

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Hudební umění

Hudební teorie

**DISERTAČNÍ PRÁCE**

**Pozdní skladby Mortona Feldmana:**

**Problematika časové struktury tónového materiálu**

**Petr Zvěřina**

Vedoucí práce: prof. Vladimír Tichý, CSc.

Oponenti práce: Ing. arch. Miloš Haase; doc. Jaroslav Šťastný, Ph.D.

Datum obhajoby: 30. 6. 2017

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Art of Music

Music theory

**DISSERTATION**

**Late works of Morton Feldman:**

**Problems of time structuration of the tone material**

**Petr Zvěřina**

Supervisor: prof. Vladimír Tichý, CSc.

Examinors: Ing. arch. Miloš Haase; doc. Jaroslav Šťastný, Ph.D.

Date of defence: 30. 6. 2017

Degree offered: Ph.D.

Prague, 2017

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

Pozdní skladby Mortona Feldmana: Problematika časové strukturace tónového  
materiálu

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

## Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]



## Abstrakt

*Pozdní skladby Mortona Feldmana: Problematika časové strukturace tónového materiálu*

Ve své disertační práci se snažím vytyčit teoretický model, na jehož základě bychom mohli lépe proniknout do hudebního dění v pozdních skladbách Mortona Feldmana (např. *Piano and String Quartet*, *For Bunita Marcus* atd.). Tyto skladby jsou extrémně dlouhé, „opakuje“ se v nich omezené množství hudebního materiálu, nesměřují k žádnému vrcholu, nenacházíme zde žádný „zastřešující“ kompoziční systém, v jejich průběhu dochází k volnému střídání či kombinování hudebních ploch a jsou zdůrazňovány akustické kvality využitého tónového materiálu. Součinnost uvedených atributů vytváří zvláštní druh „hudebního uspořádání“, které označuji termínem *rhizomatická forma* (v návaznosti na koncept *rhizomu* Gillesa Deleuze a Félix Guattariho). Ve své práci se nejprve zabývám Feldmanovými vlastními texty a současným stavem bádání. Následně nastiňuji postavení tohoto skladatele v kontextu poválečné hudební avantgardy („newyorská škola“, Anton Webern, Pierre Boulez a Karlheinz Stockhausen, *musique informelle*). Hlavní část textu tvoří kapitola o rhizomatické formě; před diskuzí tohoto pojmu se věnuji příbuzným tématům: *kompoziční a akustická realita, difference a opakování, rychlost a intenzita*. Své poznatky se neustále snažím dávat do souvislosti s Feldmanovými ranými skladbami (např. *Intermission 5 a 6*). Na vhodných místech rovněž srovnávám skladatelův přístup k hudební struktuře s postupy a technikami abstraktních expresionistů (např. Mark Rothko či Jackson Pollock) a spisovatelů jako Samuel Beckett a Franz Kafka. V návaznosti na koncept rhizomatické formy se pokouším analyzovat Feldmanovu kompozici *Patterns in a Chromatic Field* pro violoncello a klavír.

## Klíčová slova:

Morton Feldman, Gilles Deleuze, hudba 20. století, hudební analýza, *musique informelle*, seriální hudba, abstraktní expresionismus, rhizom, deterritorializace, kompoziční a akustická realita, difference a opakování, rychlost, intenzita, *Patterns in a Chromatic Field*, *For Bunita Marcus*, *Piano and String Quartet*, *Tisíc plošin*

## Abstract

### *Late works of Morton Feldman: Problems of time structuration of the tone material*

In my dissertation, I'm trying to establish a theoretical model for better understanding of processes that occur in Morton Feldman's late works (e.g. *Piano and String Quartet*, *For Bunita Marcus* etc.). These compositions are extremely long and not climax-oriented, we can observe „repetition“ of limited amount of musical material, there is no „general“ compositional system, musical sections can be freely interchanged or combined, acoustical qualities of tone material are emphasized. These attributes are interconnected, they are creating a specific type of „musical assemblage“ that I define as *rhizomatic form* (in reference to Deleuzo-Guattarian concept of the *rhizome*). First of all, I'm elaborating Feldman's own texts and current studies about his music. Subsequently, I'm discussing Feldman's compositional procedures in the context of post-war musical avantgard (The New York School, Anton Webern, Pierre Boulez and Karlheinz Stockhausen, *musique informelle*). Main part of my dissertation is dedicated to rhizomatic form; before the discussion of this term, I'm focusing on related topics: *compositional and acoustic reality*, *difference and repetition*, *speed and intensity*. I'm constantly trying to confront my findings with Feldman's early works (e.g. *Intermission 5 and 6*). I'm also comparing composer's overall attitude towards musical structure with methods and techniques of abstract expressionists (e.g. Mark Rothko, Jackson Pollock) and novelists like Samuel Beckett and Franz Kafka. Following the concept of rhizomatic form, I'm trying to analyze Feldman's composition *Patterns in a Chromatic Field* for violoncello and piano.

## Keywords:

Morton Feldman, Gilles Deleuze, music of the 20<sup>th</sup> century, musical analysis, *musique informelle*, serial music, abstract expressionism, rhizome, deterritorialization, compositional and acoustic reality, difference and repetition, speed, intensity, *Patterns in a Chromatic Field*, *For Bunita Marcus*, *Piano and String Quartet*, *Thousand Plateaus*

## Obsah

1. Úvod.....	1
2. Feldmanovy vlastní texty a současný stav bádání .....	7
2.1 Feldmanovy eseje, přednášky a rozhovory.....	8
2.2 Samostatné monografie .....	10
2.3 Studie, články a disertace .....	14
3. Morton Feldman v kontextu poválečné hudební avantgardy .....	23
3.1 Newyorská škola – raná tvorba Christiana Wolffa, zvuk jako výchozí inspirace .....	25
3.2 Anton Webern – „uvolněný lyrický tah“ .....	31
3.3 Pierre Boulez a Karlheinz Stockhausen – seriální hudba .....	38
3.4 Theodor W. Adorno – <i>musique informelle</i> .....	42
4. Rhizomatická forma.....	45
4.1 Kompoziční a akustická realita; zvuková diagonála .....	46
4.2 Diference a opakování .....	60
4.3 Rychlost a intenzita; „Time canvases“ .....	78
4.4 Rhizomatická forma.....	96
5. <i>Patterns in a Chromatic Field</i> .....	117
6. „Crippled Time“ .....	130
7. Závěr .....	133
Literatura .....	136
Použité partitury .....	145
Použité nahrávky.....	146
Soupis notových příkladů .....	147
Soupis obrazových materiálů.....	149

„How do we know what we don't know?“<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Morton Feldman. „Why All the Mystery About Composition?“ [Lecture, 3 July 1987]. In: Raoul Mörchen (ed.). *Morton Feldman in Middelburg: Words on Music. Lectures and Conversations*. Köln: MusikTexte, 2008, s. 728.

## 1. Úvod

16. července 1972 proběhla v Berlíně premiéra skladby Mortona Feldmana (1926–1987) *Five Pianos*.<sup>2</sup> Jedním z vystupujících klavíristů byl i John Cage, který si při interpretaci pravděpodobně nesprávně vyložil autorovy pokyny a dle dostupných informací hrál svůj part asi o 20 minut déle než ostatní účinkující<sup>3</sup> (provedení skladby *Five Pianos* obvykle trvá 30–40 minut). Po koncertě označil Cage Feldmana za „poetického extremistu“.<sup>4</sup> S nadsázkou lze říci, že tak neúmyslně anticipoval, jakým směrem se tento skladatel vydá ve své pozdní tvorbě (za pozdní díla považují autorovy kompozice z konce 70. a z 80. let 20. století).<sup>5</sup> Feldmanovy skladby z této doby jsou totiž příznačné svou nebývalou („extrémní“) délkou a velmi klidným (často až „poetickým“) průběhem; mezi nejvýraznější díla z tohoto období dle mého názoru patří: *Neither* (1977), *Why Patterns?* (1978), *String Quartet No. 1* (1979), *Trio for Violin, Cello and Piano* (1980), *Patterns in a Chromatic Field* (1981), *Triadic Memories* (1981), *For John Cage* (1982), *Three Voices* (1982), *Crippled Symmetry* (1983), *String Quartet No. 2* (1983), *For Philip Guston* (1984), *For Bunita Marcus* (1985), *Piano and String Quartet* (1985), *Coptic Light* (1986), *For Christian Wolff* (1986), *Palais de Mari* (1986), *For Samuel Beckett* (1987) či *Piano, Violin, Viola, Cello* (1987).

V uvedených skladbách lze dobře pozorovat postupy, které pokládám za charakteristické pro Feldmanovu pozdní tvorbu. Přirozeně mi nejde o to, abych všechny jmenované kompozice detailně rozebral – důležitější než sumární popis průběhu hudebního dění je dle mého názoru naznačení způsobu, jakým lze o autorových dílech relevantně uvažovat. Mým cílem je tedy vytyčit určitý *styl myšlení*, který lze využít při teoretické reflexi Feldmanových skladeb. Abych však ukázal, jak

---

<sup>2</sup> Skladba byla původně nazvána *Pianos and Voices* – při jejím provedení totiž klavíristé také tiše zpívají se zavřenými ústy (pobrukuji).

<sup>3</sup> Viz Sebastian Claren. „A Feldman chronology“ [online]. Translated by Christine Shuttleworth. *Cnvill.net* [cit. 1. 12. 2016]. Dostupné z: <http://www.cnvill.net/mfchronology.pdf>.

<sup>4</sup> Tuto informaci potvrzuje i sám Feldman, v interview z roku 1976 řekl: „John played in the premier in Berlin, and afterwards he was angry with me. He said: ‚You’re an extremist! You’re a poetic extremist!‘ I thought that was kind of far out, John yelled at me that I’m an extremist.“ Fred Orton – Gavin Bryars. „Morton Feldman Interview“ [27 May 1976, London; online]. *Cnvill.net* [cit. 1. 12. 2016]. Dostupné z: <http://www.cnvill.net/mforton.htm>.

<sup>5</sup> Tom Hall upozorňuje na to, že počátek Feldmanova pozdního období je stále věcí odborné debaty. Uvádí, že Eberhard Blum pokládá za první autorovo pozdní dílo skladbu *Why Patterns* z roku 1978 (Blum své tvrzení opírá o to, že se jedná o informaci přímo od skladatele), kdežto Sebastien Claren stanovuje jako začátek Feldmanova pozdního období až rok 1984. Ve shodě s Tomem Hallem umisťují počátek skladatelovy pozdní tvorby na konec 70. let, ovšem bez návaznosti na konkrétní kompozici. Viz Tom Hall. „Notational Image, Transformation and the Grid in the Late Music of Morton Feldman“. *Current Issues in Music*. 2007, roč. 1, č. 1, s. 7 a 22.

tyto kompozice „fungují“ na větší ploše, uvádím v 5. kapitole rozsáhlejší rozbor skladby *Patterns in a Chromatic Field* pro violoncello a klavír.

Kromě toho, že jsou Feldmanovy pozdní kompozice velmi dlouhé (autorova nejdelší skladba *String Quartet No. 2* trvá zhruba 4 hodiny a 30 minut až 5 hodin, některá provedení však trvají i 6 hodin),<sup>6</sup> využívá skladatel v jejich rámci poměrně omezené množství hudebního materiálu, který je navíc neustále „opakován“ – viz kapitola 4.2, kde se této problematice věnuji podrobněji a upozorňuji na to, že Feldman patterns pouze neopakuje, ale spíše kontinuálně pozměňuje a reorganizuje. Další charakteristickou vlastností pozdních skladeb Mortona Feldmana je, že nesměřují k žádnému vrcholu nebo cíli, mohli bychom je označit jako *neteleologické* – v tomto ohledu odporují tradičnímu způsobu chápání výstavby hudební struktury, např. ve smyslu pojetí Karla Janečka<sup>7</sup> či z hlediska hierarchické koncepce Karla Risingera.<sup>8</sup> Kompozice jako celek „nikam nesměřuje“, to skladateli umožňuje v jejím rámci střídat a kombinovat různé hudební plochy. Jejich trvání je navíc často proměnlivé – někdy znějí po dobu několika minut, jindy se střídají i po několika málo taktech. Uvedený způsob kompoziční práce, kdy jsou ve skladbě vedle sebe řazeny vzájemně časově nesouměřitelné úseky, má za následek to, že se hudební proud může posluchači jevit jako výrazně disproporční a je obtížné se v něm orientovat.

Ve Feldmanových dílech také nemůžeme dost dobře poukázat na žádný základní organizační princip. Neznamená to, že by tato hudba byla „nelogická“, nebo že by nebyla dostatečně sofistikovaná, autor pouze nevyužíval předem vytvořených konceptů a nepsal svá díla za pomoci jasně definovaných kompozičních systémů. Tento přístup je v kontextu poválečné hudební avantgardy vysoce nestandardní. Spíše než o nějakém jednotném systému můžeme u Feldmana hovořit o větším množství

---

<sup>6</sup> Záznam z živého provedení Feldmanovy skladby *String Quartet No. 2* souborem Vogler Quartett na 17. Musik Biennale Berlin (16. března 1999, Hamburger Bahnhof) se řadí k těm „kratším“, kompozice byla hrána bez přestávek a provedení trvalo 4 hodiny a 22 minut (záznam z tohoto koncertu je dostupný na serveru Youtube.com: <https://www.youtube.com/watch?v=zOk1xOm4Rq8> [cit. 1. 12. 2016]). – Nahrávka od Ives Ensemble z roku 2001 trvá o něco déle – 4 hodiny a 52 minut (Morton Feldman. *String Quartet (II)*. Basel, Switzerland: Hat(now)ART 4-144, 2001 [Ives Ensemble; nahráno 23.–28. srpna 1999 ve Frankfurtu]). – Nahrávka od Flux Quartet z roku 2002 trvá dokonce celých 6 hodin a 7 minut (Morton Feldman. *String Quartet No. 2*. New York: Mode Records, mode 112, 2002 [Flux Quartet; nahráno 15.–18. října 2001 v Middletown, Connecticut]); živé provedení skladby týmě souborem v Norton Arts Center (3. března 2001, Kentucky, USA) trvalo také 6 hodin – viz Rich Copley. „And the quartet played on and on, and on... Six hour marathon tests musicians, audience“ [online]. *Cnvill.net* [cit. 1. 12. 2016]. Dostupné z: <http://www.cnvill.net/mfcopley.htm>.

<sup>7</sup> Karel Janeček. *Hudební formy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955; týž. *Tektonika: Nauka o stavbě skladeb*. Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1968.

<sup>8</sup> Karel Risinger. *Hierarchie hudebních celků*. Praha: Panton, 1969; týž. *Nauka o hudební tektonice 20. století* [2 díly]. Praha: Akademie múzických umění, 1998.

postupů, jež se v jeho kompozicích rozmanitě prolínají a spolupůsobí – ani jeden z nich však nemá vůdčí roli. Alistair Noble, který se podrobně zabýval skladbami z počátku autorovy kariéry, dokonce chápe „propletenost“ různých kompozičních metod a procesů jako určitý „systém“:

„Feldman's music may not be systematic in any totalising sense [...] Nevertheless, through examination of the sketches and early manuscripts, we can identify certain kinds of structures that are the results of compositional methods and processes Feldman favoured in his practice. This rather fluid network of compositional 'frames' [...] was, in a general sense Feldman's system.“<sup>9</sup>

Při zkoumání Feldmanova hudebního jazyka se mi osvědčilo přihlídnout ke skladbám z počátku jeho kariéry – tento přístup usnadňuje pochopení hudebního dění v pozdních dílech a rovněž poukazuje na celkovou integritu autorova kompozičního myšlení. Z raného období jsou důležité zejména Feldmanovy grafické partitury (či možná lépe řečeno „grafové“ partitury), např. *Projections 1–5* (1950–1951) a *Intersections 1–4* (1951–1953); významné jsou ale i např. *Intermissions 1–6* (1950–1953), jež naopak využívají poměrně běžný způsob notace. Doplňme, že oproti pozdním kompozicím trvají tyto skladby většinou pouze několik minut. Časové proporce raných a pozdních skladeb jsou sice nesouměřitelné, přesto lze mezi těmito díly konstatovat mnohé podobnosti,<sup>10</sup> např. co se týče jejich neteleologické podstaty či zaměření na prozkoumávání akustických kvalit tónového materiálu.

Mnohé podněty, které mi pomohly k hlubšímu pochopení Feldmanova kompozičního uvažování, jsem načerpal z díla francouzského filozofa Gillesa Deleuze (dodejme, že Deleuze napsal některé své pozdější knihy s psychiatrem a filozofem Félixem Guattarim). Při čtení Deleuzových textů se mi vybavovala různá Feldmanova prohlášení či úseky z jeho kompozic – myšlenkové světy obou autorů navzájem rezonují. V oblasti hudební analýzy nám schází teoretické modely pro rozbor neteleologické hudby, na základě některých Deleuzových pojmů lze určité hudební situace ve Feldmanových skladbách poměrně dobře pojmenovat a získat tak lepší vhled do hudebního dění. Za inspirativní pokládám sborník studií *Sounding the Virtual*:

---

<sup>9</sup> Alistair Noble. *Composing Ambiguity: The Early Music of Morton Feldman*. Farnham: Ashgate, 2013, s. 138.

<sup>10</sup> Za podnětnou v tomto ohledu pokládám např. studii Bretta Boutwella. „The Breathing of Sound Itself: Notation and Temporality in Feldman's Music to 1970“. *Contemporary Music Review*. 2013, roč. 32, č. 6, s. 531–570; či knihu A. Nobla *Composing Ambiguity* (viz předchozí pozn. pod čarou). Oba autoři se zaměřují na Feldmanovu ranou tvorbu, často však naznačují možnosti, jak se skladatelovy postupy z počátku kariéry dále rozvinuly v jeho pozdějších dílech.

*Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music*,<sup>11</sup> v němž se autoři snaží aplikovat Deleuzovy koncepty na oblast hudební teorie a analýzy. Ačkoli jsem přesvědčen o tom, že myšlenky tohoto filozofa se hodí spíše pro reflexi soudobé hudby, objevují se v publikaci i texty, které obsahují dílčí rozборы např. kompozic Fryderyka Chopina. Podobně zaměřená je i publikace Edwarda Campbella *Music after Deleuze*,<sup>12</sup> kde autor dává do souvislosti vybrané Deleuzovy pojmy s různými hudebními jevy (především z oblasti hudby 20. a 21. století).

Vzhledem k tématu mé práce je nutné zmínit ještě dva texty: disertaci Davida G. Matthewse *Morton Feldman's For Samuel Beckett: The Semiotics of Musical Time*,<sup>13</sup> v níž autor vykládá některé Feldmanovy kompoziční postupy rovněž prostřednictvím Deleuzových konceptů, a publikaci *The Process That is the World: Cage/Deleuze/Events/Performances* Joea Panznera,<sup>14</sup> která velmi přístupnou formou poukazuje na styčné body v uvažování Gillesa Deleuze a Feldmanova kolegy Johna Cage. Vnesení Deleuzových konceptů do oblasti hudebněteoretického uvažování pokládám za inovativní rys své práce.

Při zkoumání Feldmanova díla je také nutné vzít v potaz některé analogie s výtvarným uměním, literaturou či koberci z Blízkého východu. Není to sice příliš obvyklá metoda zkoumání hudební struktury, nicméně sám skladatel ve svých eseích a přednáškách často odkazoval na tyto mimohudební inspirační zdroje. Ukazuje se, že jejich prostřednictvím lze osvětlit některé jím využívané kompoziční postupy a lépe tak pochopit hudební dění v jeho skladbách.

Ve Feldmanových zápisnících z padesátých let můžeme mimojiné nalézt náčrtky a poznámky, které poukazují na to, že si hudební strukturu představoval jako obdobu malířského plátna (viz kapitola 4.3).<sup>15</sup> Christian Wolff popisuje, že si skladatel dokonce věšel rukopisy vlastních kompozic na zeď a přistupoval ke svým výtvorům spíše jako malíř než skladatel.<sup>16</sup> Do úvah o Feldmanově kompozičních postupech se

---

<sup>11</sup> Brian Hulse – Nick Nesbitt (eds.). *Sounding the Virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music*. Farnham: Ashgate, 2010.

