, od stupnic ke kontrapunktu,

kde dlouhá zastávka, potom „vzhůru“ čarokrásnou zacházkou k formám, jsou naprosto nemohoucné. Zdržují. Talent se potí v neustálém vedru „dlouho nic nevědět“, pokračuje kilometrovými kroky směrem severojižním a konečně s celou učeností počíná tvořit, t. j. učí se mluvit „sám od sebe“, což by nebylo zlé, kdyby nemusil před tím sníst veškeru aprovisaci, kterou mu starostlivé „mamičky“ daly na cestu.

Doposud: Hudební výchova = přípravy ke státním zkouškám. Vývin tvůrčí schopnosti = 0.

Těšíme se opravdu srdečně na to, až tato hudební nauka bude se rovnatí latině a řečtině, totiž mrtvým řečem.

III.

FORMY.

Hudba s tekstem a scénou? Návěsná hudba? Spíše zdvojená podstata několika umění.

Ode dávna boj o naprostou jednotu. Proto: „vokální komposice, je neustálým kompromisem mezi tekstem a hudbou.“ Slabé, ale poctivé.

Falešná tonomalba (viz posmetanovskou tvorbu) podporovala znamenitě tuto kulatou tesí. Stačí uvědomit si: Nekomponuji jenom texty, které mohou musikálně dořici, ale přibližují se k novému útvaru, který neholduje „kompromisům“, nýbrž ponechává jednotlivým složkám jejich výrazové schopnosti, naprosto neodvislé, aby se navzájem doplňovaly v jednotný organický celek. Text ani hudba, ani scéna nedominuje, třeba střídavě. Není zde vrcholných bodů jednotlivých umění. Prosté dílo graduje. (Beethoven: „Fidelio“. Smetana: „Hubička“ atd.) Nede-tailují falešným vytečkováním. Umění, zúčastněná v tom kterém díle, jsou souladná, ne technicky ovšem, ale v pohybovém vztahu k celku. Máme dokázáno naprosto seriosně, že lze komponovati vše, co má určitý hmotný tvar. Všechno, co „učí-

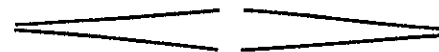
néno jest", lze spojit v organický celek tak, že ožívá naprosto novým a svým životem. (Instrumentace. Zde, ve spojování hmotných prvků samostatných a charakterem odlišných nástrojů, tvoříme nové chápání hmotně pohyblivého celku a velikého souladu rozličností.) Chybovali jsme (vzpomeňme produkci hud. dram. kantát a vokální tvorby posledních let) neustálým vměšováním básnických, nebo scénických charakterů do hudby a naopak. Mnohdy byly komponovány texty naprosto hudebně cítěné, pak hudba byla zbytečnou přítěží. Utíkali jsme se k tonomaltě. V hudbě se „bublalo“, „rozednívalo“, „boudřilo“. Potom ovšem, jak jsem podotkl, bylo mnoho kompromisů mezi jednotlivými uměními. Směšné vypadající intermezza při otevřené scéně, kdy v hudbě cítím plno pohybu a scéna trpně mlčí. Světlem a naturalistickou výpravou byla nahražována tato nehybnost, kterou skladatel a libretista měl mít tvárně vystavěnu. (Wagner.)

Krátce: Nová forma souladu všech umění, neulpívající na povrchu odporných krás poetických frází, je tvořena, beze zbytečných kompromisů, styčným bodem t. zv. formálně: dramatickým konfliktem, nebo fermatou, ke které všechna zúčastněná umění pohybově, zákonem rytmu, harmonie, světla a tvárné scény, žijící hmoty, graduji.

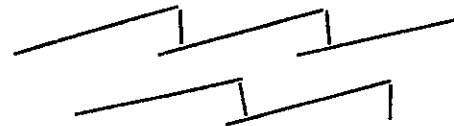
ROZBORY. Nejvýše Beethoven. Katastrofa. Rozbíráme (rozbíráme-li vůbec) Beethovenem. Pro malíře znamenalo by to rozbírat Picassa Rafaelem. Skutečně, mnohým absolventům nebo adeptům tak zv. hudebního doktorátu je Wagner nesrozumitelný. Pak ovšem posloucháme moderní hudbu.

IV.

DYNAMIKA. Neštěstí. Máme také dynamiku vnitřní. V obloučcích a crescendech bychom se jakž takž vyznali. Proto jsme horovali pro zjednodušení:

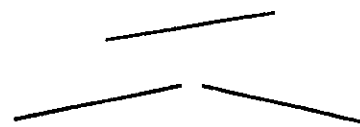


Výborně. Bohudík nejsme kopyty, abychom byli naráženi do této ortopedické obuvi. Tak zv. symfonické kresby:



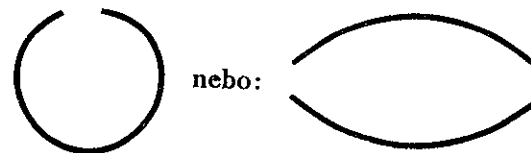
„Přísně“ kompozičně nebyly by souhlasné. Zůstali bychom u:

nebo u.



poněvadž „oddechy“, t. j. diminuenda neshodovaly by se s principem neustálé tvořivosti. Nekonsekventní. Jsme velice vážně u improvisace.

Tak zv. „tvořivě konsekventní“ by musela být tato komposice:



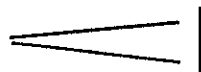
Částečné rondo nebo kruhovitý kánon.

IMPROVISACE. To jest: Rozeznáváme, prozatím, improvisaci volnou a přísnou.

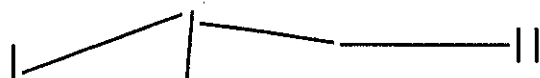
VOLNÁ IMPROVISACE: Vžitě formy. Omezená fantazie, tvůrčí proud, uzákonění a formování určitým myšlenkovým pravidlem. Propracování určitého úseku v jednotný celek. Motivická stavba, základová,

s přesným vědomím síly a délky té které věty. Tedy práce „jednoduše“.

PŘÍSNÁ IMPROVISACE. Obraz: pramen, potůček, řeka, moře. Dynamika:



Bezvědomé tvůrčí. Vteřinové vyžívání. Dar využitý umělcem. Kresby jako takováo:



Jsou pouze účelné, s určitou vnitřní představou, nebo smyslovým opájením. Příklady přísné improvisace: Beethoven: „Devátá“, Smetana: „Pražský karneval“, Janáček: „Liška Bystrouška“ a Stravinský: „Le sacre du printemps“.

V.

OBSAH. Zaplat pánbůh za to. Můžeme fantasijně vcítovatí co chceme. A poněvadž musíme rozvrtávat klidnou půdu pod nohama, udělíme pravidla:

Harmonickými dveřmi otevrou se nám nesčetná překvapení. Postupujeme od akordu jednoho tonu. Usmyslíme si „určitost“ a ajta, druhý ton nám naši určitost spohlavkuje protichůdností.

Prázdné estetisování nad fantasijními city vybavenými sledem intervalů. Tak zvané moderní. Smějeme se barevným toninám a charakterisujeme intervaly.

Na příklad:

„Melodická sekunda (sama o sobě): klidný, pohodlný výraz.“ Děkujeme. Budeme tedy nejlépe naložení sekundovými kroky v hospodě při pivě.

Atd. „Čím větší interval, bude nám tím větší výrazové napětí překonávati.“ Proto jsme asi při po-

slechu na př. Stravinského nebo Schönberga tak udření.

Cucali jsme pěkně palec nad papírem až do tohoto výsledku. Nemůžeme přece bráti vážně „fantasijní city“ přechodných nálad při poslechu intervalových sledů. Musili bychom se pozastavit i nad zatvrzelou bolestí kuřího oka v koncertních botách.

Solidním uvažováním, ve kterém si bez přetvářky a zbytečných „fantasijních okras“ uvědomíme, že posluchačovo vcítování je naprosto vedlejší věcí a vypočítávat psychologické vztahy intervalů, že je nanejvýše pro v profesuře stuchlé pedanty, kteří si tento „zajímavý“ problém předsevzali za svoji životní práci, zbude nám po tomto zajímavém svlečení košilaté strašidlo: „vlastní obsah“. Ano. Tak. A teď tu stojí, rdí se a přitahuje podolek těsněji k hubeným nožičkám. Vidí, že je vše marné. Odevzdává se svému osudu a ejhle: „Košili dolů!“ Jako při odvodu. Bohužel stane se pravý div. Milý košiláč zmizí bez veškeré zodpovědnosti.

Mýdlově bublinatá katastrofa:

„Copak skladatel, neměl-li text, nekomponoval obsahově?“ Tak, tak. Veliké symfonie se komponovaly při jitrnici.

Moderní hudba. Pohyblivá. Roste před očima mrakodrapem. Radiové paprsky mámi technikou smyčců. Nástroje se smějí, milují atd. KRÁSNÁ TECHNIKO, COŽ NEJSI VÝRAZEM SAMA SOBĚ?

VI.

HUDBA ABSOLUTNÍ? PROGRAMNÍ?

Absolutní = přísná improvisace. Krok nejvyšší důslednosti. Stručná, protože naprosto vyžitá. Hmotné opojení. Zvuková narkosa. Zhuštěná prochází vteřinami. Rozředěná unavuje. Dost máme hodinových problémů, jejichž vychvalovaný „vlastní obsah“ nevyplní náprstek. Stručnost a přirozenost budou zá-



kladnami moderní komposice. Z nejtěžších úkolů. „Chaplin schlägt Rembrant.“ (Grosz.) Jsme dobou filmů a vyžívaných divadelních vteřin. Dobá scenická i hudební pohyblivost... „Sekundu měř, sekundu řež.“ Obratem ruky tisíc metrů, osudy, roky. Idee rozsáhlé následným životem ne prodlužované overturami. Obecenstvo t. zv. „opovrhovaná a zbytečná masa“ nemodernisuje zdoluhavou nudou.

Tedy:

„Moderní výraz musí obsáhnouti povšechno jediným pohledem.

PROGRAMNÍ? Hrůza z timpánových bouřek a zdušených večerů sordinovaných rohů. Sardelové očko má výraznější programovost než všechny východy slunce a staré hrady omšelé dominantními nonami. Amen.

VII.

Tonální.

Netvořivé. Výstavbou moderních myšlenek na základě absolutního pohybu tvořivých elementů, tonalita přičí se nám s proudem tvořivosti. Diplomatické závěry, dokonalé svojí stabilitou, pomalé, neživotné modulace, spíše vybočování (o významu a rozdílu slova modulace a vybočování později) stylisují obraz škrťící dávnověkostí. Tonalita, z nejdůležitějších složek hudebního projevu a proto výrazové možnosti vrcholných romantiků, klesaly pod úroveň bezvýraznosti tlakem nepohyblivé a nedotknutelné tonalnosti, posvátně vzývané instance. Impresionisté barevnými zkazkami svého chorobně předrážděného a gurmansky citěného sluchu zůstávali přes humbukální vymoženosti barevné palety svého orchestru stejně tam, kde končil romantismus. Tonalisovali naprosto pravidelně přes zdání určité atonality. Vyčerpávali svůj výraz pouze opájením svého já pokryteckými, až slabošskými frasemi, for-

movanými v nové rámce, na kterých bylo nové jenom „v krajnosti uvedené“.

Uvědomujeme si: tonální, atonální?

Tak jak dnes cítíme povaha tvoření nám nedovoluje posilovati se zastaralou stabilisací. Veškeré vávání působí rušivě.

Disonuje s naší myšlenkou.

Volná improvisace? Ano. Svázali jsme si ruce formací, chtěnou myšlenkou. Svázali jsme si je tonalitou, konsonantními závěry v určitost.

Působíme převratně. Harmonicky:

Nejprve:

Konsonance (křesťanský stud ranné hudby).

Potom:

a) disonance } (rozdvojený výraz).
b) konsonance }

Dále:

není rozdílů. (Sloučenost. Nekonsekventní experiment.)

Dnes:

konsonance (starý výraz) = disonance (nový výraz).

Disonance (starý výraz) = konsonance (nový výraz). (Preciesní moderní chápání)*

Tonálně:

Nejprve:

tonalita, přísná s vyloučením vybočení.

Potom:

tonalita:

* Vypočítávat kmity a určovat disonance a konsonance, objevovat nové teorie je nesmysl. Kmityčky fyzikálně absolutní psychologicky relativní. Neproměnné. Znamenité Ehrenburgovo... „a přece se točí“ úsměrní nás umělecky. — Necháme matematiku matematikům, fysiku fysikům. Umělcům dáme umělecké; a přece se točí. Frase: konsonantní akordy jsou možny jenom v dur a moll (Hostinský). Umělecky poražena na hlavu frasi: disonance jsou možny jenom v dur a moll. Těšíme se na kmityčky. — Umění! — Jedině umění!

- a) s částečným vybočením,
- b) s několika vybočeními.

Dále:
tonalita, s mnoha vybočeními zdánlivě atonální.
Potom:

atonalita, kdy modulujeme.
(Nové chápání dřívější modulace: 1. opouštím hlavní toninu, totiž v pravém slova smyslu neopouštím, poněvadž jsou zde vedlejší vztahy tonin, tedy: vybočuji, uchyluji se. Názorné: kompasová ručička vybočuje, diferencuje se stanovištěm. 2. opouštím úvodní toninu, abych v neustálém vybočování gradoval k účinu, t. j. moduluji.)

Dnes:
Tonální (starý výraz) = atonální (nový výraz).
Atonální (starý výraz) = tonální (nový výraz).
Konečně:

Polytonální = naprosté překypění tonálních výrazů. Cesta k dokonalému zhutnění zvukovému.

Volný rozlet skladatelovy tvůrčí potence podmiňuje poslední vyznání naší teorie. Bohatství zvládnuté a lány ještě nezvládnutých účinnů lákají k naprosté neuzavřenosti. Patentovaná (spíše pohodlná zvyklost) a nezrušitelná příbuznost akordů, jednotlivých momentů skladeb, je sbořena sama sebou. Umělec, v bourání a znovustavění na principech nevázané a proto jedině tvořivé svobody, nepoznává v toku přísných improvizací příbuzných a jednotlivých momentů.

PŘÍSNÁ IMPROVISACE.*

Nespoléháme na vyrovnávání akordů a jejich ručenství sama za sebe.

Tvoříme pohybově ve výrazové hutnosti:

- a) tonální,
- b) polytonální,

* Umění vzniklo z improvisace. (Aristoteles.)

- c) rytmické,
- d) polyrytmické.

Polyrytmika, několik forem, současně vlnících se dynamicky.

POLYDYNAMIKA.

VIII.

POLYDYNAMIKA.

Přirozený vývoj materialu zvuků, rytmu, polyrytmu, polyfonie, polytonality.

Zhmotnění idejí technických výrazů.

TECHNIKA V POHYBU.

Výsledek, do kterého z nutnosti přísně kompoziční moderní umělec vcítuje nejvlastnější umění svého já.

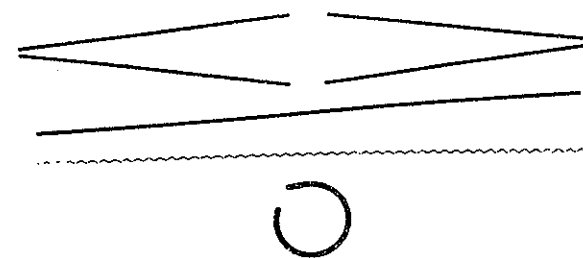
TECHNIKA STROJŮ.

FOTOGRAFIE HUDBY. Fotogenické vypjetí smyslů.

Rytmy ulic, naturelní křiky.

Hmoty umění (viz odstavec III.) souladné rozličností spějí V KRUHU, V GEOMETRICKÝCH PŘÍM-KÁCH, V KŘÍVKÁCH a harmonické oblasti rámují.*

Obrazec:



* Přibližně: jednotnost tragédie netýká se osoby, nýbrž děje. (Aristoteles.) Děj = konflikt.

Orchestr:

1. dělíme na třetiny. (Spíše lichý počet.)
2. $\frac{3}{4}$ - $\frac{2}{4}$ - $\frac{1}{1}$ taktu.
3. další dělení podmíněno osobním výrazem.

Spěti několika dirigentů v jednotlivci.

Poprvé lyrika taktů snoubí se vážně s burleskou a tragickou komikou.

Sen Beethovenův a jiných velkých improvisátorů.

Nestačí myšlenka. Mnoho myšlenek,

Polymotivace a polyharmonie.

Následné čisté polydynamice.

Zde nejsme dvojení, také neplýtváme.

Rytmičké lehké a těžké rovnají se vsuvkám do grandiosní těžké.

Charakterisujeme-li umění jako nejvlastnější požitky bezprostředního chápání, je polydynamika vrcholem dosavadního umění, poněvadž požitky zmožuje, vyčerpává detaily vnímání jednotlivých složek umění.

Polydynamika není chaotická, je pouze současně rozličná, tedy dramatická.

Jednotícím momentem je zde pouze tvůrčí myšlenka umělcova, ne skladebná příbuznost.

Předaktí znamenáme:

Volná improvisace {
1. symfonie (sama o sobě),
2. suita (sama o sobě),
3. koncert (sám o sobě),
4. tance (samy o sobě).

Přísná improvisace {
1. neomezná tvůrčí } (samy
2. umění } o sobě.)
3. hudba

VYSPĚLÝ TVAR:

Nejprve jednoduše: symfonie }
tance } \parallel v jednom,

potom: koncert }
tance } \parallel v jednom,
suita }

atd., podle osobního účinu.

Složky (symfonie, suita, tanec a j.) = volná improvisace.

Polydynamický útvar = přísná improvisace. Po-
ukazují na stat IV.)

Hymnus tančící himoty, vyjadřovaný dynamickým
kontrapunktem, roztrídíme na další skupenství:

Hudba a hudba, t. j. dynamické elementy ryze
hudební, násobeny d. e. rovněž hudebními.

Hudba a jiná odvětví umění.

Hudba a poesie. (Stat III.)

Celek, první předpoklad. Dynamická kalkulace,
jako v násobení hudby hudbou.

Rytmus:

poesie: — — — } jednoduchý obrazec.
hudba: — — — }

Atd. k obrazcům složitějším:

poesie: — — — — }
hudba: — — — — }

p.: — — — — — }
h.: { — — — — — }

Dále:

Poesie rozložená v arytmičké prvky,
Hudba sloučená v polyrytmické účiny.

Dynamika:

poesie: \parallel } jednoduchý
hudba: \parallel } obrazec.

potom:

p.: _____
h.: ~~~~~ atd.

na rozdíl od posledních teorií:

poesie: _____
hudba: _____

Rozumějme: Není zde roztržštěností. Naopak. Dílo, polydynamicky spěstřené do mnohotvárnosti, **SLUČUJE SE** (podotknuto) v nový útvar velikého souladu rozličností.

Ještě důkladněji:

Poesie: „Zas letí saně kalupem
a na nich Kafka s vojákem...
Stůj, zaraž! Andrucho, koně chyt, běž!
Ty, Petrucho, ze zadu nadběhneš!...
Trach, trrarach – tach – tach – tach – tach,
k. nebi až letí sněžný prach...“
(Blok: „Dvanáct.“)

Hudba: Tempo di valse. Mírné $\frac{3}{4}$. Smyčce.
Zároveň bicí nástroje přímým vzestupem k dramatické fermátě.
Sloučením úprkových rytmů poesie s hudbou, která se dělí dynamicky na dva různé hlasy, přicházíme k trojhlasé polydynamice.

Nebo:

Poesie: „Na palubě tančí 55 námořníků, divoký Tom
popíjí svoji dávku whisky
Parní kotle se změnil v krčmy zlatokopů, kormidelníkovi padla hvězda na kormidlo
holubice tuká do skla inženýrovy budky a mává
křídly se stoupajícím a klesajícím tlakem
křik padesáti tisíc lidí rozsekává oblohu
a její cáry padají na moře

dívka si češe vlasy a její ohnutý loket je lyra básníkova
vlnami pluje měsíc a láhev se zprávou o ztroskotání starého řádu
kapitán se proměnil v rudý prapor a my od stolu vidíme do pěti dílů světa...“
(K. Schulz: „Jazz nad mořem.“)

Hudba: Dva orchestry. Jeden neviditelný.
První dramatické largo.

Druhý rytmus kroků, pochodové tempo.
Kompozice zvýšená o obrazovou báseň: pohyblivé kulisy a světlo v dynamickém hlasu protichůdném, rozloženém.

Hudba a scena.

Zmnožujeme rovněž tak:

slovem,
hudbou,
výtvarně,
režijně.

Nebo:

hudbou,
tělovým materiálem (balet),
výtvarně,
režijně.*

Postupujeme na stejném principu od malé formy k dokonalému zmnožení polydynamických forem všech umění. Kantorsky:

Co je to polydynamika?

Dynamické punktum kontra punktum s tím rozdílem však, že polydynamika opravňuje umělce k na-
prosté svobodě hmotného myšlení, poněvadž jsou

* Skoro příklad: I. Stravinský: „Petruška“:
(Partitura str. 84.)
„Valse.“

(La balerine et le maure.)
Šestihlasá polydynamika: hudba (1. harfy, dechy, 2. smyčce, dechy, 3. bicí) scena, tělo, režie.

zde různé dynamické odstíny myšlenky horizontálně, nesvázanými vztahy, než dramatickým konfliktem, ve kterém dílo graduje. (Viz III. stat.)

IX.

I. KONCERTNÍ TANEC.

Zmnožujeme:

- a) hmota zvuková (tony, hudební forma, improvisace),
- b) hmota nástrojová (davová reprodukce, zmnožení nástrojové),
- c) hmota tělová, jejíž výraz:
 1. trupu, hlavy, boků,
 2. nohou,
- d) hmota výtvarná (příslušná scena salonního úboru, barvy).

Čtvero zmnožení, které bychom detailně mohli dělit. Tance, resp. koncertní tance, doposud byly výrazem jednoduché dynamiky. Názvy: valčík, polka, tango, blues, určovaly přesně dynamiku té které skladby. Nemůžeme, v absolutním tvoření, býti tak svéprávními a rozhodovati definitivně o účínu všech zúčastněných složek. Naopak: Právem moder. chápání vyzdvihujeme jednotící moment díla: dramatickou fermatu, a důsledně improvisujeme. To jest. Ponecháváme všem složkám jejich tvořivost. Obohacujeme se, vyčerpávající nejvlastnější účiny a požitky vnímání zúčastněných složek.

TVOŘÍME NOVOU FORMU, KTERÁ SE NEMŮŽE NAZÝVATI HUDEBNÍ FORMOU, ALE NOVÝM, ZCELA SAMOSTATNÝM, UMĚNÍM.

Názvem osvobodili jsme tanečníky od určitého, hudebně vázaného stylu. Nástroje pozvedli jsme na jejich vlastní úroveň.

Dirigent nereprodukuje, tvoří soulad nad souladem rozličností.

Osvobozenější formou, z koncertního tance vyplývající, je báseň nejlépe nazvaná:

SYMFONICKÝ TANEC.

Zmnožujeme:

- a) hmota zvuková,
- b) hmota nástrojová,
- c) hmota tělová,
- d) hmota výtvarná,
- e) hmota rytmického slova.

Pětihlasá polydynamika. Původně koncertní tanec rozšířený o bohatou složku slovní dynamiky.

Mnohem větší rozmanité zvlnění přísné improvisace.