<sup>12</sup> Edward Campbell. *Music after Deleuze*. London – New York: Bloomsbury, 2013.

<sup>13</sup> David Gerard Matthews. *Morton Feldman's For Samuel Beckett: The Semiotics of Musical Time*. Dissertation. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2011.

<sup>14</sup> Joe Panzner. *The Process That is the World: Cage/Deleuze/Events/Performances*. New York: Bloomsbury Academic, 2015.

<sup>15</sup> „[...] sketchbooks contain strong evidence for Feldman's developement of a two-dimensional model of musical structure (a direct analogy to the painter's canvas) that has far-reaching implications for our understanding of his ideas and methods.“ A. Noble. *Composing Ambiguity*, s. 3.

<sup>16</sup> „Feldman used to work by putting his manuscripts up on the wall so that he could step back and look at them the way an artist looks at a picture. I'm not sure about this, but i have the feeling sometimes he might have thought of something to do ‚down here‘ and then go back ‚up here.‘ It was really like a canvas



tedy alespoň rámcově pokusím zahrnout reflexi tvorby abstraktních expresionistů s nimiž se skladatel dobře znal a jež měli na formování jeho hudební řeči nezanedbatelný vliv: Jackson Pollock, Mark Rothko, Jasper Johns, Philip Guston ad.

Při průzkumu těchto mimohudebních inspiračních zdrojů je také nutné přihlídnout k literárním postupům a dílům autorů jako jsou Samuel Beckett, Franz Kafka nebo Marcel Proust. Tyto spisovatele Feldman ve svých textech často zmiňuje a odkazuje k nim.<sup>17</sup> Naznačené souvislosti mezi různými druhy umění nám budou sloužit jako doplňující argumenty podporující naše závěry a analýzy hudebních situací.<sup>18</sup>

Všechny uvedené vlastnosti Feldmanovy hudby (extrémní délka skladeb, „opakování“ omezeného množství materiálu, nesměřování k žádnému vrcholu, možnost libovolně střídat a kombinovat hudební plochy, absence „zastřešujícího“ kompozičního systému, důraz na akustické kvality využitého tónového materiálu) jsou dle mého názoru propojené – podílejí se na celkovém účinku autorových pozdních skladeb. Podtitul mé práce zní „problematika časové strukturace tónového materiálu“, nejzajímavější otázkou totiž zůstává, jakým způsobem mohou tato díla „fungovat“ na tak rozsáhlé časové ploše, když by se z hlediska tradičního způsobu chápání hudební struktury měla po několika desítkách minut vlastně „rozpadnout“. Odpověď na tuto otázku se budu snažit podat především ve 4. kapitole, kde se na základě rozboru hudebního dění v pozdních skladbách Mortona Feldmana snažím ustanovit termín *rhizomatická forma* (v návaznosti na pojem *rhizom* Gillesa Deleuze a Félix Guattariho).

---

rather than a linear, narrative structure.“ David Patterson. „Cage and Beyond: An Annotated Interview with Christian Wolff“. *Perspectives of New Music*. 1994, roč. 32, č. 2, s. 72. Z tohoto popisu vyplývá, že uvedený způsob práce mohl být jedním z prostředků, který Feldmanovi pomáhal narušit linearitu a „narativnost“ skladeb (viz obrázek č. 1).

<sup>17</sup> Není bez zajímavosti, že uvedeným autorům se věnoval rovněž výše zmíněný Gilles Deleuze (ať již sám, nebo s Félixem Guattarim): Gilles Deleuze. *Proust a znaky*. Přeložil Josef Hrdlička. 2. vyd. Praha: Herrmann a synové, 2016 (francouzský originál: týž. *Proust et les signes*. Reimpression de la 3<sup>e</sup> édition. Paris: Presses Universitaires de France, 2006 [1. vyd. 1964]); Gilles Deleuze – Félix Guattari. *Kafka: Za menšinovou literaturu*. Přeložil Josef Hrdlička. Praha: Herrmann a synové, 2001 (francouzský originál: titíž. *Kafka: Pour une littérature mineure*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1975). Samostatnou monografii napsal Deleuze též o abstraktním expresionistovi Francisu Baconovi: Gilles Deleuze. *Francis Bacon: Logique de la sensation*. Paris: Editions de la Différence, 1981.

<sup>18</sup> Feldman byl inspirován tím, jakým způsobem přistupují výtvarní umělci k materiálu, s nímž pracují. Analogicky pak ve své tvorbě kladl větší důraz na akustické kvality jím využívaného tónového materiálu a nepřikládal takový význam racionálním kompozičním technikám: „[...] I grew up not with composers but with painters. [...] I learned a lot from these people in terms of their attitude. But I really learned to find your structure and your subject by becoming involved with the material rather than a priori.“ Morton Feldman. „A Haunted House with No Ghosts“ [Conversation with Louis Andriessen, 3 July 1986]. In: R. Mörchen (ed.). *Morton Feldman in Middelburg*, s. 254.



Obrázek č. 1 – Morton Feldman. Fotograf neznámý, nedatováno (c. 1977).<sup>19</sup> Na zdi za skladatelem se nachází rozvěšená partitura opery *Neither*, jejíž libreto napsal Samuel Beckett. Tato fotografie může sloužit jako ilustrace k výše uvedenému svědectví Christiana Wolffa (viz pozn. pod čarou č. 16).

---

<sup>19</sup> Seán Kissane (ed.). *Vertical Thoughts: Morton Feldman and the Visual Arts*. Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2010, s. 237.

## 2. Feldmanovy vlastní texty a současný stav bádání

Před samotným analytickým průzkumem a teoretickou reflexí Feldmanových kompozic je nutné přistoupit k diskuzi textových materiálů, které se vážou k osobě tohoto skladatele a k jeho dílu. Nelze ignorovat to, že Feldman během svého života napsal poměrně mnoho textů, v nichž se dotýká různých aspektů jím využívaných kompozičních postupů, komentuje skladby svých kolegů, popisuje vlastní tvůrčí proces atd. Svě úvahy se dále snaží uvádět v širším kontextu a vytváří různé analogie s výtvarným uměním, literaturou či filozofií. Často dochází k zajímavým zjištěním a vybízí čtenáře k přemýšlení nad neotřelými problémy. Dalším důležitým zdrojem je velký počet transkribovaných Feldmanových přednášek, besed či rozhovorů. Myslím, že tyto materiály nemalou měrou přispívají k celkovému zájmu o autorovu osobnost a dílo. Kromě komentáře k těmto „primárním zdrojům“ se také pokusím o krátký přehled odborné literatury, jež je věnována jeho skladbám. Budu se snažit uvedené textové zdroje stručně popsat, v dalším textu se k nim pak budu vracet a odkazovat na ně, jestliže se budou relevantním způsobem vztahovat k diskutované problematice.

Od doby, kdy Feldman zemřel, můžeme sledovat, že popularita jeho skladeb u interpretů roste. Podobný trend lze konstatovat i v rámci odborné literatury – teoretická reflexe jeho díla je taktéž na vzestupu. V tomto ohledu dobře funguje webová stránka *Morton Feldman Page* (Cnvill.net),<sup>20</sup> kde je možné kromě fotografií, nahrávek či seznamu nadcházejících provedení Feldmanových skladeb nalézt rozsáhlou kolekci textů, která je věnována autorově životu a dílu. Web funguje od roku 1997 a jeho správcem je Chris Villars. Tato internetová stránka je aktivní a neustále zde přibývají nové materiály (v době dokončování této disertační práce obsahovala digitální kolekce 172 textů),<sup>21</sup> jež jsou na stránkách rozčleněny do několika základních okruhů: a) Introductory articles, b) Biographical articles / Personal reminiscences, c) Concert programme notes / Concert reviews, d) CD liner notes / CD reviews, e) Book reviews, f) Analytical and interpretative essays, g) Interviews with Feldman, h) Lectures and articles by Feldman himself.

Tuto internetovou stránku lze doporučit každému, kdo má zájem o Feldmanovo dílo. Zároveň se patrně jedná o jeden z největších a nejzajímavějších webů, který je věnován skladateli soudobé vážné hudby.

---

<sup>20</sup> Viz <http://www.cnvill.net/mfhome.htm> [cit. 30. 3. 2017].

<sup>21</sup> Viz <http://www.cnvill.net/mftexts.htm> [cit. 20. 4. 2017].

## 2.1 Feldmanovy eseje, přednášky a rozhovory

V roce 1985 vyšla publikace se skromným názvem *Essays*,<sup>22</sup> v níž jsou shromážděny mnohé Feldmanovy texty a různé doplňující materiály (např. transkripce skladatelovy přednášky v Darmstadtu z roku 1984). Několik dalších textů, které nebyly obsaženy v *Essays*, bylo o patnáct let později vydáno v knize *Give My Regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton Feldman*<sup>23</sup> (v této publikaci jsou rovněž uvedeny všechny eseje z předchozí zmíněné knihy).

Feldmanovy texty vznikaly v průběhu 60. a na začátku 70. let 20. století, v pozdějších letech již eseje prakticky nepsal.<sup>24</sup> Přesto se nám ze 70. a 80. let zachovalo mnoho materiálů, které tvoří především transkripce jeho přednášek – tyto zdroje svým způsobem suplují absenci autorem psaných textů. Pravděpodobně nejvýznamnější jsou Feldmanovy přednášky z let 1985–1987 z Middelburgu,<sup>25</sup> které se konaly v rámci Festival Nieuwe Muziek. Záznamy z těchto vystoupení zachycují skladatelovo uvažování a názory na konci života (poslední z přednášek v Middelburgu se konala 4. července 1987, Feldman zemřel o dva měsíce později 3. září 1987 po neúspěšném boji s rakovinou slinivky břišní). Dle mého názoru můžeme souhrnné vydání těchto přednášek označit za jeho „teoretický odkaz“. Od roku 1973 Feldman vyučoval na univerzitě v Buffalu, transkribované přednášky z Middelburgu nám umožňují získat lepší představu, jakým způsobem mohly probíhat semináře v jeho třídě.

Podobný cyklus přednášek, tzv. *Johannesburg Masterclasses & Lectures* z roku 1983<sup>26</sup> je rovněž zajímavý, ovšem při porovnání těchto záznamů s vystoupeními v Middelburgu vyplývá, že se mnohé myšlenky opakují – osobně dávám přednost transkripcím přednášek z Middelburgu, které působí „vybroušenějším“ dojmem a jsou také edičně lépe zpracované. Tyto dvě základní kategorie (eseje a přednášky) přirozeně doplňují rozhovory, jež Feldman v průběhu svého života poměrně ochotně poskytoval (mnohé z nich lze nalézt na výše uvedené internetové stránce Cnvill.net). Samostatnou zmínku zasluhují rozhlasové rozhovory, které vedl Morton Feldman s

---

<sup>22</sup> Walter Zimmermann (ed.). *Essays*. Kerpen: Beginner Press, 1985.

<sup>23</sup> Bernard Harper Friedman (ed.). *Give My Regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton Feldman*. Cambridge: Exact Change, 2000.

<sup>24</sup> Výjimku představuje jeho důležitá esej *Crippled Symmetry* z roku 1981 – viz Morton Feldman. „Crippled Symmetry“. In: W. Zimmermann (ed.). *Essays*, s. 124–137.

<sup>25</sup> R. Mörchen (ed.). *Morton Feldman in Middelburg* – tato značně rozsáhlá kniha vyšla v bilingvním dvousvazkovém vydání (908 s.).

<sup>26</sup> Morton Feldman. *Johannesburg Masterclasses & Lectures* [July 1983; online]. *Cnvill.net* [cit. 1. 12. 2016]. Dostupné z: <http://www.cnvill.net/mfmasterclasses.htm>.

Johnem Cagem v letech 1966–1967.<sup>27</sup> Jedná se o pozoruhodný zdroj informací, který nám umožňuje lépe poznat, jak oba tvůrci nahlíželi na různé hudební i nehudební problémy. Málo známé rozhovory a jiné raritní texty shromáždil Chris Villars v publikaci *Morton Feldman Says: Selected Interviews and Lectures*<sup>28</sup> (většina z textů uvedených v knize je zpřístupněna na webu Cnvill.net).

Tyto materiály jsou dle mého názoru zásadní pro porozumění Feldmanovým uměleckým názorům a jeho přístupu k tvorbě. Samozřejmě, že je nelze zcela nekriticky přejímat a přisuzovat jim absolutní platnost. Připomeňme, že např. v případě přednášek se jedná o několikahodinové monology – ne všechny údaje, které Feldman uvádí, jsou vždy zcela přesné. Při snaze o reflexi autorovy hudby však představují tyto zdroje neocenitelnou pomoc. Mohou pro nás být určitou „nápovědou“ – naznačují, čeho bychom si při rozboru Feldmanových skladeb měli všímat, kam zaměřit svou analytickou pozornost. Citacemi z různých autorových textů, přednášek či rozhovorů se budu snažit podpořit své analytické a teoretické závěry.

---

<sup>27</sup> Viz John Cage – Morton Feldman. *Radio Happenings: Conversations*. Köln: MusikTexte, 1993.

<sup>28</sup> Chris Villars (ed.). *Morton Feldman Says: Selected Interviews and Lectures*. London: Hyphen Press, 2006.

## 2.2 Samostatné monografie

Nejstarší ucelenou publikací o Feldmanově hudbě je *The Music of Morton Feldman* z roku 1996.<sup>29</sup> Nejedná se ale o knihu, která by se komplexně zabývala autorovým životem a dílem, tuto publikaci bychom mohli spíše charakterizovat jako sborník analytických studií. Rozbory jsou záměrně vybrány tak, aby systematicky mapovaly skladatelovu uměleckou dráhu.<sup>30</sup> Kniha tedy přináší důležité informace o jeho raných, ale i pozdějších dílech. K textům jsou připojeny 3 Feldmanovy eseje a další doplňující materiály (soupis skladeb, diskografie atd.). V této publikaci mě zaujala také spíše esteticky zaměřená studie Hermana Sabbeho *The Feldman Paradoxes: A Deconstructionist View of Musical Aesthetics*,<sup>31</sup> v níž autor uvažuje o dění ve Feldmanových skladbách způsobem, který se blíží mému pohledu. Sabbe se zamýšlí zejména nad problematikou difference a opakování ve skladatelově kompozicích:

„In short: similar information is being presented in dissimilar/similar contexts; literal or modified repetitions occur in literally repeated or modified contexts. So, Feldman's music presents constantly differing degrees of difference and of similarity, in other words a continual differentiation of difference – in still other words constantly altered degrees of similarity, exemplifying changing features or dimensions of the sound language.“<sup>32</sup>

Ve Feldmanově hudbě nenalezneme nic jako „základní téma“, z něhož by byly odvozovány variace – veškeré hudební situace jsou souřadné, v jejich rámci dochází ke kontinuálním proměnám „opakovaného“ hudebního materiálu (viz dále můj výklad v kapitole 4.2).

Kniha Sebastiana Clarena *Neither. Die Musik Morton Feldmans*<sup>33</sup> je dosud asi nejúplnější publikací o Feldmanově hudbě. Autor shromáždil mnoho cenných informací o autorově životě, systematicky se snažil analyzovat jednotlivé složky jeho hudební řeči a v knize nalezneme také podrobný rozbor opery *Neither*. Monografie je dostupná pouze v německém jazyce,<sup>34</sup> což bohužel omezuje možný dosah autora

---

<sup>29</sup> Thomas DeLio (ed.) *The Music of Morton Feldman*. New York: Excelsior Music Publishing Company, 1996.

<sup>30</sup> V knize jsou diskutovány tyto kompozice: *Projection 1* (1950), *Last Pieces No. 3* (1959), *Three Clarinets, Cello and Piano* (1971), *Piano* (1977), *For John Cage* (1982).

<sup>31</sup> Herman Sabbe. „The Feldman Paradoxes: A Deconstructionist View of Musical Aesthetics“. In: T. DeLio (ed.). *The Music of Morton Feldman*, s. 9–16.

<sup>32</sup> *Tamtéž*, s. 9–10.

<sup>33</sup> Sebastian Claren. *Neither. Die Musik Morton Feldmans*. Hofheim: Wolke Verlag, 2000.

<sup>34</sup> V soupisu literatury na webových stránkách Cnville.net je zmíněna také další německá kniha, která je jen o dva roky starší – Marion Saxer. *Between Categories. Studien zum Komponieren Morton Feldmans*

výzkumu – nicméně na Cnvill.net se již např. objevil anglický překlad kapitoly o Feldmanově životě.<sup>35</sup>

Z neanglických knih bychom měli zmínit francouzskou monografii Philipa Gareau *La musique de Morton Feldman ou le temps en liberté*,<sup>36</sup> která je dle mého názoru spíše přehledovou studií a nedosahuje takové hloubky jako výše uvedené publikace. Oceňuji však autorovu snahu o výklad Feldmanových kompozičních postupů na základě filozofické koncepce pojetí času Andrého Comte-Sponvilla.

Kniha *Vertical Thoughts: Morton Feldman and the Visual Arts*<sup>37</sup> není v přísném slova smyslu odbornou monografií, přesto si myslím, že je dobré ji v tomto kontextu zmínit. Publikace je zaměřena na zkoumávání souvislostí skladeb Mortona Feldmana s díly abstraktních expresionistů. Obrazová příloha v knize je velmi bohatá a svým způsobem může sloužit jako doplňující materiál při četbě Feldmanových textů a poslechu jeho kompozic – čtenář si může prohlédnout kvalitní reprodukce výtvarných děl abstraktních expresionistů, nalezneme zde autografy skladeb z různých období Feldmanova života a také velké množství fotografií. Tento materiál oživují různé eseje a vzpomínky autorových spolupracovníků a blízkých přátel, které čtenáři přibližují skladatelovu osobnost,<sup>38</sup> některé z těchto textů se dotýkají i problematiky Feldmanova kompozičního procesu.<sup>39</sup>

Za nejinspirativnější monografii zabývající se Feldmanovým dílem považuji knihu australského klavíristy, skladatele a muzikologa Alistaira Nobla *Composing Ambiguity: The Early Music of Morton Feldman*.<sup>40</sup> Jak jsem již zmínil v úvodu své disertační práce, publikace je zaměřena na ranou autorovu tvorbu. Hlavní osu knihy tvoří analytický výklad čtyř klavírních skladeb: *Intermission 5, Piano Piece 1952,*

---

*von 1951 bis 1977*. Saarbrücken: Pfau-Verlag, 1998. Do této publikace jsem však neměl možnost nahlédnout.

<sup>35</sup> S. Claren. „A Feldman chronology“, viz pozn. pod čarou č. 3. Tento text byl přeložen z němčiny pro účely publikace Chris Villars (ed.). *Morton Feldman Says*, s. 255–276; nalezeneme jej rovněž v knize S. Kissane (ed.). *Vertical Thoughts*, s. 296–309.

<sup>36</sup> Philip Gareau. *La musique de Morton Feldman ou le temps en liberté*. Paris: L'Harmattan, 2006.

<sup>37</sup> Viz pozn. pod čarou č. 19.

<sup>38</sup> Zajímavá je osobní vzpomínka Feldmanovy žáčky a spolupracovnice Bunity Marcus, v níž je líčen skladatelův vztah k orientálním kobercům – táž. „The Square Knot – A Memoir“. In: S. Kissane (ed.). *Vertical Thoughts*, s. 196–206.

<sup>39</sup> Krátký text skladatele Kevina Volanse popisuje, jak skladatel postupoval při psaní svých pozdních děl: „Feldman composed in pencil during the day and then made a fair copy in ink in the evening („getting closer to the material“), and then turned the pages face down. In the following days he would bring back the material from memory and examine it again – re-notating, reinterpreting – until he felt he knew and understood it, at which point he would drop it out, until nothing was left. The piece can be regarded as a musical equivalent of Proust's *À la recherche du temps perdu*.“ Týž. „Morton Feldman: From Memory“. In: S. Kissane (ed.). *Vertical Thoughts*, s. 234.

<sup>40</sup> Viz pozn. pod čarou č. 9.