Nový element: „básnická tvárnost“, vzešlý z jednotícího kontrastu.

(Obraz: Dům osaměle stojící a panorama rozličná zahradami prohýřených domů. Při prvé, naprosto jediné složce vnímání nejsme ani zdaleka tak požitkově sjednoceni, jako při pohledu na rozličný celek kontrastujících barev a tektonických rozličností.)

Ovšem prvý předpoklad: recitátorova naprostá tělová nepohyblivost, herecká nezúčastněnost. Skoro nejlepší reprodukce básnické myšlenky byla by skrytá, buďto megafonem nebo za scénou. Jinak naprostá ztrnulost ve stoje nebo v sedě.

Pozor na vnímání symfonického tance!

Opakuji:

„KAŽDÁ DYNAMICKÁ SLOŽKA V POLYDYNAMICKÉM UMĚNÍ JE SAMOSTATNÁ, ÚČINNÁ POUZE KONTRASTEM, DRAMATICKÝ SPÁD SCELUJÍCÍM.

X.

SCENICKÁ HUDBA?

Největší nešvar a hnusnost, pseudoumění.

Byli jsme v rozkošné náladě, že ano, heroové nafouklých scén. – „Je večer“ a sentimentálně hrají housličky „do ouška“ našim rozplizlým náladám. Pár bezvýznamných kroků musíme podepřít několika akkordy „připravujícími“ (!) určitou náladu. Má úcta. Těšte se páni korepetitoři. Budete statečně „podepírat“ impotenci režiserů, kteří si s hudbou nevědí rady, třeba že cítí její velkou uzpůsobenost.

„Do každé činohry se hodí hudba, ale ne do každé hudby činohra.“

Sebe lepší vystavená scenerie kotrmelcuje v náhodném vztahu k hudbě. Rušivě zapůsobí nepoměrností hudební dynamiky. Protiváha mluveného děje je příliš velká proti trpasličí (ale přece jenom „líbezná“) hudbě, zastrčené někde v koutě mezi divadelním harampádím. Hudba smrti, rána, svítání, večerů, lásek a stesku, všechny ty „hudby“ strašidel a vyunucených přízraků, nebo zvěstování nebes, lezou z krku sentimentalitami a romantismem.

Klasik si vypomáhal. Hudba zněla ze předu. Z orchestru, jako z květináče vyrůstala vám poesie, dynamicky vyvrcholená. Pseudosoučasník udělal z hudby služku chorobných chťičů. Odbyl ji duchovně i materiálně.

Zprázdňela. Proč? Protože byla dána tam, kam naprosto nepatřila. Prázdné, nevyplněné činoherní momenty jsou vyvatičkovány hudbou. Nazdáár! Scenerie se mění, vata počne působit a obecnost? – Zahýří toalety, buřty a jiné divadelní bonbony, klepy, „frisury“. Jsme v koncích s naší váženou chirurgií činoher.

„No a co tedy?“

„DEJTE HUDBU DO ORCHESTRU ZPÁTKY!“

„NECHTE ZAZNÍVATI HUDBU Z PROVAZIŠTĚ, Z PROPADĚL, Z KULIS.“

„DEJTE KULISÁM ZNÍT.“

„UŽIJTE HUDBY JAKO SVĚTLA, POHYBU.“

Jenom proboha nebarvičkujte. Žádných mysterií.

„Snad ne melodram?“

Proč? Spojte kontrastující dynamiku scenického celku s výrazem a dynamikou hudby. Nechte proudit rytmus a zvuky v uhlopříčných a rámcích. Rozvířte scenerie kolotočem zvuků, rytmu, poesie, pohybu kulis a veškeré hmoty umění.

Postavte se přímo k polydynamickým silám!

Vše, co rukama, sluchem, čichem, chutí, zrakem hmatáte, může znít v rytmickém pohybu scenerie.

XI.

Sen polydynamického zmnožení poesie, výtvarnictví a hudby se uskutečňuje ve formě:

FILM.

Divadelní film?

Výtvarný film?

Literární film?

Hudební film?

Fotografie?

FILM.

Detailování vztahů divadla, výtvarnictví, literatury atd. k filmu bylo by nadbytečné. Povolání pověděli mnoho. (Delluc, Taige*).

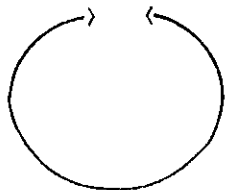
Málo se vědělo o hudbě. Vše napsané, bylo buďto starým, nebo pseudomoderním názorem.

Film bez hudební dynamiky, je čistým uměním podívané. Nám však nestačí umění podívané, v původní podobě, chceme je mít zmnoženu o umění poslechu.

*) Louis Delluc: „Cinéma et Cie“, „Photogenie“; „Charlot“ přeložený do češtiny a v Aventinu vydaný. „Filmová dramata“ přeložené, vydal „Rozmach.“ Karel Taige: „Film“ nakladatel Václ. Petr.

Prostě:

Náš organismus, příliš navyklý modernímu ru-
chu, vypětí zvuků, vln nekultivovaných i tvárně
spjatých tónů, nastalou prázdnotou, ztišením okolí,
hluchne. Vyhledává sebe menší zvlnění vzduchové.
Zrostržití a nevnímá umění podívané, než očima.
Snad by stačila výraznost čistě pohledová, kdyby-
chom neměli dějů, kterých neodstraníme ani odstú-
pem od divadla, poněvadž dynamika filmu:



neustálý pohyb, rondová forma, dějstvue nám ale-
spoň časově. Prázdné filmy mají stejně
výrazný děj, jako americká detektivka.
Rozhodně by stačila (jak Taige podotýká: „bez hudby
obrazy na kinoplátně staly by se příšerami a bizar-
ními zjevy) hudba s prázdným filmem (projekční po-
ruchy při představení), než film s prázdným orche-
strem.

Hudební doprovod?

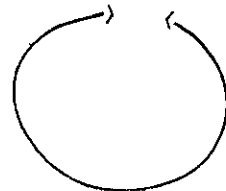
Muzikanti vyrostli z tohoto záplatovaného kabátu
před čtvrt stoletím. Doprovod. Slovíčko pro nedouky
klavíristy, jejichž invence nepřetéká kořínků obecné
školy. Veliká radost nás omámí slyšimeli, pěkně po-
hodlně, aniž bychom byli vyburcováni myšlením,
lkát housličky v tonikách a dominantách, nad ryt-
mickým přivrzáváním rozladěné nálady fortepian a
spocených čelistů. Krásné. Hlavně, můžeme-li očima
olizovat ladné pohyby filmových hvězd a napínati
se nedočkavostí „vemouli se“ nebo „nevemou“.

Uvědomme si:

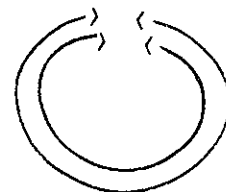
Film bez hudby nemožný.
Hudba bez filmu možná.

ú.
ou
z-
ř,
,
-
i

Jak to, že požadujeme od tak důležité složky jako
je tak zv. filmová hudba pouhého doprovodu?
Vždyt dynamika filmu:



je „zajímavě“ zmnožována paralelou:



Nezajímavost, která tím vzniká je katastrofální. Je
to jako nekonečná písnička: „pes jitričku a t.d...“,
kterou je obecenstvo znuděno, nebo nanejvýše
„k slzám naladěno.“

Doprovod?

Kibicování hudby k sentimentu.

Pomáhali jsme si:

1. ouverturou (obyčejně klasickou).
2. protiváhou; a) k amerikanismu, z divokého zá-
padu, hráli jsme klasiky,
b) k divadelně historickému, hráli
jsme moderní tance.

Dobrá. Někdy jsme protiváhou získali. Dvojitě
zrůznění požitků vystupovalo markantně. Jindy, a to
ve většině případech, poskakovali jsme, jako kozy,
s hudbou za filmem, v neustálé snaze doprovázet,
že celek, roztancovaný do absurdnosti, zanařikal,
upadl a umřel.

Mechanická hudba?

Poněkud odbočíme.

Gramofon. Orchestrion. Pleyela. Radio.

Vynálezem ton byl zmechanisován? Ne. Vynálezem zmechanisovali jsme pazvuk, imitaci původu.

Chceme-li zvolati s Apolinairem: „umění začíná tam, kde končí imitace“ jsme s mechanickou hudbou v koncích.* Nebot: Konsekvantně jsou hudební stroje pouhým opakováním, imitací, a to znevýraznělou (jako každá imitace), původního. To co jest v umění umělecké je podmínka lidského. Umění je nejdokonalším výrazem mozkové a tak zv. duševní funkce lidské a jedině umělecké předpokládá tuto funkci. Tedy: stroj nebyl by sám o sobě uměním. Flétna není sama o sobě uměním. Flétnista je prostředníkem všeho uměleckého flétnového výrazu. Gramofon, orchestrion atd. nebude uměním pokud bude imitací, napodobeninou umění zachycovaného nebo sestrojovaného podle vzorce: původnosti. Živý zvuk, výtvarníková funkce, básníkův rytmus vdechnut do stroje je uměním samo o sobě a ne prostředník, těch kterých složek jakým je stroj v prvé řadě.

Vynálezem jakéhosi uměleckého „perpetuum mobile“ byli bychom konsekvantními hlasateli mechanického umění.

Tak, jak jm. mechanická hudba existuje je nebarevná, pseudomoderních zvuků (z prvního opojení těchto zajímavých vynálezů jsme dávno, zklamání, vystřízlivěli). Rozhodně nemusíme hýřiti příliš velkou inteligencí při poslechu takovýchto vyhotovenin, poněvadž pohyblivý duch jednotlivcův, podmíněný inteligencí, je neustále vtěsnáván do úzké formulky pitomého opakování.

Svoboda umělecky zdravé invence je zde zašlapávána štekajícími elementy opičích výrazů a pa-

* Nejenom s hudbou, také s filmem, poněvadž: tak jak film dneska vypadá je také pouhou imitací.

pouškováním. Přeshlapováním, vývojově neschopná, unavuje. Dynamika původních skladeb je ochuzena o krescendo i dekrescendo, ulpí na povrchu a nevkusně vrhne. Zaplatpánbůh konečně máme hudbu doma. Nemusíme se namahat do koncertů a t. d. Otevřeme si okno (k moderním perversím družím se čestně tak zv. perverse gramofonní produkce domácí při otevřeném okně) a pohodlně požitkujeme, aniž bychom se v lidských úkonech rušili, třebaš v mytí nohou, nebo jiných částí těla.

Film spojen s mechanickou hudbou ztroskotá nevýrazností.

Sám z větší části strojový, spojen se strojem, dynamicky sestejní ještě hůře, než s pouhým doprovodem jiných nástrojů.

Poněvadž:

„Film bez hudby je neživotné ploužení promítaných obrazů.“

„Film je dokonalým obalem živého nitra hudby.“

„Proč imitovat pouhými pazvuky?“

„Ochuzujeme dynamicky z nejmodernějších a nejkrásnějších forem: FILM.“

Dokonalou formu! Film vytvoříme naprostou projekční souhrou kontrastujících umění.

FILM, JEHOŽ POHYB BUDE ZHUDEBNĚN; bude formou nového chápání polydynamického zmnožení umění.

XII.

Stat X. a XI. Scenická hudba? Filmová hudba?

Stat XII. Hudební činohra, lépe:

ZVUKOHRA.

Hudební film, lépe:

FILM.

Ve zvukohře slučujeme pohyb věcí, tělového, slovně rytmického a hudebně zvukového materiálu v polydynamický celek.

Ve zvukohře zní slovo, pohyb, kulisa.

Herec mluví a celým tělem zní.

Herec není reprezentantem sama sebe, ale článkem v řetězu znících rozličností.

Zdivadelníme zvuky.

Ve filmu slučujeme pohyb věcí, tělového, básnický projekční a hudebně zvukového materiálu v polydynamický účín.

Zní nejenom overtury, ale i myšlenka, věci, nápisy a projekční metry.

Vše neimitováno, poněvadž na alespoň příbližnou originalitu znění ku př. hydroplánu musili bychom sáhnouti k mechanice, která by při natáčení zachytila současně zvuk (atomovou pohyblivost) zúčastněného dění a při představení reprodukovala.

Zajímavý pokus, jež umělecky popíráme.

Nejsme ani v nejmenším naturalisty.

XIII.

MELODIE.

TEMA.

MELODIE.

?

Vztažné intervaly.

Původnost, pramen bude nám bližší než varianta.

Proto:

„Melodie naprosto dokonalá tónem.“

Potvrzujeme nemožnost melodie bez rytmu.

Zdůrazňujeme melodickou schopnost pohybu.

Moderní skladba veskrze melodická.

Harmonická polyfonie. Lépe: Harmonická splet

melodií. Polyharmonie. Polymelodie. Orchestrální polyfonie podmíněná čisté polymelodie.*

Tema.

„Opakující se varianta melodické původnosti.“

Jak melodie může být pouhým prostředkem, tema ohraničuje skladbu, dokresluje (přes vznik v původnosti melodické).

Jednotící moment vznik.

Ton = absolutní melodie.

Ton = absolutní tema.

Absolutno, polybově myšlenkou rozvířeno, dělíse.

Roste v:

melodii + tema dominující,

polymelodii + tema dominující,

melodii + polytematiku dominující,

POLYMELODII + POLYTEMATIKU.

Polytematika, vzniklá původně z polyfonie tematické.

Nejvlastnější orchestrálně polydynamická složka.

Fuga, matka polyrytmiky, polytematiky a přísné improvisace. Bach.

Melodie absolutní krása?

Materiál (technika k určitému) ano.

Sama o sobě nestačí.

XIV.

BALET.

Polydynamickou schopnost této formy nezmůžeme rozkladem. Je zde tolik rozmanitostí: děj, scéna, tělo (dělené na svalové intervaly) hudba.

I stará forma baletu byla zásadně polydynamická. Dvuhlasá. Vyplývala z primitivních rytmů slavnostních tanců. Tanec byl náboženstvím.

Mysteriem neskonale rozkoše poznání.

* Obsahové řešení a rozbory melodie oddisputováno o charakteristickými sledy intervalů.

Vše rovnoměrné:

Hudba = 2|4

Tělo = 2|4

Scena = 0

Režie = Tělo.

Jedinou dynamikou díla byla diference mezi výrazem hudebních a tělových 2|4.

Komplikováním, vyspělou technikou: virtuositou, scenou a režii, rozšiřovala se jm. diference.

Dynamické skupiny se osamostatňovaly stupňovanou přepychovostí.

Balety s dominující scenou. Kostumy samoučelné.

Podpora těla, formovaného do virtuosní plastiky svalů. Hudba doprovodem. Diference zřejmá.

Polydynamika:

Tělo
Hudba
Scena
Režie } IV v Idnom.

Skutečně, podává-li se nám forma s dokonalým smyslem pro rozmanitou jednotu, je to balet především. Ovšem i dějová různost je předpokladem velice důležitým.

Tanec: Jednoduchý děj, základ tělové rytmiky:

a) paže 1. pohyb stranný
2. pohyb souběžný

b) nohy 1. pohyb stranný
2. pohyb souběžný
3. pohyb doprovázející (podružný).

DĚJ ZPOMPLIKOVÁN, ZMNOŽEN
V PROTIPOHYB.

Tělo dělí se na samostatně dynamické složky ku př.:

paže: 1. rameno
2. paže (k lokti),
3. paže (od lokte),

4. zápěstí,

5. ruka; článkovaná prsty.

Paže takto zformované dějstují ovšem dokonale protipohybem.

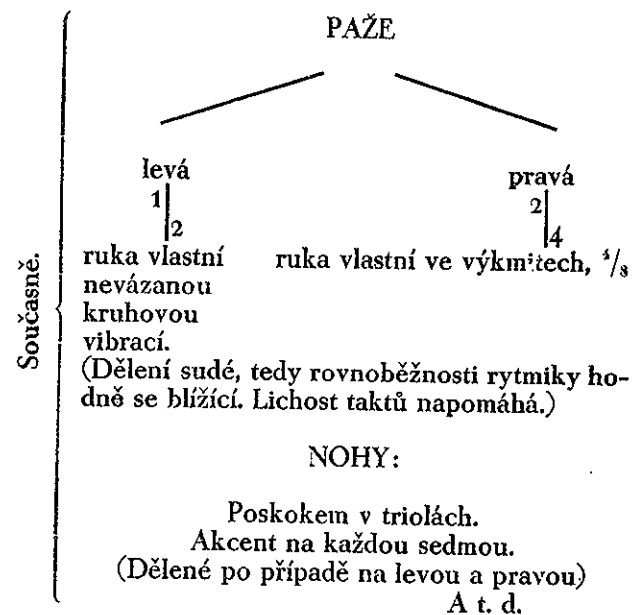
Levá i pravá paže ROVNOMĚRNĚ = homofonně.

Noha rovněž tímto homofonním dějem.

Jednoduchý protipohyb odvozený od původu.

Levá paže pohyb v 1|2, pravá v 2|4.

Nohy v dalším rytmickém a dynamickém dělení, takže nám povstává součet:



Skoro příklad, jehož variace záleží na situaci.

Tedy tělo a jeho rytmus nebude jenom pohybem solovým nebo paralelně duetovým, kde všechno spělo k jednoduchému závěru, ale bude rozčleněn v ansambl pohybů (jednotící forma = jedinec, reprodu-

kující) čili: tanec bude jednotě rozmanitý, polydynamický, bude výrazem několika dějů současně.

Pantomima	}	BALET
Činohra		
Opera		
Symfonie		
Tanec		
Film		

To stačí uvědomiti si.

Nejenom polydynamika tělového, ale i rozmanitost v obraze, scéně, takže vyrůstá nám jakási REVUE, o jejíž překvapivé uzpůsobenosti ke vztahům diváka k divadelnímu podiu není možno disputovati.

Víme, že divadelní divadlo bude nejenom střídati sceny s naprostou důsledností, ale i vyprovokuje paralelní děje do rozměrových scen a to stačí, aby si divák přivykl na bohatství účínů, jimiž bude obklopován.

Polydynamika baletu podmiňující fantasií ve třech t. j. skladatele, básníka a výtvarníka, naprosto nezávisle vedle sebe stojících, skýtá režiseru obsáhlé pole možností ku konstrukci neboť prvopočátek:

Formotvorná schopnost závislá pouze na tvůrčí osvobozené fantasií původců, je podávána surová, skoro v jakémsi sujetu na scenu a teprve režiser tvoří

soulad nad souladem rozličností.

XV.

MELODRAM.

Krásná, popíraná bezcenností!

Technicky nemůžeme zvýšit výrazovost melodramu. Celkem vyčerpá skladatel sám možnosti tech-

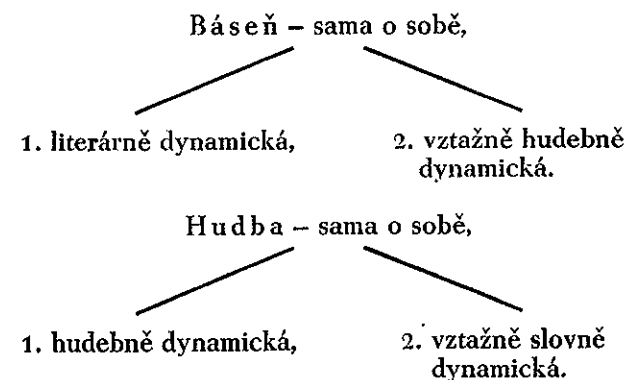
nické. Moderní umělec technickým uzpůsobením vyjde dynamice vstříc. Orchester prohýří novými zvuky a nad přísnou improvisací bude proudit technika veršů nebo prosy.*

Dynamicky poskytneme dílu dvěma hlasy (jednoduše) krásného jednotícího kontrastu, poněvadž reprodukce básně dělí se na dvě základově dynamické složky:

1. hudba
 - a) slovní vazba
 - b) vztah k hudbě.
2. básně

Básně, slovní vazbou, vyčerpává posluchačovo vnímání čistě literárně, osamoceně, jako dynamická linka slovně vzestupná, potom její vztah k hudbě působí protivahou čistě literárnosti.

Analýsa:



Vztažný vzestup hud. dynamiky slova dělíme na:

* Vzpomeňme. Marinetti. Tanec, básně, buben. Jakýsi taneční melodram. Velice blízký symfonickému tanci. Bohužel pregnantní rytmus futurisující básně dynamicky zjednodušen rytmem bubnu. Tedy jednoduchá forma dvoudílná:

- a) Tanec
- b) básně, buben.

1. kostru, rytmické dění,
2. podstatu, rytmus slov jakožto zvuky.

Podstatu na:

1. rytmus zvuků sám o sobě,
2. původ, prarod hud. slovní tektoniky.

Bohatě kontrastní. Vnímání melodramatické formy tedy t. zv. překonává hodně velké překážky postupem k účínu. Nešvarem v reprodukci, odporem teoretiků se vzdávajícím, bylo „melodické chápání hudby. (Hudební doprovod.) Výraz zpohodlněl, sluch byl polichocen a melodram byl přijat na milost. Stal se pravým opakem svého účelu a přibližoval se útvarům písní, jejíž zpěvní part nebyl napsán. Ochudili jsme se o alikvotní dynamickou přízi jedinou to obohacující formální možnost melodramu.

Z toho:

Na hudebně pohyblivou linku jako kvádr postaven těžký rytmus básnických elementů. Reprodukce strnulá, pohybově vážná.

Obrazec:

Hudba = | neskutečné vivace,
 poesie = | neskutečné largo.

Činohra vyrovnává se scenicky s melodramem ve formě
 zvukohra.

Zvukohra daleko účelnější a kontrastnější scenického melodramu.

XVI.

VOKÁLNÍ.

Další spojení umění.

Chudší zvukohry, nebo melodramu. Poněvadž

hlas, sice sám sebou skladbu obohacující, ochuzuje kontrastující složky: hudbu a poesii. Krásná příkrost a přímá kontrastnost melodramatická je nahrazena „kompromisem“ mezi řečí a hudbou: zpěvem.

Zpěv odvozený od slova zpívati byl by pouhým opakováním klassického opájení linií pro linie.

Tvar oblý:



etc.

Stal by se sice dynamickou složkou kvasi – sám pro sebe, ale nevyhovoval by spojením slov, básnického materialu pojmů s lineární povzneseností zpěvu.

Jistě instinktivně jsme tento spor umění s virtuositou vycítili. Dali jsme zpěvákovi hudebně deklamovat. Linie se vertikálně prohloubila a virtuosita ustoupila účelnému. Vše vokální mělo míti účel. Mělo. Vzestup myšlenky deklamace přikl zpěvákovi konečně úlohu pouze deklamační. Zpěvák hudebně recitoval, což by nebylo špatné, kdyby recitoval v duchu díla a ne manýrovaně, bez vší charakteristiky. Tak jako jsme byli krajně nevděční úspěchům deklamace v lineární kantiléně, tak příliš důsledně popíráme linii v deklamaci recitativní.

Opery, písně a kantáty posledních let překvapují svojí stejností. Vyžilost přísné a manýrované deklamace jednotvárnou upomínkou na špatně deklamovanou báseň je příliš nápadná. Voláme: krise!

Krise byla a bude vždy, dokud nebudeme chtítí rozhledem zbaviti se předsudků k charakteristice materialu.

Aby bylo rozuměno:

CHARAKTERISTIKA MATERIALU.