*Intermission 6 a Intersection 3.* Tento úzký výběr je do určité míry ospravedlněn tím, že rozbor v knize jsou nadmíru detailní, jednotlivé skladby jsou analyzovány z mnoha různých hledisek. Vysoko hodnotím to, že se Noble nespokojil pouze s finálními partiturami, ale pracoval i se skladatelovými skicami a zápisníky, jež jsou uloženy v Paul Sacher Foundation. Autorovo bádání tím získává nový rozměr a čtenář se dostává k zajímavým zdrojům. Oceňuji také, že se Noble nesnažil probírané skladby nazírat skrze nějakou předem připravenou metodu, ale přistupoval ke každé z nich zcela individuálně. Analytická část, která tvoří jádro celé knihy, je ohraničena dvěma obecněji zaměřenými kapitolami. První z nich je jakýmsi metodologickým úvodem. Autor nás též seznamuje s dobovým kontextem a prostřednictvím citátů např. Johna Cage či Christiana Wolffa přibližuje skladatelskou osobnost Mortona Feldmana. Druhá obecná kapitola je umístěna na konci celé knihy a je zaměřena na interpretační problematiku rozebíraných kompozic. Tento úhel pohledu se v podobných publikacích objevuje zřídka, Noble touto kapitolou vhodně doplňuje svůj výklad o vlastní hráčskou zkušenost s Feldmanovými skladbami.<sup>41</sup> Autor knihy k analýzám jednotlivých děl přistupoval na základě poslechové a hráčské zkušenosti, ve svých rozbořech rozlišuje dva momenty – jakousi „povrchovou vrstvu“, která se dá zachytit při soustředěném poslechu a „hlubší vrstvy“, jež vycházejí z podrobného rozboru využitého tónového materiálu. Překvapivý je zejména vztah těchto dvou vrstev – jsou často různě strukturované, jednoduše se nepřekrývají a nevytvářejí šablonovité formy. Každá skladba je i z tohoto důvodu analyzována vícekrát a z různých hledisek. Noble již v úvodu knihy říká: „Multi-layered ambiguity is a key characteristic of Feldman’s music.“<sup>42</sup> Toto tvrzení lze dle mého názoru vztáhnout rovněž na Feldmanovy pozdní kompozice. Noble se ve svých analýzách celkově zaměřil spíše na oblast tónových výšek, sleduje jejich vztahy a rozprostření ve skladbě (viz dále kapitola 3.2, kde podrobněji diskutuji pojem *chromatic field*). Problematika časové struktury tohoto materiálu je však poněkud opomenuta. Je to s podivem, protože Feldmanovo dílo je přitažlivé zejména v tomto ohledu (a to i v souvislosti s autorovými ranými skladbami, které nejsou tak rozsáhlé jako jeho pozdní díla).

---

<sup>41</sup> O podobné spojení teoretické reflexe a vlastní hráčské zkušenosti se pokusila Cathrine Laws ve studii „Morton Feldman’s Late Piano Music: Experimentalism in Practice“. In: Alessandro Cervino et al. *The Practice of Practising*. Leuven: Leuven University Press, 2011, s. 49–68. Tato teoretická/interpretka na rozdíl od A. Nobla posuzuje Feldmanovu pozdní tvorbu – upozorňuje na to, že ačkoli jsou autorova pozdní díla jednoznačně zapsána, obtížná vypočitatelnost metrytmických figur či cílená práce s dozvukem tónů jsou procesy s nejasným výsledkem a skýtají interpretům velký prostor pro experimentování.

<sup>42</sup> A. Noble. *Composing Ambiguity*, s. 8.



Nejnovější monografií, která se zabývá Feldmanovým dílem, je publikace Davida Cline *The Graph Music of Morton Feldman*.<sup>43</sup> Jak je patrné z názvu, autor zkoumá skladatelovy grafické partitury – opět se jedná o text, jenž je zaměřen na Feldmanovu ranou tvorbu. Obdobně jako kniha Alistaira Nobla, i tato publikace je opravdu důkladná, obsahuje zajímavé a původní informace. Důležitou součástí publikace jsou ukázky různých skic Feldmanových grafických skladeb a D. Cline např. rovněž odkazuje na schéma, které poukazuje na to, že si skladatel hudební strukturu představoval jako obdobu malířského plátna.<sup>44</sup> Některé pokusy D. Cline o statistickou analýzu Feldmanových grafických kompozic však nepovažuji za příliš přesvědčivé a nemyslím si, že vystihují pravý charakter těchto unikátních skladeb.

---

<sup>43</sup> David Cline. *The Graph Music of Morton Feldman*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press, 2016.

<sup>44</sup> *Tamtéž*, s. 112–118.

## 2.3 Studie, články a disertace

Enigmatičnost Feldmanovy hudební řeči představuje pro mnohé badatele výzvu. Nelze se tedy divit tomu, že vzniká poměrně velkým množstvím odborných statí, které jsou věnovány autorovým skladbám. Vzhledem k jejich počtu a různé míře relevantnosti není možné v této kapitole diskutovat všechny – jde mi spíše o naznačení určitých „trendů“ v přístupu k teoretickému uchopení Feldmanovy hudby, které jsem v níže uvedených textech vysledoval.

V přehledu monografií jsem zmiňoval, že nejnovější knihy, jež jsou pro zkoumání Feldmanovy hudby přínosné, se zaměřují na autorovu ranou tvorbu (A. Noble – *Composing Ambiguity*; D. Cline – *The Graph Music of Morton Feldman*). Tuto tendenci je možné taktéž pozorovat v samostatných studiích. Rád bych upozornil na stať Catherine Costello Hirato *How to Make a Difference*,<sup>45</sup> v níž autorka podrobně rozebírá Feldmanovu skladbu *Durations 2* (1960). Hirata se snaží porozumět skladatelově specifické práci s hudebním materiálem. Souhlasím s ní v tom, že u Feldmana není vždy úplně výhodné zkoumat, jaké souvislosti se konstituují mezi jednotlivými hudebními situacemi – je nutné tento náš „analytický návyk“ odložit a chápat Feldmanovu hudbu jako sled neustálých diferencí, kdy do popředí vystupuje snaha o kontinuální transformaci hudebního materiálu:

„My point is partly that I began to appreciate not that a sound was different, rather how it was different, that I began to appreciate Feldman's inventiveness in this regard. [...] in each case, it is to hear the differences between a given sound and those that precede it crystallizing – and becoming music – within that sound.“<sup>46</sup>

Dodejme, že tento závěr není nepodobný myšlenkám H. Sabbeho (viz kapitola 2.2) a mému pohledu (viz kapitola 4.2).

Studii Bretta Boutwella „*The Breathing of Sound Itself*“: *Notation and Temporality in Feldman's Music to 1970*<sup>47</sup> považuji za velmi zdařilou. Autor zkoumá notační strategie, ke kterým Feldman postupně dospěl v letech 1950–1970. Odráží se v nich jeho přístup k hudebnímu času a hlavně fascinace vztahem znějícího zvuku a možnými způsoby jeho zachycení formou notace (ať již grafické, nebo standardní). Feldman přisuzoval způsobu notového zápisu opravdu velký význam, k této

---

<sup>45</sup> Catherine Costello Hirato. „How to Make a Difference“. *Contemporary Music Review*. 2006, roč. 25, č. 3, s. 211–226.

<sup>46</sup> *Tamtéž*, s. 224.

<sup>47</sup> Viz pozn. pod čarou č. 10.

problematic se ve svých esejích a přednáškách často vyjadřoval.<sup>48</sup> K Boutwellově textu má blízko stať Toma Halla *Notational Image, Transformation and the Grid in the Late Music of Morton Feldman*.<sup>49</sup> Tato studie již není zaměřena přímo na ranou tvorbu, avšak je na ní odkazováno – autor se zamýšlí nad vlivy Feldmanovy grafické notace z 50. let 20. století na pozdní tvorbu. Hall upozorňuje, že většina Feldmanových skladeb ze 70. a 80. let obsahuje fixní počet devíti taktů na řádek (viz faksimile Feldmanovy skladby *Patterns in a Chromatic Field*, příklad č. 35). Tyto takty na stránce rovněž zabírají víceméně stejný prostor (i přesto, že se v jejich rámci mnohdy mění metrum a nerepresentují tak stejný časový úsek). Partitura tím získává zajímavou grafickou kvalitu. Užití „mřížky“, která je typická např. pro Feldmanovy *Intersections* (viz příklad č. 30), mohlo být tedy pro skladatele důležité i v pozdní tvorbě.<sup>50</sup>

Mnohoznačnost Feldmanovy hudby se projevuje na analytické šíři přístupů, jimiž se autoři snaží jeho skladby uchopit. Jsem přesvědčen, že k těmto kompozicím nelze přistupovat s nějakou předem připravenou analytickou metodou (zkoumat je např. na základě *pitch-class set theory*), naopak, je nutné posuzovat je individuálně a vycházet z konkrétního hudebního dění. Z tohoto hlediska nepokládám za zdařilou disertaci Paula Stevena Undreineru *Pitch Structure in Morton Feldman's Compositions of 1952*.<sup>51</sup> Autor se na základě rozboru tónového materiálu užitého v klavírních skladbách *Piano Piece 1952*, *Intermission 5* a *Extensions 3* snaží o nalezení určitých souvislostí v oblasti tónových výšek. Chtěl bych na tomto místě dodat, že dvě z těchto skladeb analyzoval též A. Noble (*Piano Piece 1952* a *Intermission 5*). Na rozdíl od Undreineru se Noble snažil uchopit to, co je na dílech jedinečné, pohyboval se v širším analytickém prostoru a nazíral skladby z rozmanitých úhlů. Undreinerův text je jednostranně zaměřen na dovozování vztahů v oblasti tónových výšek, které dle mého názoru ve Feldmanově hudbě (rané i pozdní) nehrají tak výraznou roli (ačkoli nejsou

---

<sup>48</sup> „It is difficult to describe what characterizes notational imagery. If we could suspend for just a moment all the reasons we think distinguish one era from another – and briefly glance at the pages of the last movement of the *Hammerklavier*, or a florid bar or two from Chopin, or any work of Webern's – we will observe that these pages do not visually resemble the music of their contemporaries. The degree to which music's notation is responsible for much of the composition itself, is one of history's best kept secrets.“ M. Feldman. „Crippled Symmetry“, s. 132.

<sup>49</sup> Viz pozn. pod čarou č. 5.

<sup>50</sup> Feldman se v interview z roku 1983 vyjádřil následovně: „I still use a grid. But now the grid encompasses conventional notation.“ Jan Williams. „An Interview with Morton Feldman“ [22 April 1983, Buffalo; online]. *Cnvill.net* [cit. 1. 12. 2016]. Dostupné z: <http://www.cnvill.net/mfjw1.htm>.

<sup>51</sup> Paul Steven Undreiner. *Pitch Structure in Morton Feldman's Compositions of 1952*. Dissertation. New Brunswick: The State University of New Jersey, 2009.

tónové výšky voleny libovolně a určité souvislosti zde konstatovat můžeme, nejedná se o vztahy, které je výhodné nazírat prostřednictvím *pitch-class set theory*).

Podobný přístup jako Undreiner, ale ve spojitosti s Feldmanovou pozdní tvorbou, volí Dora A. Hanninen. V její knize *A Theory of Music Analysis: On Segmentation and Associative Organization* se nachází kapitola *Feldman, Palais de Mari: Pattern and Design in Changing Landscape*.<sup>52</sup> Autorka se snaží proniknout do struktury skladby na základě rozboru tónových výšek, její přístup se však od Undreinerova odlišuje tím, že své poznatky vztahuje na celkový průběh skladby (*Palais de Mari* patří ke „kratším“ skladbám autora pozdního období, trvá zhruba 30 minut). V jejím textu jsou obsaženy „strukturální mapy“, které ulehčují celkovou orientaci ve skladbě.

Za zdařilejší považuji autorčin starší text *Feldman, Analysis, Experience*,<sup>53</sup> kde se Hanninen celkově zamýšlí nad analytickým přístupem k autorovým pozdním kompozicím (problematické je podle ní „měřítko“ těchto skladeb a nesčetné opakování jednotlivých patternů), zaujímá toto stanovisko:

„If one thinks of music analysis as being not so much about pieces as about experiences of pieces, a reasonable place to start is at the centre of that experience. Truly to get at what makes Feldman's music what it is, we must be willing to analyse not only the music but also ourselves – our habits of thinking, hearing, and doing music analysis; and our understanding and expectations of what music analysis is or can be.“<sup>54</sup>

Podobnou úvahu nacházíme v textu již zmíněné autorky C. C. Hirato *G maybe-to G#*,<sup>55</sup> v němž je také rozebírána skladba *Palais de Mari*. Svou analýzu Hirato primárně vztahuje ke svému prožitku z poslechu kompozice,<sup>56</sup> naznačuje, že

---

<sup>52</sup> Dora A. Hanninen. „Feldman, Palais de Mari: Pattern and Design in Changing Landscape“. In: táž. *A Theory of Music Analysis: On Segmentation and Associative Organization*. New York: University of Rochester Press, 2012, s. 331–359.

<sup>53</sup> Dora A. Hanninen. „Feldman, Analysis, Experience“. *Twentieth century music*. 2004, roč. 1, č. 2, s. 225–251.

<sup>54</sup> *Tamtéž*, s. 228.

<sup>55</sup> Catherine Costello Hirato. „G maybe-to G#“. *Perspectives of New Music*. 2005, roč. 43, č. 1; 2006, roč. 44, č. 1, s. 378–402.

<sup>56</sup> Podobný přístup lze sledovat i ve starším autorčině textu, který je zaměřen na analýzu první části skladby *Last Pieces* (1959). Hirato se zabývá vztahem použitého tónového materiálu a jeho zvukovým působením na posluchače. Rovněž se věnuje fungování paměti při poslechu Feldmanových kompozic. Viz Catherine Costello Hirato. „The Sounds of the Sounds Themselves: Analyzing the Early Music of Morton Feldman“. *Perspectives of New Music*. 1996, roč. 34, č. 1, s. 6–27. Určitou „odpověď“ na tuto stať je text Leslieho Blausiuse. „Late Feldman and the Remnants of Virtuosity“. *Perspectives of New Music*. 2004, roč. 42, č. 1, s. 32–83. Autor vychází z názorů C. C. Hirato a vztahuje je na pozdější Feldmanova díla. Oba texty se pohybují na pomezí eseje a odborného textu.

Feldmanova hudba umožňuje větší množství „posluchačských úhlů“ a její vnímání též záleží na naší koncentraci, náladě a osobnosti.<sup>57</sup>

Z disertačních prací zmiňme v této souvislosti text Philipa Lawsona Dukera *Following echoes: Exploring the reverberations between repetition, analysis, and musical experience*,<sup>58</sup> v jehož rámci autor reflektuje možný vliv Feldmanem využívaných hudebních postupů na posluchače. Duker analyzuje skladbu *For Samuel Beckett* a ve svém zkoumání vychází z fenomenologického přístupu – využívá základních husserlovských termínů: *retence*, *původní imprese* [urimprese] a *protence*.<sup>59, 60</sup> Společným jmenovatelem uvedených studií je tedy přenesení těžiště ze zkoumání hudební struktury na vlastní posluchačský zážitek.

Od pouhého rozboru tónových výšek se ve své studii *The Marvelous Illusion: Morton Feldman's The Viola in My Life (1)* snaží odklonit i Thomas DeLio.<sup>61</sup> V ohnisku jeho zájmu není pouze problematika percepce, jak jsme mohli vidět na některých z předchozích studií, autor usiluje o hlubší proniknutí do podstaty hudebního materiálu. Ve své studii jej rozčlenil do několika skupin, hraničními kategoriemi jsou pro něj *tóny* [pitches] a *hluky* [noises]. Každý z využitých nástrojů, který se ve skladbě *Viola in My Life (1)* vyskytuje, náleží více či méně do první, nebo do druhé kategorie. DeLio se ve studii věnuje jak rozboru tónových výšek (na způsob *pitch-class set theory*), tak analýze sonogramů – výstižně zachycuje rozkročenost mezi světem tónových výšek a zvuků, jež můžeme u Feldmana často pozorovat (resp. rozkročenost mezi kompoziční a akustickou realitou, viz kapitola 4.1):

---

<sup>57</sup> „[...] there is a substantial amount of ‚play‘ in this music, allowing for a range of different listening experiences. Given this range, this music – perhaps especially passages comprised of just a few notes – may seem to ‚test‘ not only aspects of our perception [...], but also aspects of our concentration, mood, and even personality.“ C. C. Hirata. „G maybe-to G#“, s. 400.

<sup>58</sup> Philip Lawson Duker. *Following echoes: Exploring the reverberations between repetition, analysis, and musical experience*. Dissertation thesis. Ann Arbor: University of Michigan, 2008.

<sup>59</sup> *Retence* představuje schopnost vědomí reflektovat právě prožité; *původní imprese* se vztahuje k přítomnému okamžiku; *protence* je anticipací toho, co může nastat (dodejme, že je podmíněna retencí a původní impresí).

<sup>60</sup> Ze své vlastní posluchačské zkušenosti považuji za cenné zejména tyto autorovy postřehy ohledně skladby *For Samuel Beckett*: „From the standpoint of long-range protentions, this piece can seem quite static, and even predictable; it reiterates the same hexachords, passes back and forth the same dyads and groupings. It is only from a closer-range perspective that the work can seem almost indeterminate. [...] If the immediately approaching moments are unpredictable, and the longer-range structure seems all but known, an active searching towards the future of this composition would seem to hold little interest. By creating a piece with such a radical fields of protentions, Feldman's work pushes listeners to focus their attention on the present and the past.“ *Tamtéž*, s. 215.

<sup>61</sup> Thomas DeLio. „The Marvelous Illusion: Morton Feldman's The Viola in My Life (1)“. *Contemporary Music Review*. 2013, roč. 32, č. 6, s. 589–638.

„Throughout his career Feldman tried to locate sound at the moment we become conscious of its presence to us. His work vivifies our experience of sound as it is in the process of being transformed into ‚music‘. Feldman strove constantly to identify his compositions with this process, both as a perceptual act and as a potential conceptualization.“<sup>62</sup>

Pozitivně hodnotím to, že se autor zamyslel taktéž nad celkovým uspořádáním rozebírané Feldmanovy skladby. Závěry DeLiovy studie dle mého názoru nejsou v rozporu s mým pohledem na formu (či lépe řečeno na „uspořádání“) Feldmanových pozdních kompozic (viz kapitola 4.4):

„In each of Morton Feldman’s compositions, we, as listeners, are forced to confront the possibility that materials may, in fact, not cohere into some organized whole; at every moment, we must confront the possibility that form may or may not emerge. This, for me, is the essence of his music.“<sup>63</sup>

V úvodu této disertační práce jsem zmiňoval, že Feldman byl ve své tvorbě silně ovlivněn literaturou a malířstvím. Rád bych zmínil několik textů, které se snaží zachytit tento aspekt autorovy tvorby a nacházet souvislosti napříč uměleckými obory. Domnívám se, že v těchto studiích můžeme nalézt relevantní informace, které mohou následně vést k novému úhlu pohledu na Feldmanovy kompoziční strategie.

Steven Johnson se ve svém textu *It Must Mean Something: Narrative in Beckett’s Molloy and Feldman’s Triadic Memories*<sup>64</sup> snaží nalézt paralely mezi strukturou Feldmanovy klavírní kompozice *Triadic Memories* a románem Samuela Becketta *Molloy*.<sup>65</sup> V českém hudebněteoretické prostředí preferujeme v oblasti analýzy především hudebně imanentní přístup. Je proto poměrně osvěžující vidět, že i jiný způsob nahlížení skladby může vést k zajímavým poznatkům – z tohoto důvodu se pokusím Johnsonův text představit podrobněji. Autor srovnává obě umělecká díla na základě čtyř kategorií – 1) *bezúčinnost* [aimlessness], 2) *nejistota* [uncertainty], 3) *proces dezintegrace* [process of disintegration], 4) *paralýza* [paralysis].

---

<sup>62</sup> *Tamtéž*, s. 590.

<sup>63</sup> *Tamtéž*, s. 637.

<sup>64</sup> Steven Johnson. „It Must Mean Something: Narrative in Beckett’s Molloy and Feldman’s Triadic Memories“. *Contemporary Music Review*. 2013, roč. 32, č. 6, s. 639–668.