Málo se pamatujeme v dějinách umění na zjevy, které by, ne kompromisně, ale s naprostou důsled-

ností, užívali všeho co stvořeno bylo k výstavbě svých děl.

Převládaly -ismy.

Jsme přesvědčeni, že umělecky tvůrčího účinku získáme jenom vývojovým zmnožením k. př. skladbné techniky.

Nejedná se nám o úctu nebo vztah k předchůdcům (neboť vztahy zde jsou i u úplného popření minulého, poněvadž nebytí minulého nebylo by popření), ale chceme užítí absolutní svobody tvoření, která by obohatila o nevyčerpatelné charakteristiku (nevyhnutelnou složku umění) tvárného, kterého-
koliv odvětví.

Nechťjme popírat (jako že umělecky nepopíráme původní, ale napodobované) technickou možnost převedenou a přessátou v současné tvoření. Ovšem (podotknuté) napodobení je umělecky nemožné. Užítí však obohacuje o krásy, jichž sotva docílíme novou, třeba naprosto novou technikou. Vždyť zákon kontrastu vynucuje si mnohotvárnost technicky charakteristickou. Malátná krize je pouhou vymyšleninou, nově vycucanou za každou cenu.

UMĚLECKÉ JE VŠE VZTAŽNÉ. -

Hlavní vadou recitativní deklamace (deklamace posledních let, stupňovaná „deklamace kantilénová“, Gluck, Wagner, Smetana, Hostinský) je netvárný, shodný spád deklamovaných intervalů, Přílišná akademická přesnost vyvrcholila obrodu deklamační („deklamaci kantilénovou“) a porážku bezpředmětné virtuosity. Ztrnulost pravidel těžké, lehké, přílišná souvislost vět nedramaticky spojená. Naturalismus slabik dlouhých, krátkých, pod maskou správnosti, detailuje.

Omluvou pro netvořivé skladatele je správnost a přesnost mluveného tonu. Zapomíná se na charakteristiku a rozličnost v mluvených intervalech, a manýrou nahrazuje se drama-

tická zkušenost tvůrce. Stačila první opera správně deklamovaná a již na jejím přemrštěném akademismu stavěly se karaktery jiných děl, takže dramatický spád stal se vývojem neřádným, manýrovaným opičením slabik a frází.

PRYČ S AKADEMISMEM V HUDEBNÍ DEKLAMACI.

Slovo, po mimice, nejtvárnější material pro hudebníka, nesnese strnulostních šablon. Již samo o sobě, svým dynamickým složením písmen a smyslů, dere se ku předu. Probíhá časem vnímání mnohem drastičtější než hudba. Má svoje pevné ano a ne. A právě slovo musí být osvobozeno nejenom od pravidelných metrik, ale i samo od sebe, Hudba, umění dynamicky bezprostřední, spojuje se se slovem právě tímto „osvobozujícím“ procesem. Představte si hudebníka, komponujícího původní podstatu slov. Představte si spoje detailní bez pohyblivé síly, rozkladných pojmů. Je to míchanice, která jediné mechanickou barvou by mohla být pseudozumělečtění. (V hudbě tonomalba, v poesii detailní symbolismus.)

Slovo musí být osvobozeno.*

Slovo a hudba probíhá v čase.

Nač tedy ubohé detailkování, představíme-li si čas, jako jedinou formu vokálních komposic.**

Deklamace tedy nebude detailována a zpěv nebude lineárně citěn.*** Zbývá nám tedy pouhá charakteristika, různící se a přísně kontrastující. Zbývá nám dílo jako dílo:

Polydynamika nejméně dvou umění, která charakterisují sama sebe.

* Eviva Marinetti!

** Polydynamika všech útvarů jediné možná časovou představou.

*** Slova „nebude“, „musí“ chápej základově. Naše poznatky postavené a vyrostlé z vývoje.

Deklamace do důsledku zdivadelněná.

Opera nebude deklamována šablonovitě ani tak zv. zpívána. Zde bude poesie charakterisována osvoženou poesí a hudba osvobozenou hudbou.

POLYDYNAMIKA.

Píseň nazývali bychom přesněji ČÍSLEM pro hlas a klavír než písní nebo zpěvem, dokud není vyhraněného názvu.

Opakuji:

Nebude akademické deklamace.

Zpěv bude podmíněn charakteristice, probíhající v čase. Dramatické crescendo.

Nebude těžké a lehké. Vše podléhá situacím.

Poesie a hudba ve zpěvu se stýká polydynamicky.

DYNAMICKÁ DEKLAMACE.

XVII.

JAZZ.

Nevěděli jsme jak nazvatí tento bručící, kašlající, dupající nástroj o mnohých nástrojích v jednom, ovládaný pružnými svaly ospalého rytmika v barech velkoměstských i maloměstských. Od vítězství kytar, mandolin a harmonik nebylo zde něčeho podobného. Popularita. Avšak tato zvláštní popularita přiblížila člověka k člověku. Zdá se vám to dnes tak přirozené, slyšíte-li masu takového těsně rvavého rytmu. Tančíte. A přece tolik národů ustrnulo nad smělostí komponistů.

Lidová píseň, pochod, falešné dechy okresních kapel podlomeny polydynamickou schopností znících maličností.

Popularita. Vytýkáme: krása umění podporovati.

Jak úzce souvisí tato zdánlivě nová rytmická uzpůsobenost jazzbandu s rytmem t. zv. vážných komponistů předešlých let. Jak vášnivě se tělo vzpírá

protichůdnému, do rámce denních zážitků zapadajícímu rytmu, takových neotesaných dřev. Nemáme ani trochu chuti zbavit se těchto výkřiků, při nichž se tak dobře nudíme.

Nadkýč.

Tak jak se nám jazzband podává, je primitivním seskupením zvuků, diletantsky rozvržených na jednotlivé skupiny, prolínajících se navzájem v úryvkovité tvary, věty a kadence. Jazzband je krajně improvisační. Závislý na hráčově temperamentu rozsekává vteřiny na atomy v pevném vztahu dynamického napětí.

Přesto, že jazzband je v principu naprosto improvisační a hravý, je při své naprosté hravosti dokonale variační. (Volná improvisace.)

Jazz není ničím jiným, než jakousi pasakaglií, s tematem v basu (ve velkém bubnu rytmus: $\frac{2}{4}$ po čtvrtkách). Variační obměna je v ostatních bicích a v sopránu ať houslí, nebo saksofonu (srovnej variace charakteristické), improvisačně osvobozená. Charakteristické synkopy a anticipace atd. všechno nad tematem v basu ve čtvrtkách, nebo osminách.

Opravdu dramatickým elementem jazzbandu je jeho dynamická zhuštěnost. Rytmické plochy samy o sobě zhodnotitelné na rozdíl od doprovázejících rytmů pochodových bubnů a výkřiků skerca. To nové a jedinečné. Ovšem umělecky nepostačitelné.

Improvisátorova variační schopnost může inspirovat k jakési organisaci improvisačních rytmů. Osvobozuje bící od mechanického posluhování a utvrzuje nás v instrumentální volnosti.

Kýč. Odjakživa byl inspirátorem uměleckého. A tentokrát musíme být velmi opatrní, užíváme-li

jazzbandérních rytmů, poněvadž i nejlepší symfonik mohl by se státí imitátorem kýče a nedosáhl by nikdy účinu původních, populárních skladatelů. Imitace jazzbandu, jakési přísné převádění do symfonických a dramatických skladeb je větším kýčem, než jazz ve své pravé podstatě.

Jazzband je dokonalým inspirátorem a od umělce přehodnocen, t. j. v žit, odpadá jako ustavičná repetice zajímavých rytmů a zvuků.

Vítáme jazz pro jeho osvobozující funkci v instrumentaci a invenci. Propagujeme však:

PRYČ S JAZZBANDEM!

neboť není nám dáno opakovati se, nýbrž tvořiti.

XVIII.

INSTRUMENTY.

BUDE rozuměno.

Zajisté není nutností pozastavovati se nad smykem nebo dechem hráče.

Aby byla instrumentace tvořivou, musí vyrůstati sama ze sebe. Nástroj osamostatněn. Nic celkem nového, jenom připomenutí nové.

Znamenala-li orchestrální polyfonie technický výraz, bude nám vším. Hlasy nevázané symbolikou, nebarevné pojmy, nenaparfumované. Surové zvládnutí tragiky i burlesky v nátisku trubek.

Zmechanisujeme orchestrální myšlení. To znamená matematiku jistého druhu. Nemožné mysletí jednohlasně a polytonalita a polydynamika podmiňuje určitě rozčlenění funkcí polyorchestrálně se násobících.

Základ, t. j. myšlenka vyrostlá z prvního uvědomění komponovatelného celku, kdy skladatel, představiv si celek, jako jedině formotvorný material, může jedine rozrůstat ve zvukovou mnohohlasost. Nástroje vystupují pregnantně ze svých stanovišť. Balancují ve

svých výškách a hloubkách, jako klovní, jejichž vztah k celkovému ovzduší cirků a menáží je stejný: jsou veselí ve vážném a tragičtí v komice a to je jejich umění.

To by bylo asi principem instrumentace. A nástroje? Jsme bohati, vzpomeneme-li si na harmonickou a rytmickou schopnost. Myslíme na určité výšky, avšak neurčité nás obohacují, ba okouzlují. Nové nástroje, jejichž schopností umožňují nám nové kombinace životných atónů a jiné v nových tonových oblastech se pohybujících.

Saksofony, fleksatony, havajské flétny, sirény, druhy bicích, kovové nástroje laděné i glissandující (pily) jazzband a jiné eksotické.

Mimo symfonického užití pochodových dechů, jsou tyto nástroje nevyčerpatelné v okouzlujících zvukových spojích, prolínajících se v jediném:

ZVÝŠENÉM KONTRASTU.

Orchestr povznešených nálad, pseudoumělecké sedě sevšedněl. Chybí mu krása nového, skvělého zrodu, chybí mu nádhera pohybu, jímž jsou nové nástroje přímo nabity. Eksotické. ranní, čerstvé, jako veškerý život primitivního, dýchá na nás zdravým veselím. Minuta je vyžívána úderně a teprve svaly tančícího eksota mohly INSPIROVATI hudebníka k pružnému, usurpátorsky podmaňujícímu rytmu.

SAKSOFON.

Lyrik moderních orchestrů. Celkem nepřilíš nový. Bisett v MODERNÍ Arelatce, řada francouzů, ba i italoové, jejichž divadelnosti nestačilo tehdejší pojetí orchestrů, použili Sacksofonu. Ovšem toho použití!

Bicí s klaviaturou. Řekněme: Kovy s určitou, nebo balancující výškou. Čineli různé velikosti od zvuků primitivní výšky, až ve vyznívajících tamtamy. Bubny povolované a napínané pedaly, zjednodušeným mechanismem. Vše to znící, laděno pohybem svalu.

Nepohyblivá masa bicích proměněna ve tvárnou hmotu nejprve rytmem, potom mechanismem, AŽ KE SCHOPNOSTI POLYFONICKÉ.

Opravdu hudební básní můžeme nazvat FLEK-SATON. Glissandující vibrace ocelového pera, ovládaného jemným chvěním ruky a zvláště palce. To všechno v rozsahu oktavy. Soprán ke zvučícím, spíše zpívajícím pilám. Jenže tam působí celé tělo hráčovo. Svaly. Pružnost ocele a paličky. Zvuku pil chybí konstrukce.

Nad HAVAJSKOU FLÉTNOU zamyslel by se kluk, schopný vytlouci píšťaly z březového dřeva. Připomíná na „slavíky“ a poutové píšťaly jednak pístem, s pohybem nikterak virtuosním, potom neperiodickým chvěním a závislým na hráčově sluchu. Zajímavá notace.

CHARAKTERISTIKA MATERIÁLU.

POLYDYNAMIKA V ORCHESTRACI.