<sup>65</sup> Nacházení souvislostí mezi Feldmanovou hudbou a Beckettovým literárním a dramatickým dílem se věnuje např. i Matthew Goulsh ve studii „The Next Ten Minutes: Morton Feldman and Samuel Beckett“. In: Sara Jane Bailes – Nicholas Till (eds.). *Beckett and Musicality*. Farnham – Burlington: Ashgate, 2014, s. 171–185. Nejvíce mě v tomto textu zaujaly analogie, které autor konstatuje mezi Feldmanovým *String Quartet No. 2* a Beckettovým románem *Nepojmenovatelný* [L’Innommable] (s. 183–185).

Tyto kategorie Johnson samostatně zkoumá a popisuje, jakým způsobem se projevují v hudební struktuře či v textu. Zajímavé je např. porovnání Feldmanovy práce s patterny v některých úsecích *Triadic Memories* s absurdním popisem ustavičného přerovnávání kamínků určených pro cucání z Beckettova románu.<sup>66</sup> Hrdinova aktivita je až frenetická, zároveň však celý popis přerovnávání kamínků můžeme pokládat za velmi statický, protože tato situace de facto neobsahuje žádný dějový posun (je to jakýsi „běh na místě“). Výsledný dojem z různých úseků Feldmanovy hudby je často podobný – ačkoli jsou využité patterny neustále uváděny v různých úpravách, reorganizovány či „přerovnávány“, jejich výsledný souzvukový účinek zůstává stejný a mnohé úseky jsou harmonicky statické (pokud bychom situaci posuzovali na základě rozboru disonantních charakteristik uvedených souzvuků, docházeli bychom neustále ke stejným výsledkům). Tato situace je dobře pozorovatelná v příkladu č. 1. Z výše uvedených vlastností, které S. Johnson vymezuje, jsou zde dobře patrné tři z nich – bezcílnost (úsek nikam nesměruje, nemá žádné „těžiště“), nejistota (ačkoli se konkrétní tónové výšky nemění, jejich kinetické vyjádření je nepředvídatelné; změny můžeme konstatovat i v oblasti rejstříků využitých tónů), paralýza (patterny jsou vystavěny pouze ze čtyř tónů – c, cis, d, es –, jsou různě upravovány, ale harmonická výslednice je neměnná). Není třeba dodávat, že tyto tři vlastnosti ve sledovaném úseku spolupůsobí a dohromady se podílí na celkovém hudebním efektu.

---

<sup>66</sup> Aby bylo zřejmé, jakým způsobem u Becketta vypadá popis této činnosti, uvádím delší ukázkou z jeho knihy *Molloy*: „Pobytu u moře jsem využil k tomu, abych se zásobil kamínky na cucání. Byly to sice oblázky, ale já jim říkal kamínky. Ano, tentokrát jsem si jich opatřil značnou zásobu. Rozdělil jsem je rovnoměrně do svých čtyř kapes a cucal jsem je jeden po druhém. Tím přede mnou vyvstal problém, který jsem nejprve vyřešil následujícím způsobem. Měl jsem řekněme šestnáct kamínků, čtyři v každé ze svých čtyř kapes, tedy ve dvou kapsách u kalhot a dvou kapsách v kabátě. Vzal-li jsem si kamínek z pravé kapsy kabátu a vložil si jej do úst, nahradil jsem jej v pravé kapse kabátu kamínkem z pravé kapsy kalhot, který jsem nahradil kamínkem z levé kapsy kalhot, nahrazený kamínkem z levé kapsy kabátu, jejž jsem posléze nahradil kamínkem vyndaným z úst poté, co jsem jej docucal. Tak jsem měl stále v každé ze svých čtyř kapes čtyři kamínky, ale nikdy to nebyly ty samé. A když mne znovu posedla touha po cucání, hrábl jsem opět do pravé kapsy svého kabátu s jistotou, že nenahmátnu stejný kámen jako posledně. Pak jsem cucaje přerovnal ostatní kameny, jak jsem již vysvětlil. A tak dále. Toto řešení mne však uspokojovalo jen z poloviny. Neušlo mi totiž, že zásahem jisté mimořádné náhody by mohly obíhat dokola stále stejné čtyři kameny. V takovém případě bych zdaleka necucal po řadě šestnáct kamínků, ale jen čtyři, pořád tytéž. Před cucáním jsem je ovšem v kapse řádně promíchal a stejně tak před jednotlivými přesuny, v domnění, že tak do oběhu zapojím všechny kameny. To bylo ovšem pouhé nouzové řešení, které nemohlo člověka mého druhu nadlouho uspokojit. Pustil jsem se tedy do hledání jiného způsobu.“ Samuel Beckett. *Molloy*. Přeložil Tomáš Hrách. Praha: Argo, 1996 [1. vyd. orig. 1951], s. 67.

Příklad č. 1<sup>67</sup> – Morton Feldman. *Triadic Memories*, s. 17–18.<sup>68</sup>

Poslední ze čtyř sledovaných vlastností (proces dezintegrace) lze pozorovat v taktech, které následují za příkladem č. 1. Patterny se rozpadají na jednotlivé tóny (zajímavé také je, že tyto tóny jsou uvedeny pouze v rámci jedné oktávy, což dodává hudbě určitý „zplošťující ráz“, máme dojem jakéhosi „vysílení“) a neklidný pohyb, který byl patrný v příkladu č. 1 a vytvářel v této hudební ploše určité napětí, jednoduše ustává – viz příklad č. 2 (v jiných Feldmanových skladbách dochází k tomu, že rytmické hodnoty patternů se neustále prodlužují, až se vlastně „rozpadnou“; viz příklad č. 39). Uvedené příklady a diskutované vlastnosti hudební struktury by nás měly vést k pochopení toho, že v rámci této hudby platí „jiná pravidla“, než na jaká jsme zvyklí; tato jinakost s sebou přináší i odlišné estetické kvality. Bylo by jistě možné Beckettovu prózu nebo Feldmanovu hudbu jednoduše označit jako „absurdní“ a zcela je odmítnout – jsem však přesvědčen o tom, že tato literatura a hudba evokují pocity, které nejsou

<sup>67</sup> Příklady ze skladeb jsem se snažil vybírat tak, aby čtenář mohl v ideálním případě vidět několik příkladů ze stejné skladby, nebo několik možných interpretací úseku.

<sup>68</sup> Uvedené stránky odkazují k tomuto vydání: Morton Feldman. *Triadic Memories*. London: Universal Edition, UE 17 326, 1987.



modernímu člověku neznámé a mají svou nezastupitelnou vypovídací hodnotu o dnešním světě.



Příklad č. 2 – M. Feldman. *Triadic Memories*, s. 18.

Zajímavé jsou rovněž analogie s výtvarným umění. S. Johnson ve své starší studii *Rothko Chapel and Rothko's Chapel*<sup>69</sup> ustanovuje v souvislosti s Feldmanovými kompozičními postupy pojem *Rothko Edge*. V obrazech Marka Rothka dochází k tomu, že se jednotlivé barevné plochy překrývají a někdy je obtížné odhadnout, kde jedna barevná plocha končí a druhá začíná. Johnson se uvedenou charakteristiku snaží vztáhnout i na Feldmanovy skladby – zde se můžeme setkat s tím, že využitě patterny se překrývají, jejich nástupy jsou nezřetelné a nejsou lehce určitelné. Ne vždy jsou podobné přímé analogie hudebních a výtvarných postupů zdařilé,<sup>70</sup> ovšem v případě tohoto popisovaného jevu je možné dohledat konkrétní patterny a pozorovat „rozostřování“ nástupů jednotlivých úseků ve skladbě. Analyticky se tento jev pokusil uchopit Ryan Michael Howard ve své disertaci *Musical Rhetoric, Narrative, Drama, and Their Negation in Morton Feldman's Piano and String Quartet*.<sup>71</sup> Já osobně bych

<sup>69</sup> Steven Johnson. „Rothko Chapel and Rothko's Chapel“. *Perspectives of New Music*. 1994, roč. 32, č. 2, s. 6–53.

<sup>70</sup> A. Noble uvádí v knize *Composing Ambiguity* nepříliš dobré analogie mezi Feldmanovými skladbami a obrazy abstraktních expresionistů. V jednom případě se jedná o vztáhnutí poměrů uplatněných v obraze *Painting No. 11* Franze Klina na Feldmanovu skladbu *Intermission 5* (A. Noble. *Composing Ambiguity*, s. 68–69) a ve druhém případě jde o srovnání způsobu malby Jacksona Pollocka („all-over painting“) s hudební fakturou skladby *Piano Piece 1952* (*tamtéž*, s. 74). Uvedené analogie nejsou dle mého názoru relevantní.

<sup>71</sup> Ryan Michael Howard. *Musical Rhetoric, Narrative, Drama, and Their Negation in Morton Feldman's Piano and String Quartet*. Dissertation. New York: Department of Music of the Graduate Center, City University of New York, 2014 – diskutovaný fenomén je rozebírán především na s. 82–88.

označil termínem „Rothko edge“ spíše určité témbrové splývání nástrojů, které se dle mého názoru dostavuje při mnohačetném „opakování“ patternů ve Feldmanových kompozicích. Na tuto skutečnost nelze jednoduše poukázat v partituře, ale pocit neurčitosti a překrývání témbřů jsem opakovaně zakoušel při poslechu autorových skladeb, např. v kompozici *For John Cage* (pro housle a klavír) – jakoby se „housle stávaly klavírem“ a „klavír se stával houslemi“, hranice mezi nástrojovými témbry pro mě místy přestávala být rozeznatelná. Doplňme ještě k osobě Stevena Johnsona, že se jako editor podílel na realizaci knižního titulu *The New York Schools of Music and Visual Arts*,<sup>72</sup> kde se nacházejí mnohé informace o vzájemných vztazích mezi newyorskými hudebníky a výtvarníky v 50. letech 20. století.

Srovnání literárních, výtvarných a hudebních postupů založených na práci s opakováním v dílech autorů Samuela Becketta, Jaspera Johnse a Mortona Feldmana a jejich dopadu na vnímání recipientů se věnovala Cathrine Laws:<sup>73</sup>

„[...] processes that constantly evade pure repetition, presenting fractionally changing materials in ever-different contexts, and hence paradoxically giving the simultaneous impression of progression and reiteration; [...] Feldman pieces, like the parallel works of Beckett and Johns, present us with the ghostly trace of a self in the process of its own perception, as potentially coming into being (though never achieving being) through that process of perception. And the work of all three achieves a performative quality, as the listener, reader or observer experiences the very processes of perception and understanding that are the subject of the work.“<sup>74</sup>

Poslední ze studií, na nichž lze dobře ilustrovat značný tematický rozptyl textů a různé přístupy k Feldmanově hudbě, je stať Benjamin R. Levyho *Vertical Thoughts: Feldman, Judaism, and the Open Aesthetic*.<sup>75</sup> Autor se zabývá vlivy židovství na Feldmanovu tvorbu (v textu konkrétně rozebírá skladby *Vertical Thoughts* 1–7 a *Rabbi Akiba*). Tuto studii uvádím jako „hraniční“, a zmiňuji ji v tomto přehledu zejména z toho důvodu, aby bylo vidět, kam je možné při průzkumu Feldmanovy hudby zajít.

---

<sup>72</sup> Steven Johnson (ed.). *The New York Schools of Music and Visual Arts: John Cage, Morton Feldman, Edgard Varèse, Willem de Kooning, Jasper Johns, Robert Rauschenberg*. New York: Routledge, 2002.

<sup>73</sup> Autorčin teoreticko-interpretací pohled na Feldmanovu hudbu jsem již zmínil v pozn. pod čarou č. 41.

<sup>74</sup> Cathrine Laws. „Feldman – Beckett – Johns: Patterning, Memory and Subjectivity“. In: Björn Heile (ed.). *The Modernist Legacy: Essays on New Music*. Burlington: Ashgate, 2009, s. 157.

<sup>75</sup> Benjamin R. Levy. „Vertical Thoughts: Feldman, Judaism, and the Open Aesthetic“. *Contemporary Music Review*. 2013, roč. 32, č. 6, 571–588.

### 3. Morton Feldman v kontextu poválečné hudební avantgardy

Pro lepší pochopení Feldmanovy hudební řeči má smysl zamyslet se nad postavením tohoto skladatele v kontextu poválečné hudební avantgardy. V této kapitole se budu také snažit poukázat na různé hudební vlivy, které mohly působit na formování autorova osobitého kompozičního jazyka a lze je pozorovat i v jeho pozdní tvorbě – výklad se budeme snažit vztahovat k jevům, které souvisí s tónovým materiálem a jeho časovou strukturací. V této kapitole se rovněž dotýkám témat, jimž se poté podrobněji věnuji ve 4. kapitole.

Skladatelovy první umělecky závažné kompozice pochází z počátku 50. let 20. století. Tehdy vznikla skupina umělců, do níž řadíme Johna Cage, Mortona Feldmana, Christiana Wolffa, Earla Browna a Davida Tudora – tzv. „newyorská škola“. Při zkoumání Feldmanovy hudební řeči a různých textových zdrojů jsem došel k názoru, že vliv Johna Cage, který by se dal předpokládat, nemusel být tak značný. Ukazuje se, že pro autorův umělecký růst byla pravděpodobně daleko významnější raná tvorba Christiana Wolffa. U všech členů newyorské školy můžeme také konstatovat zaujetí zvukem – dá se dokonce tvrdit, že zvuk byl po tyto umělce výchozím inspiračním zdrojem.

Myslím, že při reflexi děl skladatelů poválečné hudební avantgardy je důležité vymezit jejich vztah k odkazu Antona Weberna. Většina z těchto autorů se ve své tvorbě musela s jeho dodekafonickými skladbami nějakým způsobem vyrovnat. Souvislost s dílem Antona Weberna a Mortona Feldmana vypadá na první pohled nepravděpodobně – Webernovy dodekafonické opusy jsou velmi krátké a je v nich kladen důraz na provázanost jednotlivých hudebních parametrů (zejména v oblasti tónových výšek). Jak víme, na tyto postupy po druhé světové válce navázali serialisté v čele s Pierrem Boulezem a Karlheinzem Stockhausenem. Otázkou však zůstává, jestli není možné Webernův kompoziční odkaz rozvíjet i jinými způsoby – Albert Breier v rozhovoru s Jaroslavem Šťastným vyslovil zajímavou myšlenku: „Podle všeho byl matematický aspekt Webernových partitur Darmstadskou školou přehnaně zdůrazněn – u Webernovy hudby je mnohem důležitější její uvolněný lyrický tah.“<sup>76</sup> Domnívám se, že onen „uvolněný lyrický tah“ je společným atributem Webernových a Feldmanových kompozic. Jisté paralely mezi díly těchto autorů lze však překvapivě nalézt i v oblasti

---

<sup>76</sup> Jaroslav Šťastný. „Albert Breier a jeho pojetí hudební formy“. *Živá hudba*. 2013, č. 4, s. 28.

práce s tónovými výškami – a to ve způsobu, jakým Feldman ve svých skladbách zachází s chromatickým totálem či v určitém „statickém“ pojetí harmonické složky.<sup>77</sup>

„Mainstreamovým“ proudem poválečné hudební avantgardy byl bezesporu serialismus. Feldman se však s přístupem serialistů k hudební struktuře a s jejich celkovou estetikou nikdy neztotožnil. Dále v textu se pokusím naznačit rozdílný přístup v pojetí časové strukturace tónového materiálu v jeho dílech a ve skladbách serialistů.<sup>78</sup>

Posledním tématem, kterému bych se chtěl při hodnocení Feldmanovy role v kontextu poválečné hudby věnovat, je vztah jeho díla s představou tzv. *musique informelle* Theodora W. Adorna. Autor se ve svém textu *Vers une musique informelle*<sup>79</sup> kriticky zamýšlí nad stavem poválečné hudební avantgardy. Ačkoli Adorno Feldmanovy skladby s největší pravděpodobností neznal, jeho vize informální hudby dle mého názoru vykazuje mnohé společné rysy s Feldmanovým přístupem ke kompozici a hudebním dění v jeho skladbách.

---

<sup>77</sup> Doplňme, že Webernova hudba také nepřímo způsobila seznámení Mortona Feldmana s Johnem Cagem, Feldman tuto událost popsal takto: „My first meeting with John Cage was at Carnegie Hall when Mitropoulos conducted the Webern Symphony. I believe that was the winter of 1949–50, and I was about twenty-four years old. The audience reaction to the piece was so antagonistic and disturbing that I left immediately afterwards. I was more or less catching my breath in the empty lobby when John came out. I recognized him, though we had never met, walked over, and as though I had known him all my life said, ‚Wasn't that beautiful?‘ A moment later we were talking animatedly about how beautiful the piece sounded in so large a hall.“ Morton Feldman. „Linear Notes“. In: B. H. Friedman (ed.). *Give My Regards to Eighth Street*, s. 4.

<sup>78</sup> Pokládám také za nutné vyrovnat se se známým Stockhausenovým konceptem *momentové formy* [Momentform], který je spojen s jeho skladbou *Kontakte* (1958–1960). Značný časový rozsah Feldmanových pozdních kompozic by totiž mohl naznačovat, že se jedná o díla, která by bylo možné provozovat v souladu s principy Stockhausenovy momentové formy – této problematice se budu věnovat v kapitole 4.4.

<sup>79</sup> Jedná se o rozšířenou a přepracovanou verzi stejnojmenné přednášky, kterou Adorno pronesl na Internationale Ferienkurse für Neue Musik v Darmstadtu 4. a 5. 9. 1961. V této disertační práci budeme vycházet z jejího českého překladu: Theodor W. Adorno. „Vers une musique informelle“. Přeložil Zdeněk Nouza. In: *Nové cesty hudby: Sborník studií o novodobých skladebných směrech a vědeckých pohledech na hudbu*. Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1970, s. 7–36.

### 3.1 Newyorská škola – raná tvorba Christiana Wolffa, zvuk jako výchozí inspirace

Nadpis této kapitoly by sám o sobě vydal na samostatnou monografii, nám však půjde především o zamyšlení se nad podněty a hudebními postupy, které mohly mít vliv na formování Feldmanovy skladatelské osobnosti – v tomto ohledu jsem jako nejvýraznější inspirační zdroj zvolil ranou tvorbu Christiana Wolffa. Na takto omezeném prostoru nelze důkladně analyzovat přístup jednotlivých členů newyorské školy k hudební struktuře – je však možné vyzdvihnout inspiraci zvukovými vlastnostmi hudebního materiálu, která byla těmto skladatelům společná. Zvýšený zájem o zvukovou stránku hudební struktury byl způsoben kombinací několika faktorů a u každého ze členů newyorské školy dále individuálně rozvíjen. Pro Feldmana byly nepochybně důležité diskuze s Edgardem Varèsem (Feldman u Varèse nikdy oficiálně nestudoval, nosil mu však k nahlédnutí své kompozice), jenž hudbu chápal jako „organizovaný zvuk“ – jeho vliv na Feldmanovo pojetí hudební struktury je dle mého názoru neoddiskutovatelný a lze jej konstatovat v autorových raných i pozdních skladbách.<sup>80</sup> Velký dopad na skladatelovo kompoziční uvažování měly zejména Varèsovy názory ohledně práce s dozvukem ve skladbě (tomuto tématu se budu dále věnovat v kapitole 4.1).

Pokud se mluví o newyorské škole, uváděná hierarchie jejích členů je většinou vnímána následujícím způsobem: na vrcholu stojí John Cage, pod ním je Morton Feldman a Earle Brown, jako poslední bývají zmiňováni Christian Wolff a (pokud vůbec) David Tudor. Avšak způsob, jakým se tito umělci navzájem ovlivňovali, tomuto řazení neodpovídá. John Cage měl na ostatní členy skupiny určitý vliv, nedá se však hovořit o tom, že by byl „mesiášskou figurou“, jakou byl např. Arnold Schönberg pro Albana Berga, Antona Weberna a další příslušníky 2. vídeňské školy. V interview z roku 1967 můžeme vidět, jak Feldman zhodnotil svůj vztah k Johnu Cageovi a jak chápal celkové „uspořádání“ newyorské školy. Skladatel v rozhovoru také potvrzuje to, že práce se zvukem byla pro členy této umělecké skupiny základním tvůrčím východiskem:

---

<sup>80</sup> Feldman ve své eseji z roku 1964 *A Life without Bach and Beethoven* napsal: „The work of Varèse had (and continues to have) immense importance to me. Perhaps this is because his music, unlike that of Webern or Boulez, does not have the character of confined ‚object‘. Varèse’s compositional tool seems geared only to his own dictum of what he calls ‚organized sound‘.“ Morton Feldman. „A Life without Bach and Beethoven“. In: B. H. Friedman (ed.). *Give My Regards to Eighth Street*, s. 16.