K novému orchestru vycházíme z principu staré instrumentace. Tvoříme dynamický orchestr. Tento je prohýřen tony s balancující a neurčitou výškou.

Sloučením určité výšky pultonové, nebo čtvrttonové s nedefinovatelnou výškou suchého úderu dřev, glissandující dynamikou skel a suken, s futuristickými hrmotiči a j., s rámovou koží, podobnou negerským bubnům, s překvapujícími akcenty patron, nekultivovanými výkřiky necvičeného, nebo uměle tvořeného sboru, s oživovaným pleskáním a hrčením vody v kovových válcích, do kterých bude rytmicky tlučeno tvrdým dřevem, s nestejnorodými stupnicemi dobytčích zvonců a automobilových trubek a sirén, krátce se vším, CO MÁ SVŮJ TVÁRNÝ RÁZ, docházíme ke konstrukci nikterak naturalistické (pokud vycházíme z užití a ne z prostředku), ale skvěle životné.

V kombinaci

zvučného s nezvučným,
mokrého se suchým,
modrého s černým,
ve stilisaci gregoriánského zpěvu
nade hmotou zvuků
rytmickou
i melodickou,

je nám dáno tvořit VYBÍRAVĚ. Vše vzato jako prostředek, podnět, po němž musí přijít následek, t. j. forma.

Partitura není otázkou k dobře znějícímu. Partitura je světem, jehož se dotýká zpěv houslí, jako bzukot mouchy, nebo úder krvavého nože.

Partitura je nejenom slyšitelná, ale i viditelná, t. j.: Umělec tvoří zvukově ORNAMENTÁLNĚ.

Výsadou starého orchestru byl vztah flétny ke smyčci a trubek ke kornám atd.

Nový orchestr je osvobozen ode všech formulek a patentovaných virtuosit. Orchester a jeho každá složka od klarinetu až po činel a dva klacky je umělecky osamostatněn, zindividualněn a to je to hlavní, v čem vidíme nové elementy instrumentace.

A pak:

V naprostém a dokonalém využití
všech zvukových,
at definovatelných nebo neurčitelných
hodnot

k souladu rozličností
K POLYDYNAMICKÉMU CELKU.

XIX.

ULICE.

Jděte po nábřeží.

Překvapení. Radosti ulice, krásného všedna v překvapivosti. Nepůjdete slepí. Zpozorujete koš na papír a dítě. Pán v cylindru zatočí holí. Pes proběhne

nohama. Pták. Siréna zapláče na automobilu. Koně. Domy sešikmí reflektory nebeského horizontu. Potkáte dláždění příkřejší, než včera. A hlavně zvuky. Melodie mluvy. Frkačky, zvonce popelářů, elektrik, zaštěkání, šum vody, smích, rány, přibíjející minuty vašeho vnímání. Neskonalá rozkož vnímajícího. Fascinující objevy okamžiku. Vše rází. Pozorný chodec mine vás, kašlaje. Obrátíte se. Ptáte se. Reklama. Obchod.

Divadlo. Moderní fantasie nenechá vás ani okamžik zapomenouti. Nervosní doba. Více požitků. Není ticha zastaralých uliček. Nehokynaříme.

Nedefinovatelná Opera. Umění okamžiku, pohybu, zvuku. Umění slova a úsměvu. Umění spěchu.

Dokonalá polydynamičnost ulice je jistě velkým a důležitým předpokladem moderního tvůrce. Ne že by napodobil. Je prostě zaujat, vláčen. Smýkán pevnými úhly, vtáčen do středu velkoměsta, vymršťován do únavy espretem věčného vteřinového úprku. Zadržán zvukem, neustálou prodlevou, znějící mnohověrně a monotonně nad velkou krvavou směsicí, která se jmenuje soudržnost.

Hodnoceno z původu, bylo by moderní umění naturalismem v nejvyšší konsekvenci.

Překvapivé do detailů.

Je dobře studovati hudbu ulice, chceme-li lépe pochopiti moderní umění. Ničeho nechýbí dokonalosti výrazu ulice a jejímu umění. Vše samopostačitelé a přece tak závislé na celku a v principu naprosto kontrastující.

Nevšimneme si kontrastu takové mísy s popelem a pomeranče doprovázené zatroubením auta. A na divadle?

Pravou muzikantovou rozkoší jest seděti ve společnosti hlučících lidí, nebo choditi v zástupech povykujících. Kolik muzikantů by mohlo rozho-

dovati o osudech lidstva z melodického spádu slova.

V neděli dopoledne v odlehlých ulicích. Domy se dotýkají. Dočkáte se: Uslyšíte symfonii, hranou sty lidských úst a dokonce snad budete přítomni několika falešným koncertům, zapadajícím do rámce hluku, jehož definování by stálo za námahu.

Polydynamická schopnost hudby ulice je nejcharakterističtějším náznakem moderního umění.

Hudební projevy. Je v nich určitost. Formální vyhraněnost. Nekonečné variace. Všechno co může člověk pojmouti do svého organismu. Nekonečné obměny pozdravů. Akcenty kroků. Vše co pozorováním se sebe menší vnímavostí můžeme sformovati v trvalou hodnotu.

Krásný naturalism.

Poetismus.

Romantika.

Všechny ismy poraženy na hlavu takovým nárožím, jež je má do detailů v sobě obsaženy a žádný z nich. Obdiv, ve vás, třeba neuvědomělý, je daleko větší, než všechno vytleskávání premier a nadšení výstav a filmů.

Proč?

Poněvadž hudba ulice je v každém jedinci obsažena. Protože vše s čím se denně setkáváte, čím jste nabiti, je kolem vás ustavičně vyzářováno.

Hudba ulice je prostě krása, o níž
non est disputandum.

Přirozená polydynamičnost. Tvar mnohonásobně zvlněný, krajně improvisační, při veškeré té spoustě organičnosti, tak typické dennímu životu. Typ ronda s hlavní větou neustále se násobící nespočetnými vedlejšími větami.

Jisto, že není nesnadno určit vztahy všech umělců, kteréhokoliv odvětví ke všednu, neboť i ti největší odpůrci všedna vyrůstali z jeho konkrétních vztahů.

Ne že bych chtěl nepředloženě dokazovat, že proto komponovali menuetty, protože jezdili v dostavnicích, nebo jinak. Je holým nesmyslem aplikovat všechny naše životní nutnosti, protože i stroj a jeho zhodnotitelná krása je nutností, ne umělecké vyjadřování se. Umělecké je velmi absolutní a protože tkví v nás, je samozřejmě sepiato sokruhem, naši jsoucnost zjišťujícím. Ale je jisté příznačno, že všechny doby měly své fáse, které umění od všedna oddalovaly, pak to byla zřejmá konstrukce, nebo přibližovaly a vždy tehdy se vývojová schopnost umění zvyšovala. Vyžila-li se doba přímého kontaktu se všednem, vyžilo se umění s uměním a ze stávajících prostředků byly čerpány možnosti nového výrazu. Srovnáme kontakt Beethovenův a Debussyho.* Poznáme, kde je umění tvořeno a kde je hrazeno konstrukcí. U Beethovena je kontakt se všednem, se všednem principem a z něho vychází svobodně k definitivnímu tvaru. U Debussyho je to konstrukce nadmyslů, totiž to, co bylo u jeho předchůdců inspirováno všednem a dále průběhem tvoření přehodnoceno, stalo se Debussyho základem k dalšímu. Zde je kontakt velmi vzdálený. Je nahrazen konstrukcí ze zkušenosti předchůdců, kterou jistě mohl zvládnout jenom málokterý umělec, jako na př. Debussy, nebo Schönberg. Všimneme-li si ještě následků Debussyho konstrukce v mladé generaci, máme případ ujasněn.

Konstruktéři, mluvím o talentech, kteří jediní si mohou konstrukci dovolit, velmi zdravý požadavek, všem umělcům rozený: kontakt se všednem nahrazovali malováním, nebo jinými cizorodými, do hudby nezapadajícími živly. To je ovšem typ dekadence ježž bezpodmínečně popíráme.

* Vybral jsem vrcholné kontrasty pro bližší dorozumění.

Polydynamická schopnost ulice je kontakt mezi všednem tvůrčím a vnímajícím.

Hudba ulice je umění samo o sobě. Nikým nepřestáváno, nedirigováno a přece jsme kolektivně zúčastněni všichni. Jsme vnímající i tvůrčí současně.

Ulice je inspirátorem modernímu tvůrčímu myšlení, z něhož na podkladě buďto vědomého, nebo nevědomého pochodu tvoříme umění: závislé, subjektivní, podstatné a jediné zdravé, poněvadž je v přímém kontaktu se životem, aniž by přejímalo jeho naturalismus, romantismus či cokoli jiného.

Kontakt je něco více a je prostě nemožné specializovat se, jsme-li umělci.

XX.

SOUHRN:

Hudba, umění vyjadřované tony, osvobozená od zbytečných přírůstků a nehudebních elementů, vyvíjí se pohybově na základě nejvlastnějších tvárných složek:

mimo tonality,	rytmu,
atonality,	polyrytmu,
a polytonality, též na:	harmonii,
	polyharmonii,
	melodii,
	polymelodice,
	tematu,
	polytematicke,
	homofonii,
	a polyfonii.

Oproti jednoduché dynamice, jdoucí jednosměrně, hudba vyvíjí se polydynamicky t. j.

jednotící moment díla je v kontrastu,

totiž: každá vrstva je kladena horizontálně, s vývojovou linkou ústící ve fermatu díla t. zv. dramatický konflikt.

Spojování umění vedeme do důsledku na polydynamických principech: Slučujeme pohyb se strnulostí. Osvobozujeme ve spojování jednotlivá umění. Zumělečtujeme umění. Zdivadelňujeme divadlo a filmujeme hudbu.

Absolutní svoboda forem umění.
Polydynamická manipulace forem.

XXI.

AFORISMY.

ČINOHRA byla méně uměním, než loutková hra. Imitující naturalism scen neumělecký. Loutkář zdivadelnil i slovo.

HUDBA, umění vyjadřovati se tony. Proto se vyjadřujeme především: 1. harmonií, 2. kontrapunktem, 3. formou. Namítnete: forma ve všem, vždy. Ale ano! Samozřejmě!

TVŮRČOVA ABSOLUTNÍ SVOBODA! – Proč? – Co? – Ptáte se? – Jó, to je konec impotence a vědeckosti v umění.

HUDEBNÍ DRAMA. Konsekventně: Těžisko celku je absolutně hudební. Kdyby (!) nebyl býval Wagnerův princip tak šikovně konstruován jenom pro Wagnera, musel by býti celý svět zhudebněn. Důsledné hud. drama je forma: film. Film je nejdokonalejší spojení umění.

PO OPERĚ je balet nejdokonalejší formou divadelní. Teatrální machinace těl a hudby vzdouvá se více než potřeba. Vše, co je baletní, je dokonale naivní a proto umělecké!

SKLADATELI BYLO DÁNO. Komponoval co měl. Mnohý komponoval co neměl. Jiný komponoval co dáno nebylo. Mállokterý však tvořil v konfliktu mezi tím co dáno bylo a co nebylo.

Mnohdy bylo skladateli za těžko přiznati se samu k sobě. Radši měl komposici nasugerovánu. Operace metafysikou. Přiznati se ke skladbě, totiž, k zázraku silné tělesné soustavy!!!

NEBUDE nám nic nepřekonatelného uvědomíme-li si, kolik máme síly, že můžeme zvednouti oblázek, povalující se na břehu řeky.

VÍM, že kamna jsou kamna.
Dlaždička dlaždičkou.
Kanál kanálem.
Žena ženou.
Cigareteta cigaretou.
Komposice komposicí.

A to je všecko co chci o všem tom věděti.

POLYDYNAMIKA

ČÁST II.