„Jolyon Laycock: You admire Cage presumably; or can you be said to be a follower of Cage?

Morton Feldman: No, I'm not, actually. I would not be ashamed to be a follower of Cage, but we're not related whatsoever. We met and began at the same time, and we're very close colleagues, and we're really not involved with each other in many ways. I think the thing that brings us together, that brings Cage, Christian Wolff, Earle Brown and myself together is that the impetus and the basis of our work was *sound* and that each one went in his own way.“<sup>81</sup>

Pro Feldmana bylo dle jeho vlastních slov také podstatné to, že v rámci newyorské školy získal jako autor větší sebevědomí („a group gives a sense of permission“) pro své inovativní (a v 50. letech 20. století opravdu avantgardní) kompoziční postupy, např. v oblasti grafické notace.<sup>82</sup>

John Cage i Morton Feldman svorně tvrdili, že je v mnoha ohledech inspirovaly hudební postupy mladého Christiana Wolffa. Pro podrobné informace odkazují čtenáře na text Michaela Hickse „*Our Webern*“: *Cage and Feldman's Devotion to Christian Wolff*.<sup>83</sup> Omezme se na tomto místě alespoň na jeden Feldmanův citát, který dobře zachycuje skladatelův vztah k raným dílům Christiana Wolffa: „Christian Wolff's early music, his development, the suggestions in all his work, have continually haunted my thinking.“<sup>84</sup>

Christian Wolff se shodou několika náhod zhruba jako šestnáctiletý seznámil s Johnem Cagem a začal u něj studovat. Toto studium trvalo pouze šest týdnů, Cage dával Wolffovi úlohy z kontrapunktu, společně analyzovali Webernovy skladby,

---

<sup>81</sup> Jolyon Laycock – David Charlton. „An Interview with Morton Feldman“ [May 1966, Nottingham, England; online]. *Cnvill.net* [cit. 1. 12. 2016]. Dostupné z: <http://www.cnvill.net/mfopus2.htm>. – Doplňme, že v roce 1980 v rozhovoru s Austinem Clarksonem Feldman dokonce řekl: „Cage was not my teacher. If anything, I think I influenced Cage. In fact, a lot of Cage's friends stopped talking to me, because they thought I was a bad influence.“ Morton Feldman. „Conversation with Austin Clarkson about Stefan Wolpe“ [13 November 1980; Buffalo; online]. Transcription, notes and introduction by Austin Clarkson. *Cnvill.net* [cit. 1. 2. 2017]. Dostupné z: <http://www.cnvill.net/mfclarkson.pdf>.

<sup>82</sup> „Quite frankly, I sometimes wonder how my music would have turned out if John had not given me those early permissions to have confidence in my instincts.“ Morton Feldman. „Autobiography“ In: W. Zimmermann (ed.). *Essays*, s. 37. – Podobnou informaci potvrzuje i Christian Wolff: „Feldman says a group gives a sense of permission, a feeling that you do have to fight against an accepted standard because others are working outside it too.“ Christian Wolff. „Taking Chances“ [From a conversation with Victor Schonfield]. In: Gisela Gronemeyer – Reinhard Oehlschlägel (eds.). *Cues: Writings and conversations*. Köln: MusikTexte, 1998, s. 68.

<sup>83</sup> Michael Hicks. „*Our Webern*“: Cage and Feldman's Devotion to Christian Wolff“. In: Stephen Chase – Philip Thomas (eds.). *Changing the System: The Music of Christian Wolff*. Farnham – Burlington: Ashgate, 2010, s. 3–21. Z textu uvedené studie v této kapitole vycházím a připojuji k autorově pohledu své vlastní poznatky.

<sup>84</sup> M. Feldman. „A Life without Bach and Beethoven“, s. 16.

diskutovali o umění atd. Po letech však Cage tvrdil, že se během tohoto období naučil od Wolffa více než on od něj. Přirovnával kvality jeho skladeb k vrcholným kompozicím Antona Weberna. Zdůrazňoval, že u něj nachází postupy, které mají potenciál celkově změnit paradigma hudebního myšlení. Velký dojem na Cage (a také na Feldmana) učinila díla, v nichž Wolff pracoval s omezeným tónovým materiálem, např. *Duo for Violins* (1950). V této kompozici jsou využity pouze tři tónové výšky –  $d^2$ ,  $es^2$ ,  $e^2$ . Wolff si určil dvanáct možných kombinací těchto tónových výšek – osamocené tóny (3); dvojzvuky (3); dvojzvuky, kdy tóny buď nastupují ve stejnou chvíli a doznívají různě, nebo nastupují různě a doznívají ve stejnou chvíli (6). Ačkoliv zde skladatel nepracuje s dvanácti tónovými výškami, ovlivnění dodekafonií lze pozorovat v určitém „kombinatoristickém“ přístupu k použitému hudebnímu materiálu. Důležitější však je, že Wolff jednotlivé tóny a tónové kombinace vnímal jako zcela autonomní a jedinečné zvuky. V příkladu č. 3 je uveden úryvek ze začátku diskutované autorovy kompozice *Duo for Violins*.

$\text{♩} = 62-66$  Play without vibrato

Příklad č. 3 – Christian Wolff. *Duo for Violins* (1950).<sup>85</sup>

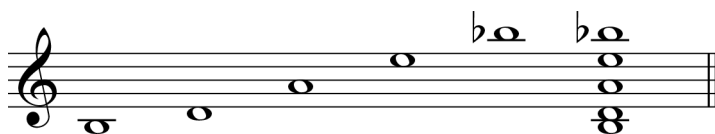
Raná tvorba Christiana Wolffa (zhruba 15 skladeb, které autor napsal v posledním ročníku na střední škole) měla zásadní vliv na Feldmanovo kompoziční uvažování. V mnoha pozdních Feldmanových dílech se setkáváme s rozsáhlými hudebními plochami, v jejichž rámci nacházíme podobným způsobem práce, jaký jsme viděli v kompozici *Duo for Violins*. Např. v úvodu Feldmanovy skladby *String Quartet*

<sup>85</sup> M. Hicks. „Our Webern’: Cage and Feldman’s Devotion to Christian Wolff“, s. 15.

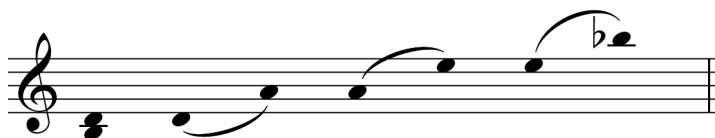
No. 2 jsou využity pouze čtyři tónové výšky – cis, d, es, e (viz příklad č. 32), na začátku klavírní kompozice *For Bunita Marcus* pracuje autor jen se třemi tónovými výškami – cis, d, es (viz příklad č. 27); následně jsou v této skladbě uváděny i další různorodě upravené třítónové skupinky (někdy již nezachovávají půltónové složení, ale skládají se např. z půltónu a celého tónu). Omezení se na několik tónů, které jsou od sebe vzdáleny o interval malé sekundy, nacházíme též ve skladbách *Three Voices, For John Cage* či *For Christian Wolff* ad. Vypadá to, jako kdyby Feldman ve svých pozdních skladbách neustále „referoval“ k Wolffovým raným dílům a snažil se s nimi nějakým způsobem „vyrovnat“.

Kompoziční práce s malou sekundou byla pro Feldmana celkově velmi důležitá. Během své přednášky v Torontu (1982) řekl: „I’ve been living with the minor second all my life and I finally found a way to handle it, [...]“.<sup>86</sup> Podobné „intervalové zaujetí“ lze však konstatovat i pro velkou sekundu, skladatel se ohledně kompozice *String Quartet No. 2* vyjádřil následujícím způsobem: „Now as far as the pitches and the notes, I would say that the *II. Stringquartet*, intervallically, is essentially an interest in the minor 2<sup>nd</sup> and the major 2<sup>nd</sup>.“<sup>87</sup>

Název skladby *Triadic memories* by mohl naznačovat, že se skladatel naopak zaměřil na „prozkoumávání“ intervalu tercií. Ačkoli zde tercie samozřejmě zaznívají, Feldmanovo odvození různých souzvuků překvapivě vychází z intervalů malé a velké sekundy. Autor před premiérou k této skladbě vysvětloval, že např. následující akord



nechápe jako souzvuk, který by byl složen z malé tercie, čistých kvint a tritonu,



ale jako souzvuk, k němuž lze dospět následující kombinací malých a velkých sekund.

<sup>86</sup> Morton Feldman. „Toronto Lecture“ [17<sup>th</sup> April 1982, Mercer Union Gallery, Toronto, Canada; online]. Transcribed by Linda Catlin Smith. *Cnvill.net* [cit. 1. 12. 2016]. Dostupné z: <http://www.cnvill.net/mfmercer.htm>.

<sup>87</sup> Morton Feldman. „Darmstadt-Lecture“. In: W. Zimmermann (ed.). *Essays*, s. 197.

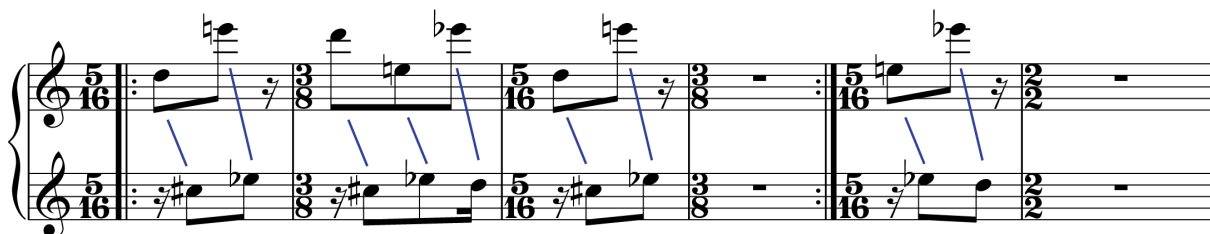




Příklad č. 4a, b, c – *Triadic Memories*, Feldmanův způsob odvození akordu.<sup>88</sup>

V příkladech č. 1 a 2 ze skladby *Triadic Memories* jsme viděli, že Feldman uvádí různé úpravy souzvuku c, cis, d, es, které následně mnohokrát „opakuje“. Skladatel dle mého názoru považoval jednotlivé kombinace uvedených tónů za rozličné a svébytné zvuky – jedná se o podobný přístup, který jsme mohli pozorovat v kompozici *Duo for Violins* Christiana Wolffa. Tyto souzvuky jsou navíc neustále prezentovány v jiném metroritmickém rámci, kinetická složka v příkladu č. 1 a 2 je výrazným faktorem ovlivňující celkové vyznění úseku (a může také působit na naše vnímání souzvukové úpravy). Jakoby se nás skladatel snažil různými prostředky přesvědčit o jedinečnosti každého konkrétního vyjádření tónů c, cis, d, es. V českém hudebněteoretickém pojetí usilujeme o převedení různých úprav souzvuku na „společného jmenovatele“<sup>89</sup> – jednotlivé úpravy následně nechápeme jako samostatné souzvuky, ale jako možné projevy jednoho souzvukového druhu. V souvislosti s přístupem skladatelů newyorské školy se ukazuje, že tento způsob uvažování plně nezohledňuje to, o co se tito autoři snaží především – o podtržení zvukové jedinečnosti každého vyjádření souzvuku.

Ve Feldmanově skladbách můžeme nalézt i další způsoby uplatnění malé sekundy – někdy jsou tyto intervaly vyjádřeny spíše vertikálně (příklad č. 5a), jindy je nacházíme v horizontálním vedení jednotlivých hlasů (příklad č. 5b). Modré čáry v příkladech č. 5a a 5b ilustrují výskyt malých sekund mezi tóny.

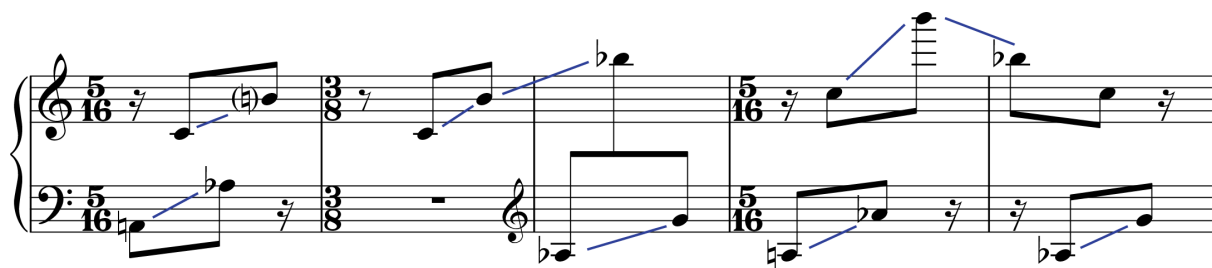


Příklad č. 5a – M. Feldman. *For Bunita Marcus*, s. 29.<sup>90</sup>

<sup>88</sup> Morton Feldman. „Triadic Memories“. In: B. H. Friedman (ed.). *Give my Regards to Eighth Street*, s. 155.

<sup>89</sup> Karel Janeček. *Základy moderní harmonie*. Praha: Československá akademie věd, 1965.

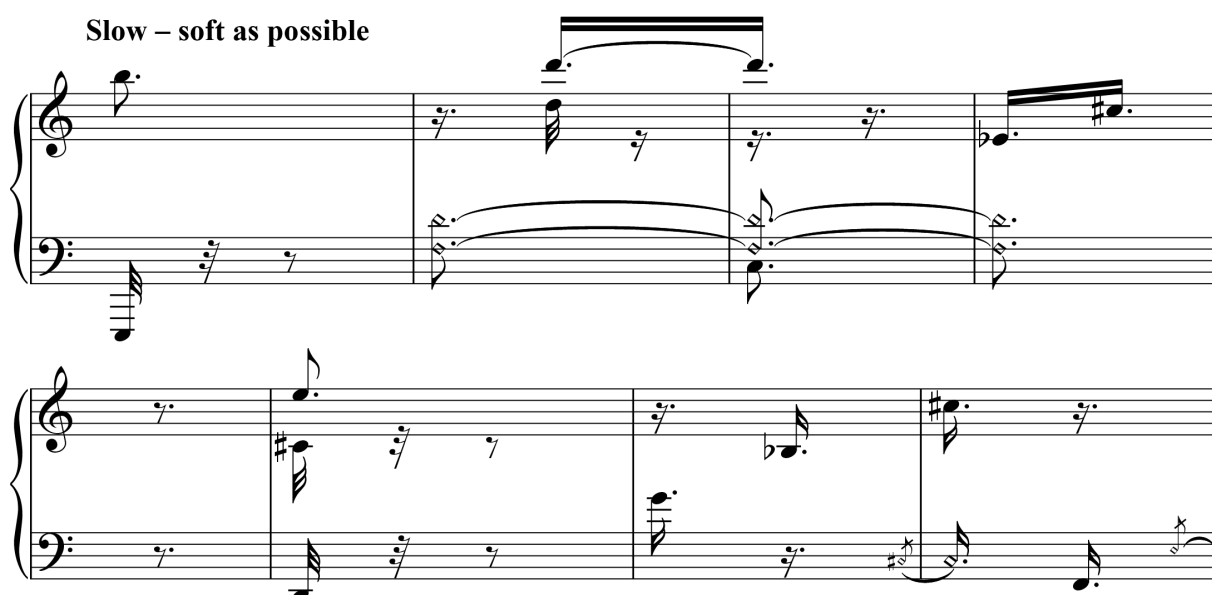
<sup>90</sup> Morton Feldman. *For Bunita Marcus*. London: Universal Edition, UE 17 966, 1992.



Příklad č. 5b – M. Feldman. *For Bunita Marcus*, s. 31.

Autor tento interval mnohostranně využívá. Dodávám, že v posledním taktu v příkladu č. 5b v horní osnově (tóny  $b^2-c^2$ ) se již neobjevuje malá sekunda, ale nastupuje velká sekunda. Nejedná o „chybu“, Feldman není seriální skladatel, který by usiloval o přísné vztahy v jednotlivých parametrech hudební struktury. Některé postupy, které se v této disertační práci snažím analyzovat, jsou často v dalším průběhu popisovaných skladeb různě alterovány či volně porušovány.

Hudební dění ve Feldmanově skladbě *Piano Piece 1956 B* (příklad č. 6) potvrzuje vliv rané tvorby Christiana Wolffa z trochu jiného úhlu. Nepozorujeme zde sice omezení na intervaly malých sekund jako v předchozích příkladech, ale přístup k časovému vyjádření použitých tónových výšek lze opět chápat jako určitou „referenci“ k Wolffově dílu – výrazné je různé doznívání tónů jednotlivých souzvuků, které nastupují společně (např. takt 1, 2 či 6).



Příklad č. 6 – M. Feldman. *Piano Piece 1956 B*.<sup>91</sup>

<sup>91</sup> Morton Feldman. *Solo Piano Works 1950–1964*. Edited by Volker Straebel. New York et al: C. F. Peters, EP 67 976, 1998, s. 22.

### 3.2 Anton Webern – „uvolněný lyrický tah“

V této kapitole se budu snažit poukázat na možné souvislosti v hudební řeči Mortona Feldmana a Antona Weberna. Obdobně jako v předchozím úseku textu bych chtěl svůj výklad nejprve zaměřit na práci v oblasti tónových výšek a následně se zamyslet nad časovou strukturací tohoto materiálu.

Webernovy dodekafonické opusy jsou vnitřně provázané, kromě racionálních postupů v organizaci tónových výšek je možné konstatovat i další vztahy, např. v oblasti metrrytmiky či v instrumentaci. Feldman ve svých kompozicích nepracoval ryze dodekafonicky,<sup>92</sup> od svého učitele Stefana Wolpeho však přejal způsob práce s tzv. *chromatic fields* (chromatická pole). Tento pojem bychom mohli jednoduše charakterizovat jako určitý časový úsek ve skladbě, v jehož rámci jsou postupně vyčerpány všechny tóny chromatiky. Odvíjení jednotlivých tónů není vázáno žádnými striktními pravidly jako v případě dodekafonie, tóny se mohou libovolně opakovat. Je zajímavé, že Wolpe i Feldman v návaznosti na Weberново dílo patrně cítili nutnost vypořádat se s chromatickým totálem, i když mnohem uvolněněji (dodejme v tomto kontextu, že Wolpe u Weberna na počátku 30. let 20. století studoval). Chromatická pole se vyskytují ve Feldmanových raných i pozdních dílech, je to jedna z kompozičních strategií, kterou skladatel využíval v průběhu celé své kariéry. K tomuto tématu se ještě vrátím v kapitole 4.4, kde se rovněž pokusím popsat spolupůsobení různých vrstev ve skladbě.

Volnost v přístupu k chromatickému totálu se dle mého názoru opět jistým způsobem promítá do možnosti časového vyjádření tónového materiálu. Feldman nemusí pravidelně opakovat chromatický totál, může se v rámci hudebního proudu zaměřit na jeden (ale i více) patternů a libovolně dlouho je opakovat (či „opakovat“). Z mnoha úseků z Feldmanových skladeb mám dojem, jako kdyby autor izoloval určitý „webernovský“ motiv, vyvázal jej z původního časového rámce a svým způsobem „rozkomponoval“. Podívejme se na konkrétní případy.

---

<sup>92</sup> Avšak např. ve skladbě *Violin and Orchestra* Feldman cituje Webernovy dodekafonické řady z op. 28 a op. 29. Editor knihy *Morton Feldman in Middelburg* R. Mörchen popisuje užití dodekafonických řad v této skladbě, která měla dokonce nést název *Why Webern?*: „Near the end of *Violin and Orchestra* the solo violin plays three twelve-tone rows. The first one, on page 68, quotes the row of Webern's *String Quartet*, opus 28, the way it is exposed by the first violin in measures 66–68 but with altered octaves. Feldman's own row can be found on page 73. Finally he uses – again with altered octaves – another Webern row, now taken from the *First Cantata*, opus 29, measures 14–19. This row is framed by a mirror image of orchestral chords. Most likely due to these references Feldman originally wanted to give the concerto the title *Why Webern?*“ R. Mörchen (ed.). *Morton Feldman in Middelburg*, s. 362, pozn. pod čarou č. 2.