A N A L Y S A

A

Jako prvotvar, východisko, analyzujeme

SUBJEKT.

Hudba.

„Umění vyjadřovati se tony.“

Hudba závislá na tvůrci. Proto vztah mezi tvůrcem a dílem.

TVOŘENÍ.

Prvním předpokladem je prvek: inspirace.

Inspirace vyrůstá:

1. „z nutnosti“:

a) vyjadřovací,

b) přirozeně opojivé;

2. „z okolnosti“:

kdy myšlenková skupenství psychologických vztahů tvůrce k okolí spojují se ve vyjádřitelný prvotvar.

„Nutnost vyjadřovací“ je dána každému. Průměrná inteligence vyžaduje „nutnosti vyjadřovací“. Je vázána projevem.

„Nutnost přirozeně opojivá“ jest umělcovou první přirozeností. Jeho nitro opojuje uměním. Opojení je první podmínkou inspirace. Pracují zde komplexy alikvotních nálad. Proto „Nutnost přirozeně opojivá“ je matkou inspirace a usměrňuje veškerý vývin inspirace v „motiv.“ *

„Okolnosti“ inspiraci vynucují. Je v nich doba, stav a budoucí umělcova života.

„Nutnosti“ jsou hlavními podmínkami. Vývin inspirace byl by bez nich nemyslitelný. Je zde činna pouze podstata tvůrce. „Okolnosti“ jsou druhořadé. Podmiňují zúčastněnost cizích živlů.

Tedy:

„Nutnosti“ jsou původní,

„okolnosti“ odvozené.

* Viz dále „motiv“.

Inspirace může být buďto:

- a) jednoduchá,
- b) složená.

„Jednoduchá inspirace“ je skupenství myšlenek čistě hudebních. Vyplývá ze vzájemných vztahů neurčitých zvuků, které se, na základě „nutnosti“, nebo „okolnosti“ zurčitují v inspiraci.

„Inspirace složená“ je provázena představou mimohudební, t. j. veršem, tělem, scénou, které se slučují najednou, závazně a jednotně.

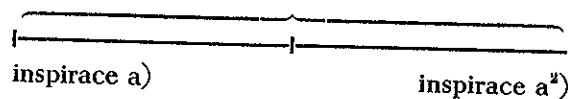
Inspirace je tedy prarvarem, jakýmsi základním kamenem, zvlněním myšlenkové úrodnosti. Sama není formou je jenom podmínkou k formě. Je jediné rozšířitelná sama sebou. Surový materiál vplývající prvním opakováním v motiv, t. j. ve formu.

Nejjednodušší formou, následnou inspiraci, je motiv.

Vydeme od „INSPIRACE JEDNODUCHÉ.“

Motiv povstává rozšířením inspirace o opakování:

MOTIV:



Motiv se tedy dělí ve dvě části. Neměnný.

Doposud, až k motivu, bezvědomá akce tvůrce. Jakmile forma (motiv) je dána, ustupuje bezvědomost do pozadí a umělec tvoří vědomě, reguluje veškerý postup motivu ve věty* a krescenda. Uvědomělá funkce.

V zápětí však, kdy umělec orientoval se v začátečním proudu improvisace, stojí na rozhraní jít buďto s vědomím, nebo bezvědomě (kde se hlásí ke slovu cit, přirozeně opojivý) ve stopách díla, naznačeného inspirací.

* Užíváme-li hned termínů, je to pro charakteristiku psychologických odstínů ve tvůrčím postupu skladatele.

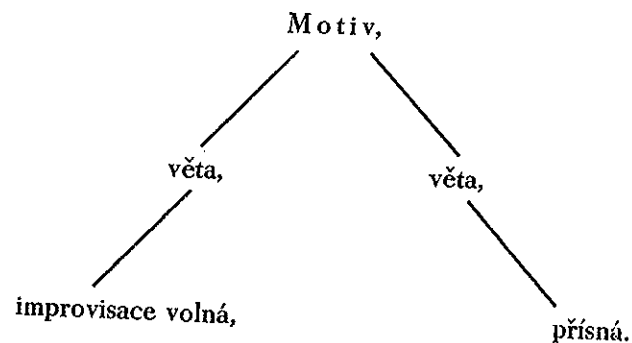
Motiv je základem obou improvisací: volné i přísné.

Improvisace setkávají se v jednotčím momentu:

MOTIVU.

Motiv se rozšiřuje do „vět“ improvisace. Dělí se buďto do „volné“, nebo „přísné“.

Obrazec:



Improvisace volná podmiňuje skladatelovo naprosté vědomí. Umělec tvoří vybíravě. Od původnosti improvisace, kdy jeho psychologické vztahy byly zrodem, je vzdálen a vzdaluje se, cestou k tvůrčímu sforzátu, poněvadž vědomí, důsledně odhadující poměry „opojivé“ a „vyjadřovací“, zatlačuje veškerý rozmach nejvlastnějšího „já“. Zde prarvar „okolnostní“ vystupuje do popředí tvorby.

V přísné improvisaci, napřímené rozhraní zvítězil umělcův prarvar: bezvědomé prolnutí „nutnostní“. Aformální, nevázaný, v neustálém vyvažování mezi zvukem a skladatelovým nitrem, proudí bezprostředně.

Oboje improvisace jsou, řekli jsme, původem v inspiraci. Čím se však od zřídla, jímž inspirace jest, tvořením, t. j. spájením, ať regulovaného, nebo bezvědomého surového materialu, vzdalujeme, tím více stavíme se k dílu vztažně.

Tvůrce je dělen v: pozorujícího,
tvořícího.

„Pozorujícím“ je ve vztahu k předcházejícímu vývoji inspirace v improvizaci.

„Tvořícím“, v rovnováze mezi ukončeným a právě počínajícím.

Ustálením „tvůrčího“, nebo „pozorujícího“ je tvořena definitivní forma. Nazveme ji „kodou“.

Že by skladatel, při tvoření, nějaký „MIMO-HUDEBNÍ“ obsah do čisté hudby vkládal, je nemožno.

Logicky:

Kdyby byla hudba: „umění vyjadřovati se pojmy“, bylo by zajisté velice dobře možno „obsah“ (mimohudební) konkrétně vyčísti.

Skladatel operoval by konkrétními představami. Zurčil by výraz ke vnímání, do hudby vloženého obsahu, postačující.

Víme však, že ton, sám o sobě je neschopen jiných účinnů než konsekventně musikálních, a přenesené tony, ať již do „dominant“ nebo „kvartových akordů“, pojmově (počtem) nezurčí, pouze znásobí se chvěním zkráceným, nebo zdelšeným.

Víme, že tak zvané alikvotní barvy tonů a tím i celé řady vztažných akordů, JSOU NAPROSTO HMOTNÝM ÚKAZEM fysickým zákonem ohraničeným. Není nám tedy možno „vtěsнат“ protilehlé, nehmotné spoje, apelující na skladatelovo i naše abstraktní vcítování. (Je nemožné, aby i jiná umění, na př. poesie, vkládala konkrétní pojmy do hudby.)

Nemožno, aby umění, které ve zrodu inspirace je čisté „bezvědomé“, bylo pojednou navěšeno na tak vyspělé vědomí, jakým jsou kategorie citů, nebo konkrétní pojmy dějů. Neboť: Hudba byla by hudbou pouze v prvotní formě „motivu“, ale dále by rozhodovalo, k čemu by skladatel násobené inspirace použil. Pak by umění hudební ztrácelo svou uměleckou podstatu, stalo by se služkou konkrétní, nesouvisejícím s uměním.

Na rozhraní, kde umělec je rozdělen mezi „pozorujícího“ a „tvořícího“, přichází ke katastrofám, vedoucím hudbu do úpadku:

„Pozorující“, inspirován zvýšenou „nutností přirozeně opojivou“, byv dostatečně vzdálen od prátvaru inspirace, ztrácí původnost čistě hudebních elementů (t. j. ve zrodu inspirace) A VCÍTUJE do hudby nedůležité city posluchačovy, vnímatele, které potom propaguje jako základní myšlenku (prátvar) svého díla. Ve skutečnosti však je to pouhý „pacit“, vyvolaný post festum.

Proto. Umělec je konsekventním, bezvědomým tvůrcem pouze jako „tvořící“, ustavičně základově, neohlížející se na svůj požitek, na své vnímání, poněvadž sám ke svému dílu je stejným posluchačem (po procesu tvoření), ne umělcem, jako jiní.

Poznámka:

Mluvili jsme o obsahu konkrétních pojmů.

Odedávna boj obsahu s formou.

Zbytečný, uvědomíme-li si logicky podstatu slov.

Hudba, „umění vyjadřovati se tony“, dá nám formu v obsahu.

Blíže.

Obsahem je tvůrcovo umělecké nevyjádřitelné, projadřující se v inspiraci.

Formou je inspirace.* Skladatelovo nevyjádřitelné se zcelilo ve vyjádřitelný prvek. Hudba je formou.

Prvým předpokladem, aby se zrodila forma t. j. hudba, je obsah, nebo inspirace:

Estetické pojmy: forma a obsah slučují se při zrodu, v prvotvaru inspirace.

Logické, že forma bez obsahu a naopak

* Rozuměj: obsah a forma.

nemožná. Také přednost, kterékoli, nemyslitelná. HUDBA BY NEBYLA UMĚNÍM, BEZ ROVNOPRAVNOSTI TĚCHTO SLOŽEK.

Jiné chápání obsahu a formy je buďto laické, nebo odborné. Odborný je název: forma. Rozuměj hudební formu i ladnost. Laickým je obsah, chybný, vciťovaný individuálními náladami, nebo neuměleckou, nehudební představou.

B

„Umění vyjadřovati se tony“ ve spoji s uměním jiných vyjadřovacích prostředků.

Vyjdeme od „inspirace složené“.

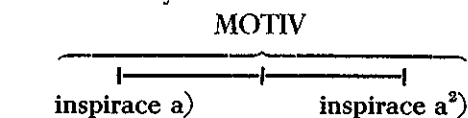
Inspirace složená, podmínka několika inspiračních bodů, rozvětluje se poněkud jinak, než inspirace jednoduchá.

Prvým formálním předpokladem je motiv.

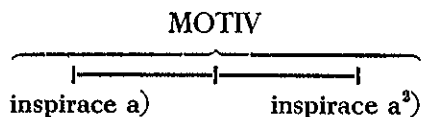
Povšimněmež si dvou inspiračních bodů: hudebního a básnického. (Další spojování řídí se stejnými pravidly.)

Nejprve byla básně:

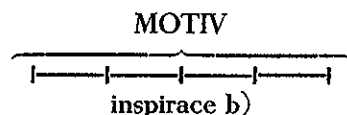
čistě básnický:



potom hudba:

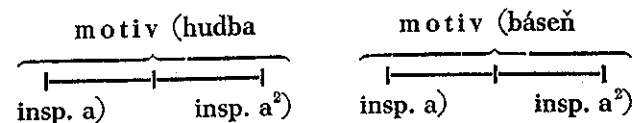
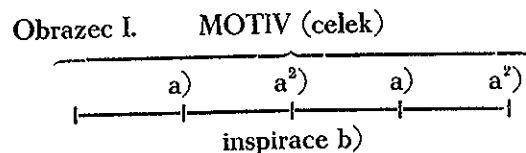


3. Je zde vztah, který definujeme:



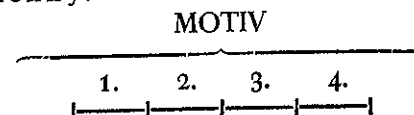
Vztažná inspirace jest příčinou, proč povstaly prvé dvě. Typ skladatelovy „nutnosti přirozeně opojivé“. Byl promítnut obsahem básně. Skladatel, ne jeho hudba.

Z inspirace složené přirozený motiv složený:



Nás, přirozeně, bude zajímati vývoj inspirace b) t. j. vztahu básně a hudby ke skladatelovu tvůrčí. Umělec je subjektem.

Inspirace b) vývojem násobí inspiraci hudební a inspiraci básnickou. MOTIV je čtyřčlenný:



Každé opakování inspirace, jedné či druhé, odpovídá poměrně.

Hlavní MOTIV (viz obr. I.) rozrůstá se třídílně do vět. Poměrně je vztah (inspirace b) násoben a zvyšován. Skladatel, pod vlivem širokých vztahů básně a hudby stojí na rozhraní „pozorujícího“ a „tvůřícího“. Skoro stejný proces, jako u inspirace jednoduché. Zostřený jenom konkrétními pojmy,

usměrňujícími mnohem více jeho „nutnost přirozeně opojivou“.

Až do „kody“ vzrůstalo skladatelovo tvůrčí bezvědomě. Umělec byl opanován vztahem hudby a poesie k jeho podstatě. Jednotlivé složky plynuly však z něho na sobě nezávazně. Hudba dynamicky hudebně, jako hudební prátvar inspirace. Poesie taktéž básnicky. V „kodě“, kdy skladatel příliš vzdálen původního, s „nutností přirozeně opojivou“ vcituje „pacity“ do díla, chybje ještě více než v inspiraci jednoduché.

Zodpovědnost tvůrčova je zmnožena jiným uměním, které netvořil a jež se stalo pouze „okolnostní inspirací“ jeho nitra.

Vztah (inspirace b) byl až do „kody“ stupňován horizontálně „nad oběma uměními“. „Opojitivě“ je původcem, tvůrcem vcitován mimo tento vztah (mnohdy úplně popíraný) ještě vztah vertikální t. j.:

Hudba se utváří nehudebně, poesie ztrácí básnickou hodnotu.

Nastalé ochuzení vyplývá z předešlé věty.

Spojení umění je uskutečněno POUZE vztahem zúčastněných umění ke tvůrci a ne vzájemným vyrovnávajícím se poměrem.

ÚPADKEM JE OCHUZOVÁNÍ IDEÍ, PRÁTVARŮ A OBSAHOVÉ VNUCOVÁNÍ SKLADATELOVA SEBEPOJENÍ.

C

O významu polydynamiky není nutno hovořit. V předešlém jsme dokázali, že umělec tvoří podstatně polydynamicky, že POLYDYNAMIKA není nezdravou vymyšleninou, nýbrž

KONSEKVENTNÍM, BEZVĚDOMÝM TVŮRČÍM, PRAVDIVÝM POKRAČOVÁNÍM PRÁTVARŮ INSPIRACE, TEDY UMĚNÍM.

II.

Posluchačovo VNÍMÁNÍ je ustavičným vyrovnáváním mezi dílem a jím, jeho podstatou.

Nejprve paralela:

Počitek u vnímajícího je pendantem inspirace tvořícího. Rozdíl je zřejmý:

Inspirace je původní,
počitek odvozený.

Vývojový růst počitku je paralelní s inspirací, jenom inspirace dává, počitek přijímá.

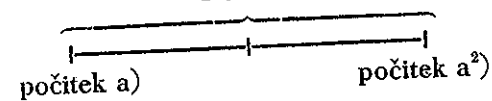
Proti „větě“ bychom postavili „vjem“. „Kodě“-vnímání celkové, komplex „vjemů“.

Počitek opakováním (jako insp.) formuje v:

POCIT.*

Obrazec:

POCIT



Další růst „vjem“ a dále „vnímání“ je tvořen vyrovnáváním podotknutým nahoře.

Vnímání dělíme:

1. vnímání přirozeně opojivé,
2. vnímání pozorující.

Vnímání „přirozeně opojivé“ dělíme dále:

1. z vlastního vcitování,
2. ze zvuků jakožto hmoty.

„Přirozeně opojivé.“

* Pocit = motiv.

Vnímání „z vlastního vcitování“ je podřadnou složkou, súčasťou vždy, začínající při sledu dvou tónů.

Do jednoho tonu vcitujeme pouze tehdy, je-li jmenovaný počátkem, nebo výsledkem.

Vcítění je pregnantnější u tonu „výsledného“, než „počátečního“. „Počáteční ton je vázán vždy následkem. Tedy: Vcítování „počátečního tonu“ rovná se sledu dvou tónů.

Posluchač, vcitující svoje počitky ve skladbu předváděnou, vcituje podřadně. Chybné je proto, když ze svého vcítění definitivně usoudí. Je klamán sám s sebou a dílo sebevcítěním uniká.

Vnímání přirozeně opojivé „ze zvuků jakožto hmoty“, neboli „zvukosmyslové“, vyrovnává se s nejvýraznějšími díly polydynamickými nejskvěleji. Nedefinovatelné. Jediné: krása a odpor. Hlavními činiteli jsou pohyb a zvuková hmota. Citlivá deska posluchačova nitra fotografuje pohyb zvukové masy. „Zvukosmyslové“ vnímání je bezprostřední, kdežto vnímání „z vlastního vcítění“ je následné.

„Vnímání pozorující.“

Jak u „přirozeně opojivých“: „z vlastního vcítění“ a „zvukosmyslových“ je jedno vnímání provázáno druhým, tak „pozorující“ je naprosto samostatné, jediné za sebe mluvící. Je prosto všeho „sebeopojení“. Dílo procházející „pocity“, „vjemy“ jako sítím, působí čistě mozkově. Posluchač vnímá pozorněji, důkladněji, ne však tak přirozeně, jako jiný, vnímající „sebeopojeně“. Vyrovnává se se vším kriticky. Vnímá noty, ne tony, nebo zvuky. Dílo mu je napsanou partiturou. Vnímání „pozorující“ je nutností. Je k němu zapotřebí vyšší hudební inteligence. Je snadno zvrátitelné. „Sebeopojení“ mnohdy zaměňuje, hlavně u t. zv. moderních děl (t. j. novými elementy zasahujícími). Blíže „pozorujícímu“ vnímání stojí „vcitování“ než vnímání „zvukosmyslové“, protože je nejpřirozenější podstatou osoby vnímatelovy

a klidná vzdálenost „pozorujícího“ bude často zameňována osobou.

Estetickým požadavkem vnímatele je krása. Krajin a vyprovokovaná. „Mezi“, nebo „před“ a „za“ je záporné.

Krása (vulgární), buďto souladná s představou t. j. „původní“, nebo předstihující naši představu t. j. „vyvolaná“, protože soustřeďuje naše city v nové obrazce krásna.

Odpor (taktéž vulgární) opakem krásna: Nesouladný „nepůvodní“ nebo „vyvolaný“ t. zv. odpuzující.

Vulgární krása a odpor tvoří estetickou:

KRÁSU.

Podmětem „vnímání pozorujícího“ je „krása formální“, kterou je, jako přirozená výslednice vyvolávána „krása estetická“.

Spojená umění jsou vnímatelem „přirozeně opojivým“ vnímána stejně jako umění čistě hudební.

Posluchač vnímání „pozorujícího“ je vnímavě komplikován.

„Pozorující“ spojených umění dělíme:

„p. v. vztažné“,

„p. v. souladné“.

„Vnímání vztažné“, vertikální. Dílo je přijímáno a posuzováno detailně, vměšováním hudby do účastněného umění a naopak. Vztažné vnímání je detailisací nepřesné. Celek uniká. Umění sama za sebe jsou nepochopena.

„Souladné vnímání“, horizontální. Umění hovoří individuálně. Vnímání rozděluje se v několik krescend spojených celkem, svorkou vjemů, vyrovnávající se v dynam. fermátě díla.

* Odborný soulad.

III.

AFORISMY.

ORCHESTR schopný života nedefinovatelnou výškou. Mezi tonalitou, rozdělenou na pravidelné chvění půltonů a čtvrttonů, jediná spojovací linka vede dynamický orchestr, t. j. znící kovy, glissandující tony, bicí.

IMPOTENCE by zajisté nebyla tak zlá, kdybychom ji neshledávali špatnou. Vzpomeňme, že tvoříme i tehdy, nemůžeme-li tvořit. Všichni jsme venkonce nulou, t. j. množovacím číslem.

KDYBYCHOM byli dokonale tvořiví, budeme naprosto klidní. Neboť: Klid jest to, čemu říkám definitivní forma. Ovšem na smrt nevěříme od let, kdy jsme přestali věřit na „bubáky“.

VADOU UMĚLECKÉ CTIŽÁDOSTI bylo, že chtěla být definitivní. Zakrnění. Udělují bezdětní manželé zákony? Jistě ne. Poněvadž katastrofální by bylo dělati tečku za každým výkonem. To je dokonce vůbec nemožné a proto i myšlení budiž takové.

SMYSL ŽIVOTA rozdělíme na dva elementy: hlad a nudu. Z obého povstalo umění a je také jediné, které se může postavit proti těmto stvůrám.

KRÁSNÁ DEFORMACE! Odvaho! Principe božského! Krásný nesmysl, vítězící nade všemi smysly svojí pravdivostí. Krásný, přirozený deformovaný naturalisme!

POJMY jsou tak samopostačitelny, že není třeba jejich zvláštního srozumívání. Všechno životné i neživotné je tak úzce spojeno SOUZITÍM, že sama vzpomínka určuje vztah mezi pojmy a to je důležité k chápání básnické hodnoty. Obdobné hudební polydynamice a malbě.

OSVOBOZENÁ FORMOTVÁRNOST. Kdysi dané tvořilo formu a vše nové stavěno na základě daného. Dnes (v popření daného) je vůle jediné formotvorný element t. j.: nezáleží na tom co a z čeho, nýbrž „já jsem ten, jehož je potřeba.“

FILMOVÁ VIDĚNÍ. Báseň „cítěna“ dospěla k dekadenci, jako vše „cítěné“, poněvadž holý sentiment nepostačí umělci a okrašlovaný, ornamentální sentiment je počátkem úpadku. Touha po „vidění“ vytvořila film. Skoro všechny moderní básně jsou filmová libretta.

ŽENA NEBYLA A NEBUDE PROBLÉMEM. Byla-li kdy záhadou, byla výplodem chorého mozku mužské perversy. Jinak jednoduchý, přejemný tvor, jehož účelem je dávat a to po většině rodit.

ISMY jsou puntičkářství umění. Vibrace a detaily,

jejichž atomovitá pohyblivost je ve vývoji grandiosního celku „tvoření“ sotva postřehnutelna, nalézá opici, se jménem profesorem estetiky a vítězí nad souměrností tvaru. Ismy jsou také fantasí za každou cenu.

INSTRUMENTACE není jenom smyslem sluchu utvářená. Je-li pouze slyšena, nezní ani zdaleka tak, jako má-li skladatel smysl ornamentální. Skladatel výtvarník. Jeden bez druhého nedostatečný.

DIVADLO bude divadlem až se zamyslíme nad naivitou pohybu, deklamace a nabubřelými problémy.

E. F. Burian
POLYDYNAMIKA
Grafickou úpravu a obálku
navrhl Vit. Obrtel
Vytiskl
František Obzina ve Vyškově
Vydala
nakladatelská společnost
Rozmach
v Praze II., Voršilská 3,
l. P. 1926

AUTOR VYDAL:

„O dětech“, písně s komorním orchestrem.
„Foersterova Společnost“ v Praze.
„O ruské moderní hudbě“.
Populární úvod ke studiu.
Odeon.

NAPSAL:

Operu „Před slunce východem.“
Provedeno „Národním Divadlem“ na podzim 1925.
Balet „Pan Fagot a Flétna“ na libreto Vít. Nezvala.
Zadáno „Národnímu Divadlu“.

Mimo řadu komorních věcí:

„Šlapák“, pro komorní orchestr,
provozovaný poprvé v Mozarteu 1926.
„Suite moderne“ pro symfonický orchestr.
„Duo“ pro housle a violončelo.