Webern ve svých skladbách často pracuje s 2–4 tónovými motivy, které se v hudebním proudu rozmanitě prolínají (viz příklad č. 7 a č. 10 – jednotlivé hudební situace bychom mohli chápat jako složené ze dvou motivů – v příkladu č. 7 se jedná o dvoutónové motivy, v příkladu č. 10 o třítónové motivy).

Mässig ♩ = ca 66

1. Geige

2. Geige

Bratsche

Violoncello

pizz.

poco rit. . . . .

*f*

*sfz*

*p*

*f*

*p*

Příklad č. 7 – Anton Webern. *Smyčcový kvartet*, op. 28 (1938) – *Mässig* (t. 1–8).<sup>93</sup>

V závěrečném oddílu skladby *Intermission 5* (příklad č. 8) Feldman uvádí pattern složený ze 4 tónů g, gis, a, b (mohli bychom jej rozdělit na dva dvoutónové motivy: A–gis<sup>1</sup>, g<sup>2</sup>–b<sup>4</sup>). Uvedený pattern se na konci skladby celkem devětkrát opakuje (motiv je sice z hlediska notového zápisu vyjádřen stejným způsobem, jistou míru neurčitosti a nevypočitatelnosti však do hudebního dění vnáší tón b<sup>4</sup>, který je notován jako ozdoba – jeho konkrétní časové vyjádření je tedy ponecháno na interpretovi a pattern se v průběhu jednotlivých uvedení může drobně odlišovat).

<sup>93</sup> Anton Webern. *Streichquartett*, op. 28. Vienna: Universal Edition, UE 12 398, 1955, s. 1.



Příklad č. 8 – M. Feldman. *Intermission 5* (1952).<sup>94</sup>

Nechci samozřejmě říci, že by si Feldman vybíral konkrétní motivy z Webernových skladeb a dále s nimi pracoval, jistá podobnost je ale pozorovatelná – pattern z Feldmanovy skladby *Intermission 5* svým konkrétním vyjádřením a intervalovým složením (v němž převládá interval malé sekundy) připomíná např. hudební situaci v taktu č. 8 z Webernova *Smyčcového kvartetu*, op. 28. Kromě intervalové preference můžeme mluvit i o punktuálním charakteru uvedených skladeb. Feldman však oproti Webernovi ponechává patternu více času pro jeho doznění, což podtrhuje pocit „časové dekomprimace“. Uvedeným srovnáním chci poukázat na to, že když podobný tónový materiál umístíme do jiného časového rámce, pozměníme i jeho celkové vyznění. Feldman těmito prostředky dále rozvíjí Webernův „uvolněný lyrický tah“, který je např. v případě *Smyčcového kvartetu*, op. 28 nepochybně patrný. Další podobný příklad „časové dekomprimace“ lze pozorovat ve Feldmanově pozdní skladbě *Palais de Mari* (příklad č. 9).

♩ = 63–66

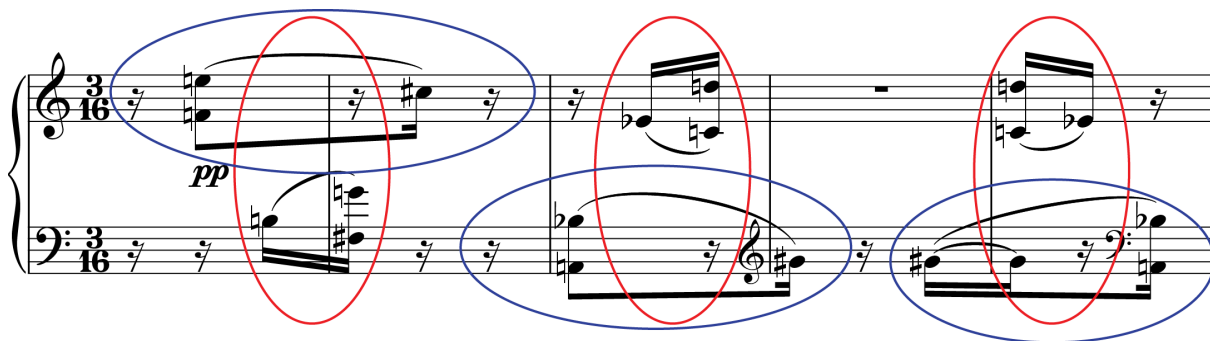
Příklad č. 9 – M. Feldman. *Palais de Mari*, s. 2.<sup>95</sup>

<sup>94</sup> M. Feldman. *Solo Piano Works 1950–1964*, s. 4.

<sup>95</sup> Morton Feldman. *Palais de Mari*. London: Universal Edition, UE 30 238, 1986.

Autor již nevyužívá pouze malých sekund (i když zde tyto intervaly převažují), pattern je složen z tónů dis, e, f, as (lze jej však opět „rozložit“ na dva dvoutónové motivy: as–dis, f–e; eventuálně as–f, dis–e). V rámci této hudební plochy lze pozorovat též pozměňování patternů, které se týká jejich různého rytmického vyjádření či uvedení v jiném rejstříku.

Další možné rozvíjení „uvolněného lyrického tahu“ můžeme nalézt ve způsobu, jakým jsou jednotlivé hudební situace ve skladbě kombinovány. V předchozím výkladu jsem poukazoval na to, že ve Webernově i Feldmanově skladbě se hudební situace často skládají ze dvou či více dílčích hudebních motivů. Pokusme se graficky znázornit kombinaci motivů ve Webernově *Variacích pro klavír, op. 27* (příklad č. 10). „Modré“ a „červené“ hudební motivy jsou do sebe jaksi „zaklesnuty“. V průběhu znění „modrého“ motivu se odehraje „červený“ motiv.



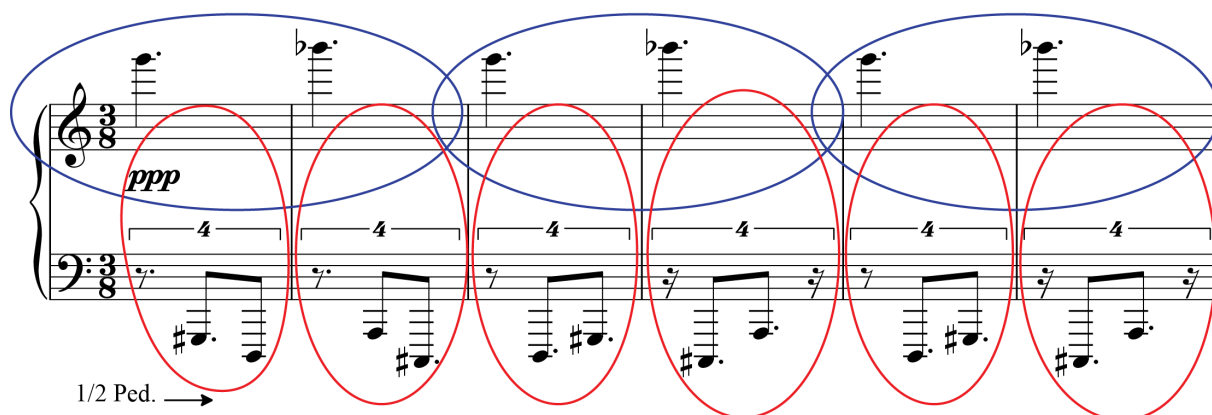
Příklad č. 10 – A. Webern. *Variace pro klavír, op. 27* (1937) – *Sehr mäßig* (t. 1–4).<sup>96</sup>

Ve Webernových *Variacích pro klavír, op. 27* dochází i k dalšímu rozmanitému kombinování těchto motivů. Mě však zaujal naznačený způsob jejich vzájemného „vplétání“ do sebe. Dle mého názoru dochází k rozšíření právě znějícího okamžiku („červený“ motiv je do „modrého“ motivu jaksi „vložen“, vytváří v něm „časový záhyb“). Při poslechu Feldmanových skladeb jsem měl z hudebního dění obdobný dojem. I v hudbě tohoto autora lze dohledat podobná místa, kdy se jednotlivé motivy do sebe analogickým „vplétají“. Ovšem Feldman k uvádění těchto hudebních situací přistupuje mnohem uvolněněji – nesnaží se např. hudební proud strukturovat symetricky, což je naopak příznačné pro Webernova dodekafonická díla.

V příkladu č. 11 z úvodu skladby *Triadic Memories* nastupují hudební situace poměrně neočekávaně – je to dáno poměrně složitým metroritmickým vyjádřením druhého hlasu (v příkladu je znázorněn červeně). Přerývané nástupy jednotlivých

<sup>96</sup> Anton Webern. *Variationen für klavier, op. 27*. Wien: Universal Edition, UE 10 881, 1965, s. 3.

motivů vytváří zajímavé „časové pnutí“, které je však svým způsobem mnohem uvolněnější než ve Webernových kompozicích.



Příklad č. 11 – M. Feldman. *Triadic Memories*, s. 1.

Příklad č. 12 ze skladby *Piano and String Quartet* ukazuje, že Feldman tento způsob kompoziční práce vztahuje i na větší plochy. V klavírním partu zaznívá rozložený akord, do něhož vstupují akordy smyčcového kvarteta. Souhra klavíru a smyčcového kvarteta je opět poměrně obtížně odhadnutelná a nemusí být posluchačem jednoduše předvídatelná (viz dále také příklad č. 59 ze skladby *Patterns in a Chromatic Field*, kde můžeme pozorovat podobnou situaci).

Příklad č. 12 – M. Feldman. *Piano and String Quartet*, s. 23.<sup>97</sup>

<sup>97</sup> Morton Feldman. *Piano and String Quartet*. London: Universal Edition, UE 17 972, 1985.

V naznačeném způsobu kombinace hudebních situací opět spatřuji onen „uvolněný lyrických tah“ – Feldman však k jeho vyjádření přistupuje po svém; obtížná předvídatelnost nástupů jednotlivých motivů, která je patrná v příkladech č. 11 a 12, dle mého názoru pocit „uvolněnosti“ ještě umocňuje. Naznačené „vplétání“ hudebních situací bychom také mohli chápat jako projev kontrapunktického myšlení<sup>98</sup> – z tohoto hlediska je zajímavé, že využitý hudební materiál<sup>99</sup> dovoluje bez problémů např. převrácení hlasů. V úvodu Feldmanovy skladby *Triadic Memories* k němu dochází postupně – jednotlivé hlasy začínají v extrémních rejstříkových polohách (příklad č. 11), v dalším průběhu hudební plochy se oba hlasy postupně „prohodí“ (příklad č. 13).



Příklad č. 13 – M. Feldman. *Triadic Memories*, s. 3.

<sup>98</sup> Myslím, že při uvažování o kontrapunktu bychom měli primárně přemýšlet o časovém uspořádání hudební struktury, ne pouze o použitých intervalech – z tohoto důvodu je pro mě neuspokojivá např. *Nauka o kontrapunktu 20. století* Karla Risingera (Praha: Panton, 1984). Autor se ve výkladu knihy věnuje především uplatněným intervalům, méně pak konkrétnímu časovému rámci, v němž jsou vyjádřeny.

<sup>99</sup> V návaznosti na výklad v kapitole 3.1 bych rád dodal, že i v příkladech č. 11–13 dochází k rozmanitému uplatnění malé sekundy. V následujícím schématu jsem se pokusil naznačit vztahy mezi dvoutónovými skupinkami z úvodu skladby *Triadic Memories*, v nichž se vyskytuje malá sekunda (příklady č. 11 a 13).



V příkladu č. 12 z kompozice *Piano and String Quartet* jsou také patrné vztahy malých sekund mezi jednotlivými tóny ve využitých rozložených akordech v klavírním partu (ges<sup>1</sup>–f<sup>2</sup>; des<sup>2</sup>–c<sup>3</sup>; g<sup>2</sup>–as<sup>3</sup>). Uvádím pouze první z těchto akordů, protože druhý akord je transpozicí prvního.



Ve smyčcovém kvartetu rovněž převažují malé sekundy (zde je však zajímavější neustálé přesouvání využitých tónů mezi jednotlivými nástroji, čemuž se budu věnovat v kapitole 4.2).



Poslední možný společný rys Webernových a Feldmanových kompozic, kterému bych se chtěl v této kapitole věnovat, se týká simultánního spojení statického a proměnlivé hudebního dění. V příkladech č. 1 a 2 ze skladby *Triadic Memories* jsem naznačil, že souzvuky jsou neustále kineticky pozměňovány, ale jednotlivé využití tónů se nemění a „harmonická výslednice“ zůstává v celém úseku stejná (podobně bychom se mohli vyjádřit i o příkladech č. 11 a 13, které pocházejí z téže kompozice). V některých autorových skladbách lze dohledat úseky, kde jsou opakované tónové výšky dokonce „zafixovány“ i v konkrétních rejstřících a těžiště hudebního dění se přesouvá do kinetické složky (viz příklad č. 29 ze skladby *For Bunita Marcus*). Tento způsob práce je zajímavý z hlediska situace, která je patrná v expozici 1. věty Webernovy *Symfonie, op. 21* – můžeme zde konstatovat podobný „statický přístup“ k harmonické složce. Webern pracuje se čtyřmi formami dodekafonické řady zároveň. Aby nedocházelo k oktavovým zdvojením tónů, určil si skladatel jako podklad dvanáctizvuk, jehož strukturní uzpůsobení zabraňuje výskytu tohoto intervalu. Ačkoli samotný dvanáctizvuk v hudebním proudu nikde plně nezazní, jedná se o velmi statický prvek – celou expozici bychom mohli vyložit jako neustále obnovovaný dvanáctizvuk.<sup>100</sup> Toto spojení statického (opakující se tónové výšky nastupující ve stále stejných rejstřících) a proměnlivého (kinetické vyjádření jednotlivých tónů) hudebního dění má dle mého názoru markantní vliv na celkové vyznění skladeb obou autorů.<sup>101</sup> V tomto kontextu bych chtěl také připomenout úryvek z Feldmanova textu z pozn. pod čarou č. 77, kde autor vzpomíná na své první setkání s Johnem Cagem po doznění diskutované Webernovy *Symfonie, op. 21*. V uvedeném citátu mě zaujalo především to, že Cage a Feldman neobdivují kompozičnětechnickou stránku Webernovy skladby, ale jsou ohromeni tím, jak krásně tato skladba *zněla* ve velkém sále.

---

<sup>100</sup> V tomto popisu vycházím ze své starší studie – Petr Zvěřina. „K otázce tektonického myšlení v hudbě 20. století“. *Živá hudba*. 2013, č. 4, s. 45–46.

<sup>101</sup> Jonathan D. Kramer v uvedeném způsobu kompoziční práce (který je u Weberna navíc spojen se symetrií) nachází zárodky pojmu *vertical time*: „[...] single present stretched out into an enormous duration, a potentially infinite ‚now‘ that nonetheless feels like an instant. In music without phrases, without temporal articulation, with total consistency, whatever structure is in the music exists between simultaneous layers of sound, not between successive gestures. Thus, I call the time sense invoked by such music ‚vertical‘.“ Jonathan D. Kramer. *The Time of Music*. New York: Schirmer Books, 1988, s. 55. Autor tento pojem ve své knize také vztahuje k Feldmanově hudbě (*Tamtéž*, s. 386–388).

### 3.3 Pierre Boulez a Karlheinz Stockhausen – seriální hudba

V rámci této kapitoly bych se chtěl pokusit naznačit rozdíl v přístupu k časové strukturaci tónového materiálu ve Feldmanově tvorbě a v dílech serialistů (reprezentovanými zde P. Boulezem a K. Stockhausenem). Předchozí výklad byl nutný pro lepší pochopení obecné tendence, kterou lze dle mého názoru při pozorném poslechu skladeb uvedených autorů vysledovat. V kompozicích seriálních skladatelů vzniklých ve druhé polovině 40. a na počátku 50. let 20. století můžeme pozorovat, že se tito autoři snažili na základě Webernova vzoru prohloubit strukturální provázanost jednotlivých hudebních parametrů („Podle všeho byl matematický aspekt Webernových partitur Darmstadskou školou přehnaně zdůrazněn...“). Jedním z následků těchto snah je i drobnější diferenciací kinetické složky vlivem serializace. Podívejme se na konkrétní notové příklady z Boulezových *Structures Ia* (příklad č. 14) a ze Stockhausenova *Klavierstücke I* (příklad č. 15); jednotlivé úryvky pocházejí ze skladeb, které vznikly v roce 1952.

The image shows a musical score for Pierre Boulez's *Structures Ia*, Example 14. It consists of two systems of staves. The top system is marked 'Modéré, presque vif' and 'mf subito'. The bottom system is also marked 'Modéré, presque vif' and 'ppp subito'. Both systems show complex rhythmic patterns with various time signatures (3/8, 5/16, 2/8) and dynamic markings (sfz, sfz, sfz, sfz). The notation includes many accidentals and slurs, indicating a highly structured and complex piece.

Příklad č. 14 – Pierre Boulez. *Structures Ia* (1952).<sup>102</sup>

<sup>102</sup> Pierre Boulez. *Structures*. London: Universal Edition, UE 12 267, 1955, s. 2.



Příklad č. 15 – Karlheinz Stockhausen. *Klavierstücke I* (1952).<sup>103</sup>

Myslím, že při poslechu seriálních kompozic lze také zažít pocit rozšíření právě znějícího okamžiku – zde je tento dojem zapříčiněn velmi drobnou časovou strukturací hudebního proudu.<sup>104</sup> V seriálních skladbách nalezneme i úseky, kde bychom našli podobné „vplétání“ hudebních situací, které bylo naznačeno v předchozí kapitole (příklady č. 11–12) – ovšem vzhledem k určité „časové stísněnosti“ a neustálé proměnlivosti hudebního dění není snadné tato místa při poslechu jednoduše rozpoznat.

Abychom se nedopouštěli zkreslení, dodejme, že příklady č. 11 a 12 pocházejí z Feldmanových děl z 80. let 20. století. Připojme tedy pro relevantní srovnání s příklady č. 14 a 15 skladbu ze stejné doby – *Piano Piece* 1952 (příklad č. 16). V této kompozici dochází k opačné situaci, než jsem popisoval na konci předchozí kapitoly – statické dění lze konstatovat v kinetické složce (celá skladba je notována za použití jedné rytmické hodnoty – ♩.; tempo skladby je neměnné), proměnlivé dění se přesouvá do oblasti použitých tónových výšek a rejstříků – tento způsob práce, kdy jedna složka hudební struktury je „statická“ a druhá „proměnlivá“, lze u Feldmana nalézt velmi často (viz příklady č. 27 a 29 ze skladby *For Bunita Marcus*).

<sup>103</sup> Karlheinz Stockhausen. *Klavierstücke I–IV*. London: Universal Edition, UE 12 251, 1954, s. 1.

<sup>104</sup> Dodávám, že samozřejmě i ve Feldmanových skladbách nalezneme komplikovanější kinetické situace, nejedná se však o složité metroritmické figury, jako jsme viděli v příkladech č. 14 a 15. Feldman navíc nevyžadoval naprosto přesné provedení notového zápisu – počítal s určitým „časovým rozostřením“, které vzniká při interpretaci obtížně vypočitatelných metroritmických figur.



Příklad č. 16 – M. Feldman. *Piano Piece* 1952.<sup>105</sup>

Uvedenými příklady chci poukázat na fakt, že serialisté se pokoušeli jednotlivé hudební parametry velmi drobně diferenciovat a zároveň usilovali o provázanost všech složek hudební struktury – lze říci, že byli zaměřeni na její „vnitřní“ vztahy. Feldmanův přístup je vlastně opačný, z hudební struktury se snaží učinit spíše „zvukovou kompozici“ – paradoxně však k tomu většinou využívá hudebně immanentní prostředky; jde mu o to dostat se „zevnitř ven“. Výsledkem těchto autorových snah je, že se jeho hudba nachází na rozhraní mezi hudební a zvukovou kompozicí.

Z poslechu skladby *Piano Piece* 1952 vyplývá, že se autor snaží o akcentaci zvukového působení jednotlivých tónů a jejich jemného překrývání. Proměnlivý výběr tónových výšek dle mého názoru podtrhuje různou „zvukovou váhu“ využitých tónů – každý z nich potřebuje odlišný čas k tomu, aby se „dostatečně rozvinul“. Rytmické hodnoty použitých tónových výšek jsou v notovém zápisu jednotné, při poslechu můžeme registrovat odlišnosti jejich zvukovém působení – tóny z vysokých rejstříků rychle „vyprcháávají“ a utichají, při uvedení tónů z hlubokých rejstříků máme pocit, jako kdyby byly tóny předčasně ukončeny (stejně časové vyjádření tónů tedy tyto rozdíly paradoxně podtrhuje).

Dodávám, že Feldman v zápisu neuvádí pravý pedál, někteří interpreti to respektují a nepoužívají jej (např. Steffen Schleiermacher),<sup>106</sup> jiní klavíristé tuto

<sup>105</sup> M. Feldman. *Solo Piano Works 1950–1964*, s. 6.

<sup>106</sup> Morton Feldman. *Early Piano Works*. Basel, Switzerland: Hat(now)ART 138, 2003 [Steffen Schleiermacher; nahráno 5. června 1993 v Berlíně].

skladbu hrají s drženým pravým pedálem (např. Sabine Liebner),<sup>107</sup> pravděpodobně pod vlivem autorových pozdních klavírních děl. Při použití pravého pedálu je výsledný dojem ze skladby diametrálně odlišný – tónové výšky z různých rejstříků se individuálně „zvukově rozpínají“ a volně překrývají. Domnívám se však, že by interpret pravý pedál použít neměl, Feldman vždy zdůrazňoval, že nástrojová virtuosita netkví pouze v instrumentální ekvilibristice či ve schopnosti hrát rychlé pasáže, důležité je i „virtuózní“ tvoření jednotlivého tónu<sup>108</sup> – k tomu je v této skladbě dostatek prostoru.

Nechci, aby můj výklad působil černobíle (jsem si vědom zjednodušení situace) – chtěl jsem pouze naznačit obecné tendence, které lze v kontextu poválečné hudby pozorovat a jež jsou patrné již při letmém srovnání skladeb jednotlivých umělců a jejich přístupů. Samozřejmě i pro serialisty byl zvukový účinek skladby důležitým aspektem, ovšem pravděpodobně ne aspektem primárním (nebo alespoň ne v období, jež následovalo krátce po 2. světové válce). Boulez dokonce proslul svým prohlášením, že jej nezajímá, jak hudba zní, ale jak je udělána.<sup>109</sup> Myslím, že je nutné tento citát chápat v dobových souvislostech konce 40. a začátku 50. let 20. století. Jistý posun v tomto ohledu u Bouleze pravděpodobně nastal již na konci 50. let, kdy se začal aktivněji věnovat dirigování (v kapitole 4.1 budu diskutovat autorovo nazírání různých hudebních struktur jako „zvukových bloků“).<sup>110</sup>

---

<sup>107</sup> Morton Feldman. *Early Piano Pieces*. Germany: Wergo, WER 6747 2, 2012 [Sabine Liebner].

<sup>108</sup> Feldman se tak vyjádřil při diskuzi po koncertě 2. února 1973 – viz Morton Feldman. *Post-Concert Discussion* [Slee Lecture Recital Tape SLR 325; 2 February 1973; online]. *University at Buffalo* [cit. 30. 3. 2017]. Dostupné z: <http://library.buffalo.edu/music/special-materials/morton-feldman/music-SLR325feldman.mp3>. Na uvedeném koncertě zazněla Feldmanova kompozice *Madame Press Died Last Week at Ninety* (1971) – jedná se o dílo věnované skladatelově učitelce klavíru Vere Maurině Press, která měla značný vliv na jeho nazírání na tvorbu tónu. Feldman během své přednášky v Darmstadtu (1984) tento fakt podrobněji popisuje: „I mean pitch is a gorgeous thing. If you have a feeling, a tactic feeling for the instrument, what you can do with just your finger – something I learned from my teacher [V. M. Press] that taught the Czar's children. The way that she would put her finger down, in a Russian way of just the finger. The liveliness of the finger. And produce a ‚b‘ flat, and you wanted to faint. (*Laughter*)“ M. Feldman. „Darmstadt-Lecture“, s. 194.

<sup>109</sup> „It is Boulez, more than any composer today who has given system a new prestige – Boulez, who once said in an essay that he is not interested in how a piece sound, only in how it is made.“ Morton Feldman. „Predeterminate/Indeterminate“. In: W. Zimmermann (ed.). *Essays*, s. 47.

<sup>110</sup> Východiskem je pro mě Boulezův spis *Penser la musique aujourd'hui*. Paris: Gonthier, 1963. V této knize dle mého názoru skladatel do značné míry ustupuje od svého vyhraněného stanoviska, že jej „zajímá pouze to, jak je hudba udělána“.

### 3.4 Theodor W. Adorno – *musique informelle*

Pozdní text Theodora W. Adorna z počátku 60. let 20. století *Vers une musique informelle* představuje poměrně radikální koncepci hudební řeči, která se do značné míry vzpírá dobovému kontextu. Svým způsobem se jedná o Adornovu reakci na velkou popularitu racionálních metod organizace hudebního materiálu (zejména serialismu). Definovat autorovu vizi informální hudby není snadné, nejedná se o jednoduše uchopitelný termín. V úvodu textu však Adorno přibližuje alespoň základní rysy tohoto pojmu:

„[...] hudba, která odhodila všechny formy, jež v poměru k ní byly vnější, abstraktní, strnulé, která však – dokonale osvobozená od všeho, co na ni bylo vkládáno jako heteronomní a jí cizí – se objektivně konstituuje ve fenoménu, nikoliv v těchto vnějších záležitostech. Nadto by takové osvobození muselo usilovat – pokud je to vůbec možné bez opětovného potlačování – zbavit se i zbytků souřadnicového systému uvnitř jevů.“<sup>111</sup>

Z tohoto stanoviska lze vyčíst, že přehnaný důraz na to, jakou metodou je skladba zhotovena, chápe Adorno spíše negativně. Ačkoliv na první pohled mohou racionální kompoziční metody působit jako ideální prostředek k „ovládnutí“ a uspořádání hudebního materiálu, v autorově interpretaci představují spíše překážky, které brání přímému kontaktu s hudebním materiálem. Z dalších kapitol bude patrné (viz zejména 4.1 a 4.3), že i Feldman se snažil o vymanění své hudby ze „souřadnicového systému“ a vždy mu šlo o to, aby pronikl co nejbližší k materiálu, se kterým pracoval (viz např. skladatelův citát v pozn. pod čarou č. 18).

Adorno neuvádí žádné konkrétní příklady informální hudby, jmenuje pouze její „zárodky“, které se objevily kolem roku 1910 – *Erwartung*, op. 17, *Die glückliche Hand*, op. 18 a *Herzgewächse*, op. 20 Arnolda Schönberga a *Trois poésies de la lyrique japonaise* Igora Stravinského. Za jakýsi ideál, k němuž by se informální hudba měla navrátit, považuje atonální a atematické skladby. Následný Schönbergův „vynález“ dodekafonie Adorno nehodnotí pozitivně, chápe jej spíše jako „zaleknutí se svobody“,<sup>112</sup> kterou volná atonalita nabízela: „Ve věčném návratu potřeby řádu,

---

<sup>111</sup> T. W. Adorno. „Vers une musique informelle“, s. 9.

<sup>112</sup> „Vzhledem k fingované hudební objektivitě je třeba znovu obnovit proces, který Schönberg brzdil, když jej zdánlivě svým geniálním novým principem hnál kupředu. Ideje svobody nerevidované, svobody bez jakýchkoliv ústupků by se měla znovu chopit informální hudba.“ *Tamtéž*, s. 10.

zaměřené na schémata, nedokážu vidět záruku její pravdy, spíše symptom vleklé slabosti.“<sup>113</sup>

Adornův text je uveden citátem z Beckettova románu *Nepojmenovatelný* – „říkati, nevědouce co“ [dire cela, sans savoir quoi] a je zakončen větou: „Veškerá umělecká utopie dnes vypadá tak: dělat věci, o nichž nevíme, co jsou.“<sup>114</sup> Doplňme, že v knize *Estetická teorie* Adorno zmiňuje jiný citát ze zmíněného Beckettova románu: „je třeba pokračovat“ [il faut continuer].<sup>115</sup> Tyto dva „principy“ – „říkat, nevědouce co“ a „je třeba pokračovat“ – lze vcelku jednoduše vztáhnout na hudební dění v dílech Mortona Feldmana. Při poslechu jeho hudby zažíváme pocit kontinuity, ovšem nenalézáme zde jasně stanovený, předem daný cíl, k němuž hudební struktura směřuje. Skladba není vázána na žádné schéma či kompoziční systém – skladatel je do velké míry veden přímým zvukovým účinkem využitých tónů. Vlastně již nelze rozlišit materiál a „aplikovaný“ kompoziční proces, vše splývá v jedno. I tento přístup k hudební kompozici odpovídá Adornově hudební vizi:

„Informální hudba by byla taková, v níž ucho živě naslouchá materiálu, co se z něho stalo. Protože tato hudba uchovává, čím se materiál stal, což zahrnuje racionalizační proces jako resultát toho; zároveň by však tento resultát byl, díky bezděčnosti subjektivního reagování, zbaven svého násilnictví. [...] Vzdá se nadvlády nad komponovaným; nekřiví už materiál nepokrývá jej svévolnými intencemi; avšak akty v nichž se to odehrává, zůstávají akty spontánního sluchu.“<sup>116</sup>

Zejména poslední věta z uvedeného citátu odpovídá Feldmanovu přístupu k hudebnímu materiálu, kdy „nechává zvuky být samy sebou“.<sup>117</sup> Co se týká autorova přístupu ke kompozici, připadá mi, že je velmi zajímavá Adornova poznámka:

„Pojmy jako logika nebo dokonce kausalita – jimiž řádumilovnost nutně operuje, s nimiž si však ani koncepce ‚musique informelle‘ nemůže připravit skutečnou ‚tabula rasa‘ – nepůsobí v uměleckém díle doslova, pouze modifikovaně. Do té míry, jak se v jeho prvcích odrážejí vždy prvky realit, zahrává tam i logika a kausalita, ale spíše jako ve snu.“<sup>118</sup>

---

<sup>113</sup> *Tamtéž*, s. 19.

<sup>114</sup> *Tamtéž*, s. 36.

<sup>115</sup> „Il faut continuer, závěr díla *Innommable*, formuluje antinomii, že umění se zvenčí jeví jako nemožné, ale imanentně se v něm musí pokračovat.“ Theodor W. Adorno. *Estetická teorie*. Přeložil Dušan Prokop. Praha: Panglos, 1997 [1. vyd. orig. 1970], s. 420.

<sup>116</sup> T. W. Adorno. „Vers une musique informelle“, s. 34.

<sup>117</sup> „[...] I have no secret but if I could say anything to you, I advise you to leave the sounds alone; don't push them; [...]“. Viz J. Laycock – D. Charlton. „An Interview with Morton Feldman“.

<sup>118</sup> T. W. Adorno. „Vers une musique informelle“, s. 20.

Adorno také naznačuje, že informální hudba by měla promyslet určitou dvojakost, kterou v sobě ukrývá problematika opakování a zařídí podle toho svou organizaci. Princip tradiční tematické práce autor chápe jako „nestejnost stejného“ (téma je latentně přítomno v různých variacích, které z něj vycházejí); seriální hudbu, v níž se nic nesmí opakovat, pak pokládá za „identitu v neidentitě“ (vše je derivátem jednoho „virtuálního“ tématu).<sup>119</sup> Jednotlivé patterny ve Feldmanových pozdních skladbách jsou kontinuálně drobně pozměňovány, není zde žádné ústřední ani virtuální téma, které by bylo neustále přítomné v hudební struktuře – nelze proto mluvit o „nestejnosti stejného“ či o „identitě v neidentitě“. Ve Feldmanově skladbách je „opakování“ prostředkem, v jehož rámci se vyjevuje *samotná difference* („diferující difference“) – lze ji „pozorovat“ pouze nepřímo. I z tohoto důvodu je potřeba mnohačetných „opakování“, abychom si při poslechu uvědomili, že mezi jednotlivými patterny dochází k neustálým změnám – „opakování“ rozpouští identitu, hudba se stává sledem neustávajících diferencí (na tento výklad navazuji v kapitole 4.2).

Adorno dále tvrdí, že „Informální hudba by mohla dosáhnout flexibility rytmu, o níž se dodnes nikomu ani nesnilo.“<sup>120</sup> I v tomto ohledu by Feldman dle mého názoru „obstál“. Skladatel při notaci svých patternů usiloval o to, aby byly přesně zapsány, ale přesto poskytovaly interpretům volnost v provedení (viz pozn. pod čarou č. 143). Dojem celkové „flexibility“ patternů podporuje i např. způsob jejich kombinace, který jsme mohli vidět v příkladech č. 11 a 12; jedná se o poměrně komplikované kinetické situace, ale hudební struktura přesto „dýchá“ (viz také dále příklad č. 59).

Ve světle řečených faktů se domnívám, že Feldman jako jeden z mála hudebních umělců 2. pol. 20. století v nemálo ohledech naplnil Adornem naznačenou představu informální hudby – je škoda, že Adorno Feldmanovu hudbu pravděpodobně neznal.

---

<sup>119</sup> *Tamtéž*, s. 15, pozn. pod čarou č. 6.

<sup>120</sup> *Tamtéž*, s. 35.



## 4. Rhizomatická forma

V úvodu jsem zmínil, že v rámci Feldmanových kompozičních postupů nelze určit jeden, který bychom mohli považovat za hlavní – přesnější je mluvit o jejich prolínání a spolupůsobení. Otevírá se před námi tedy mnoho možností, „jak vstoupit do Feldmanova díla“.<sup>121</sup> Určitým klíčem, podle něhož jsem se snažil řadit kapitoly v této části práce, je postup od „jednoduššího ke složitějšímu“. Ne vždy se mi podařilo tento koncept plně dodržet – při výkladu diskutovaných problémů je občas nutné zaměřit se na užší, nebo širší kontext diskutovaného jevu.

Po přečtení mnoha různých Feldmanových i odborných textů a na základě vlastní posluchačské, hráčské a analytické zkušenosti s autorovou hudbou se domnívám, že pravděpodobně nikdy nebude možné vysvětlit „každou notu“ v jeho skladbách. Není to však „chyba“, naopak, chybou by bylo o něco takového usilovat a snažit se Feldmanovo dílo vyložit na základě nějaké předpřipravené analytické metody. Hudební materiál je ze své podstaty proměnlivý a obtížně uchopitelný. Hudební struktura se vzpírá tomu, abychom ji mohli nazírat z jednoho úhlu. Již v úvodu této práce jsem psal, že za důležitější pokládám naznačit spíše určitý *styl myšlení*, jak k autorovým skladbám přistupovat a s touto obtížnou situací se z hlediska hudební teorie a analýzy vyrovnat. V rámci této kapitoly se snažím dospět k pojmu *rhizomatická forma*. Tento termín se mi stal při přemýšlení o autorově hudbě jakýmsi úběžníkem a zastřešujícím výrazem pro porozumění hudebnímu dění ve Feldmanových skladbách.

---

<sup>121</sup> Pro zajímavost uvádím, že podobnou otázku si položili i Gilles Deleuze a Félix Guattari v úvodu své knihy o Franzi Kafkovi: „Jak vstoupit do Kafkova díla? Když je to rizoma, doupě. Zámek má ‚mnoho vchodů‘, my ale příliš dobře neznáme zákony jejich užívání a rozmístění. Hotel v Americe má nesčetné hlavní i vedlejší brány, každou z nich hlídá jeden vrátný, a má také vchody a východy bez dveří. [...] Vstupujeme tedy z libovolného konce, neboť žádný není lepší než ostatní, žádný vchod není privilegovaný, i kdyby to byla slepá ulička, úzký průchod nebo kanál.“ G. Deleuze – F. Guattari. *Kafka: Za menšinovou literaturu*, s. 7 (Comment entrer dans l'œuvre de Kafka? C'est un rhizome, un terrier. Le Château a ‚des entrées multiples‘ dont on ne sait pas bien les lois d'usage et de distribution. L'hôtel d'Amérique a d'innombrables portes, principales et auxiliaires, sur lesquelles veillent autant de concierges, et même des entrées et des sorties sans portes. [...] On entrera donc par n'importe quel bout, aucun ne vaut mieux que l'autre entrée n'a de privilège, même si c'est presque une impasse, un étroit boyau, un siphon, etc.“ G. Deleuze – F. Guattari. *Kafka: Pour une littérature mineure*, s. 7).

## 4.1 Kompoziční a akustická realita; zvuková diagonála

Feldmanovy pozdní skladby jsou notovány poměrně standardním způsobem – lze však tvrdit, že symboly, se kterými se setkáváme v partituře, nemusejí být vždy tím, čím se zdají. Při jejich analýze musíme být schopni přihlídnout k aspektům, které míří „za ně“. Je to poměrně netradiční situace – „s notami“ jsme zvyklí pracovat a hledat v jejich rámci různé vztahy, vytvářet schémata, naznačovat souvislosti (ať již jakéhokoli druhu a na základě jakékoli metody). V případě Feldmanovy hudby však neustále dochází k míšení hranice mezi *kompoziční* a *akustickou realitou* (tyto výrazy používal sám autor). Nelze jednoznačně určit, z jakého úhlu bychom měli na jeho kompozice nahlížet, pohybujeme se mezi různými jevy, nacházíme se *mezi kategoriemi*.

Pokusme se nyní přiblížit výše uvedené pojmy – jako kompoziční realitu bychom mohli chápat např. výběr jednotlivých tónových výšek a způsob práce s nimi na základě určených pravidel (např. seriální metoda organizace tónových výšek). Z předchozího výkladu již víme, že Feldman nevyužíval žádnou systematickou kompoziční metodu – ovšem jisté (i když volnější) vztahy v jeho skladbách nalézt lze (viz kapitola 3.1, kde se zabývám rozmanitými způsoby práce s malou sekundou). Skladatel ve svých pozdních dílech vždy notuje přesné tónové výšky, což nás může svádět k tomu, abychom se pokusili jejich výběr nějakým způsobem zdůvodnit (tj. zkoumat je z hlediska kompoziční reality). Je nutno podotknout, že v rámci tohoto pojetí chápeme jednotlivé tóny jako *hudební lokality*. Pro přehlednost další argumentace uvádím citát z knihy Jaroslava Zicha *Kapitoly a studie z hudební estetiky*,<sup>122</sup> v níž je uvedený termín definován:

„Hudba se pohybuje ve dvou kvalitativně různých lineárních rozměrech, totiž v *tónovém rozměru* a v *čase*. K hudebním lokalitám patří tedy jednak pozice v tónovém rozměru, tj. tónové výšky, jednak pozice v čase, dané vždy okamžikem, kdy se zvuk rozeznívá, tj. jeho začátkem. Pro oboje tyto lokality je příznačné, že jejich pozice je singulární, tj. ‚bodová‘. Je patrné, že tóny jsou lokalitami podvojnými, neboť zaujímají určité místo v tónovém rozměru, tak i v čase; [...]“<sup>123</sup>

V tomto úhlu pohledu se partitura stává prostorem ohraničeným vertikální (tónové výšky) a horizontální (časový průběh) osou, do něhož jsou zaznamenány jednotlivé hudební lokality. Můžeme vždy určit jejich přesné souřadnice. Zichovy úvahy

<sup>122</sup> Jaroslav Zich. *Kapitoly a studie z hudební estetiky*. Praha: Editio Supraphon, 1975.

<sup>123</sup> *Tamtéž*, s. 13–14.

jsou zaměřeny především na oblast výkonného umění.<sup>124</sup> My se na věc díváme z kompozičního, resp. strukturního hlediska a tóny chápeme jako jednoznačně určené body, mezi nimiž lze hledat jisté souvislosti, např. na způsob teorie množin.<sup>125</sup> Při pohledu na partitury Feldmanových pozdních kompozicích zjistíme, že tónové výšky jsou jednoduše lokalizovatelné – pohybujeme se pouze v temperovaném ladění, skladatel nevyužívá např. čtvrttónů nebo rozšířených technik hry na nástroj. Situace ohledně časových lokalit je poněkud komplikovanější. Rytmické figury jsou sice notovány v konkrétním metru, někdy je však obtížnější je přesně vypočítat. Nicméně i přesto je můžeme ve většině případů chápat jakožto lokality.

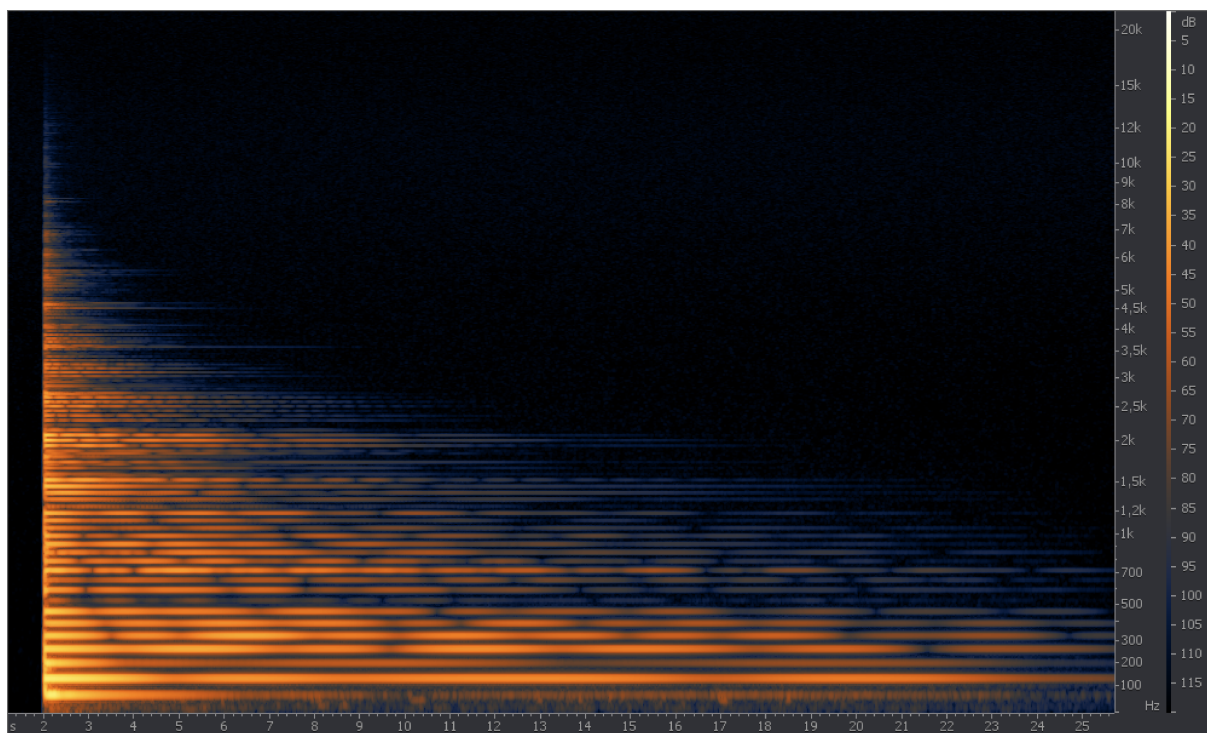


Příklad č. 17a – Tón C jako hudební lokalita.

Pokusme se nyní podívat na hudební lokality z hlediska akustické reality. Zaposloucháme-li se např. do zvuku tónu C a podíváme-li se na jeho sonogram (v příkladu č. 17b je zachycen průběh tónu C hraného na klavíru), je zřejmé, že tón C je cokoliv jiného než bod nebo lokalita; spíše jej charakterizuje neustále se proměňující průběh, který je rozprostřen do delšího časového úseku. Jednotlivé alikvotní tóny v průběhu znění tónu vystupují různě intenzivně. To, co nás však zajímá, je Feldmanova kompoziční práce a způsob, jak k tónům přistupuje – v určitém ohledu lze analýzu tónového materiálu činit na způsob rozboru tónů jakožto singulárních bodů a v určitých momentech se vyplatí o využitých tónech přemýšlet spíše jako o volně se „rozpínajících zvukových krajinách“ (srov. s níže uvedeným Feldmanovým citátem, v němž skladatel používá výraz „departing landscape“), které již nelze chápat jako lokalitu.

<sup>124</sup> Autor kupříkladu řeší, jaký je vztah mezi ideálním symbolem v partituře a jeho provedením. Hudební lokality totiž může interpret v přiměřené míře modifikovat – lze např. připustit intonační modifikaci půltónů při hře na smyčcové nástroje. Avšak i takto modifikované tónové výšky musí být naprosto jednoznačně promítnuty do určitého bodu. Viz *tamtéž*, s. 81.

<sup>125</sup> Nejlepším příkladem tohoto pojetí je kniha Allena Forteho. *The Structure of Atonal Music*. New Haven – London: Yale University Press, 1973.



Příklad č. 17b – Průběh znění tónu C zachycený na sonogramu (klavír).

Feldman ve svých skladbách nechává dostatek prostoru pro *dozvuk tónů*, snaží se je vymanit z bodového chápání. Tato tendence je lehce pozorovatelná zejména v jeho klavírních kompozicích či komorních skladbách s klavírem. Důležitým činitelem je v těchto dílech neustále držený pravý pedál, který vytváří dojem prostorovosti a dává tónům možnost dostatečně vyznít (dostatečně se „časově rozvinout“).<sup>126</sup> Skladatel samozřejmě nevyužívá pouze osamocené tóny, nejedná se tedy o jednoduchou situaci, jakou jsme mohli vidět v příkladu č. 17b.

V autorových pozdních kompozicích jsou pomlky přesně notovány, ale je třeba dodat, že pomlka většinou neznamená ticho – spíše se jedná o *prostor pro doznívání tónů*. Tyto úseky jsou v poměru k ploše, která je vymezena uvedením tónů různě dlouhé: někdy jsou kratší, jindy stejně dlouhé a leckdy dokonce delší. Skladatel tedy s

<sup>126</sup> Při poslechu některých Feldmanových orchestrálních skladeb či komorních kompozic bez klavíru je patrné, že i v těchto dílech se skladatel snaží vytvořit iluzi, že pracuje s pravým klavírním pedálem. To ostatně dokládá jeho vlastní tvrzení – na jedné z přednášek konaných v roce 1986 v Middelburgu (zde jako konkrétní příklad uvádí svou orchestrální skladbu *Coptic light*, která byla dokončena ve stejném roce) řekl: „Sibelius said something I think was absolutely fantastic. [...] He said, ‘The difference between the piano and an orchestra is that the orchestra does not have a pedal.’ Well, to me it’s as if Einstein or Wittgenstein gave me a clue, and it’s a fantastic clue. [...] The piano has a pedal, the orchestra doesn’t have a pedal. And it gave me a fantastic idea of building up pedals, through the whole orchestra, one giant breathing pedal. It was very, very difficult.“ Morton Feldman. „Appearance is not reality“ [Lecture, 3 July 1986]. In: R. Mörchen (ed.). *Morton Feldman in Middelburg*, s. 206–208. Z textu kapitoly 4.3 bude patrné, že dozvuk je pouze jedním ze způsobů, jakým Feldman akcentuje akustickou realitu využitých tónů.

dozvukem cíleně pracuje a svým způsobem ovlivňuje rychlost odvíjení a doznívání použitého tónového materiálu ve skladbě. Tento efekt je dále podpořen tím, že skladby většinou probíhají ve velmi nízké dynamice (často *ppp*), Feldman tedy omezuje zřetelnost nástupu jednotlivých tónů – tj. vlastnost, která je zásadní pro určení tónu jakožto lokality. Neurčitost nástupu tónů umocňuje i neustále držený pravý pedál (nástupy tónů mohou působit „rozmazaně“). Jako jiný případ můžeme uvést situaci, kdy Feldman nepracuje s pomlkami, ale na delší ploše znovu a znovu uvádí jím využitě tóny a tím taktéž dochází k tomu, že jejich nástup přestává být relevantní a jedná se spíše o „obnovovaný (do)zvuk“ (viz příklad č. 1 či 29). K uvedeným myšlenkám připojme Feldmanův citát z jeho eseje *Anxiety of Art* (1965):<sup>127</sup>

„This is perhaps why in my own music I am so involved with the decay of each sound, and try to make its attack sourceless. The attack of a sound is not its character. Actually, what we hear is the attack and not the sound. Decay, however, this departing landscape, *this* expresses where the sound exists in our hearing – leaving us rather than coming toward us.“<sup>128</sup>

Zich akcentoval jednoznačnost nástupu tónů, Feldman dává přednost spíše dozvuku a z uvedeného prohlášení je patrné, že jej pokládá za významnější. Dodejme, že svým způsobem dochází ke stírání hranice mezi horizontální a vertikální osou – proměnlivý dozvuk tónů a jejich vzájemné působení jsou v tradičních hudebních souřadnicích nelokalizovatelné (na rozdíl od nástupů tónů). Dostáváme se k jevu, který bychom mohli označit za *zvukovou diagonálu*, počáteční jednoznačně definované uspořádání hudebních lokalit se postupně stává *zvukovým blokem*.

Ve Feldmanových skladbách má zásadní postavení práce s malou sekundou. Počínání s ní lze sledovat v rámci kompoziční reality, kdy můžeme např. zkoumat uplatnění tohoto intervalu v různých tónových skupinách a naznačovat tak souvislosti v použitém materiálu, ale také z hlediska akustické reality – ze všech disonančních prvků zní malá sekunda nejostřeji a vytváří zajímavou souzvukovou situaci v prostoru, který Feldman vymezuje pro dozvuk tónů. Malá sekunda je různě upravována (např. jako velká septima či malá nóna) a vyskytují se i situace, kdy jsou malé sekundy shlukovány u sebe. V příkladu č. 18 lze pozorovat neustále se prodlužující prostor pro dozvuk tónů (metrum 2/2, 3/2, 4/2 a 5/2); v tomto úseku převládá využití malé sekundy ( $e^1-f^1$ ,  $a^1-as^1-g^2$ ).

<sup>127</sup> Morton Feldman. „The Anxiety of Art“. In: Walter Zimmermann (ed.). *Essays*, s. 85–96.

<sup>128</sup> *Tamtéž*, s. 89.



Příklad č. 18 – M. Feldman. *Triadic Memories*, s. 42.<sup>129</sup>

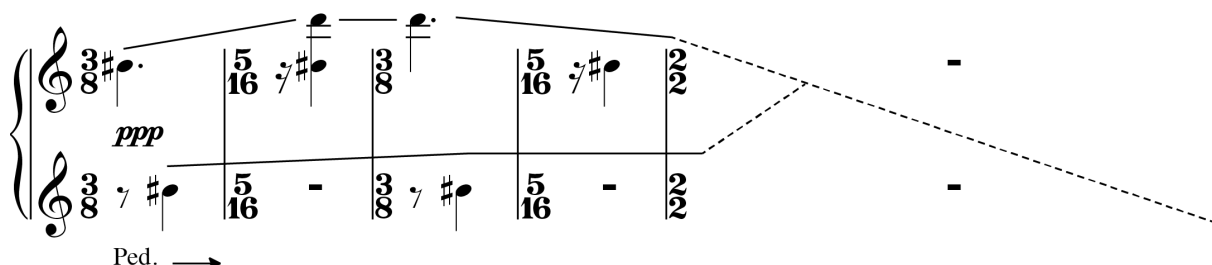
V úvodu skladby *For Bunita Marcus* Feldman využívá pouze tóny cis, d, es (příklad 19; celá úvodní plocha této skladby je uvedena v příkladu č. 27). Dílčí části tohoto úseku jsou ohraničeny neměnným prostorem pro dozvuk tónů (vždy metrum 2/2).

Příklad č. 19 – M. Feldman. *For Bunita Marcus*, s. 1.

V příkladu č. 20 je graficky zachycena postupná přeměna hudebních lokalit (plná čára) na zvukovou diagonálu (přerušovaná čára). Tóny mezi sebou samozřejmě

<sup>129</sup> Doplňme k uvedenému příkladu, že např. na s. 38 v této partituře je uveden podobný motiv, ale prostor určený pro dozvuk jednotlivých tónů je o poznání kratší – 3/4, 4/4, 5/4, 6/4.

vytvářejí různé vztahy již ve chvíli svého nástupu (již tehdy tvoří zvukový blok). Nám jde však o zdůraznění toho, že prostor pro dozvuk toto působení umocňuje a dále rozvíjí. Uvedené grafické znázornění by bylo také možné přirovnat ke koncepci *imaginárních tónů* Karla Janečka.<sup>130</sup>



Příklad č. 20 – Přeměna hudebních lokalit na zvukovou diagonálu.

Při poslechu Feldmanových skladeb se nacházíme někde *mezi* přesně vymezenými hudebními lokalitami a kontrolou zvukového působení využitého tónového materiálu.<sup>131</sup> Noty nelze chápat *ani* jako lokality (volné a mnohoznačné vztahy mezi nimi lze nalézt, není to ale ona „čistá logika“ a systematický způsob myšlení, na které jsme zvyklí např. v postupech serialistů), *ani* jako pouhé zvuky (dozvuk je výrazným činitelem, výběr tónů však libovolný není) – „neither/nor“. Zvýrazňování akustické reality tónů je pro Feldmana charakteristické,<sup>132</sup> to navíc potvrzují i jeho výroky, ve kterých popisuje, jakým způsobem na svých skladbách pracoval:

„I think there are three things working with me: my ears, my mind and my fingers. I don't think that it's just ear. That would mean that I'm just improvising, and I'm writing down what I like, or I'm writing down what I don't like. But I think those three parameters are always at work. Not that I write *everything* at the piano. Well, one of the reasons I work at the piano is because it slows me down and you can hear the *time* element

<sup>130</sup> K. Janeček. *Základy moderní harmonie*, s. 157–184.

<sup>131</sup> V eseji *Crippled Symmetry* Feldman píše: „I then began to compose a music dealing precisely with ‚inbetween-ness‘: creating a confusion of material and construction, and a fusion of method and application, by concentrating on how they could be directed toward ‚that which is difficult to categorize‘.“ M. Feldman. „Crippled Symmetry“, s. 136.

<sup>132</sup> K uvedeným myšlenkám dodejme, že Feldman nikdy nepracoval s „abstraktními tóny“, vždy je chápal ve spojitosti s určitým nástrojovým ténbrem: „I cannot work with sound as an illusion. If it comes from a certain register it has to sound as if it's from that register, you see. It can't be arbitrary. The note has to be a note that sounds only good in that instrument in that dynamic in that register. So the choice of notes here has to be for the right instrument in the right register in the right time.“ M. Feldman. „Appearance is not reality“, s. 216.

much more, the acoustical reality. [...] Just sitting down at a table, it becomes too fancy. You develop a kind of system, asymmetrical relations of time. You get into something that has really nothing to do with acoustical reality. And I'm very into acoustical reality. For me there is no such thing as a compositional reality."<sup>133</sup>

Zde skladatel přímo říká, že dává přednost akustické realitě. Konstatování, že pro něj neexistuje nic jako kompoziční realita je velmi těžko obhájitelné. To, aby byl efekt dozvuku takový jako v jeho kompozicích, vyžaduje sofistikovanou a kontrolovanou práci s tónovým materiálem. Mohli bychom parafrázovat Feldmanem často užívanou větu, „že zvuky nechává být samy sebou“<sup>134</sup> jako „komponuje zvuky tak, aby to vypadalo, že je nechává být samy sebou“. V tomto kontextu není neúžitečné pokusit se načrtnout určitou paralelu s přístupem k hudební struktuře Edgarda Varèse. V jedné vzpomínce na tohoto umělce Feldman zmiňuje, že mu Varèse v souvislosti s hudební kompozicí kladl na srdce:

„He said, ‚Remember Morton, the amount of time it takes the instruments to speak from the stage to out there.‘ He said, ‚That's very important.‘ That's the only thing he ever said to me in the thirty-odd years I knew him. There's one bit of advice and I was always very mindful – the amount of time it really takes that instrument to project.“<sup>135, 136</sup>

Tato Varèsova poznámka dle mého názoru velmi ovlivnila způsob, jakým Feldman komponoval a odráží se ve specifickém přístupu k dozvuku tónů, jež má samozřejmě taktéž markantní vliv na celkový časový rozměr autorových pozdních skladeb. Mohli bychom říci, že „volně se rozpínající tóny“ na posluchače působí odlišným způsobem, než když je pojmáme jako „body“ souřadnicového systému. Feldmanovy skladby jsou často označovány za velmi dlouhé, domnívám se však, že cílená práce s dozvukem má vliv na to, jakým způsobem tyto kompozice vnímáme – zvuk se v jejich rámci přirozeně rozvíjí a celá skladba působí „časově přirozeně“

---

<sup>133</sup> „Epilog – Conversation between Morton Feldman and Walter Zimmermann“. In: W. Zimmermann (ed.). *Essays*, s. 230–231.

<sup>134</sup> Viz pozn. pod čarou č. 117.

<sup>135</sup> M. Feldman. *The Johannesburg Masterclasses, July 1983* [Session 3: General discussion; online]. Transcribed by Dirk de Klerk. *Cnvill.net* [cit. 1. 3. 2017]. Dostupné z: <http://www.cnvill.net/mfmasterclasses03.pdf>.

<sup>136</sup> Podobnou vzpomínku lze nalézt v *Essays*: „I did one lesson on the street with Varèse, one lesson on the street, it lasted half a minute, it made me an orchestrator. He said, ‚what are you writing now, Morton?‘ I told him. He says, ‚make sure you think about the time it speaks from the stage to out there. Let me know when you get a performance, I'd like to hear it.‘ And he walked away. That was my one lesson, it became like instant, one lesson and I started out, I was about 17 when I knew him, and from then on, I started to listen.“ Morton Feldman. „XXX Anecdotes and Drawings“. In: W. Zimmermann (ed.). *Essays*, s. 156.



(doslova „dýchá“).<sup>137</sup> Feldmanovy kompozice mají poněkud jiné „základní časové jednotky“, celá skladba se tím pádem stává delší, ovšem při samotném poslechu nemáme pocit, že by byly skladby nepřiměřeně dlouhé.

Nemohu si také při poslechu diskutovaných Feldmanových kompozic odmyslet jakýsi „spektrální charakter“. Nechtěl bych tohoto autora označovat za pseudo-spektralistu, ovšem skladatelovy výroky a výsledný dojem z jeho hudby nasvědčují tomu, že mnohdy s tóny pracuje spíše jako se zvuky a to jej se snahami spektralistů velmi sbližuje. Jak jsem již zmínil v kapitole 3.3 (viz pozn. pod čarou č. 108), Feldman byl v klavíru žákem ruské emigrantky Very Mauriny Press, která jej seznámila např. s hudbou Fryderyka Chopina, Clauda Debussyho či Alexandra Nikolajeviče Skrjabin.<sup>138</sup> Vliv těchto skladatelů na formování autorova hudebního myšlení (z hlediska námi sledovaného vztahu tón jako lokalita / tón jako zvuk) je dle mého názoru nepopíratelný.

V úvodu své disertační práce jsem hovořil o tom, že ve Feldmanově případě je užitečné přihlédnout k jeho rané tvorbě. Podívejme se nyní na partituru autorovy kompozice *Between Categories* (1969). Skladatel spojuje jednotlivé hudební úseky přerušovanou čarou, její význam je svým způsobem shodný jako význam pomlky v jeho pozdějších skladbách – značí, že hráč má nastoupit ve chvíli, kdy se zvuk předchozího nástroje začíná vytrácet. Přerušovaná diagonální čára tedy určuje úsek pro dozvuk a taktéž spojuje jednotlivé zvukové bloky, reprezentuje prostor *mezi* nimi. Jediným rozdílem oproti pozdější tvorbě je míra fixace dozvuku a jiný použitý symbol. Přerušovaná diagonální čára dle mého názoru lépe odpovídá charakteru hudby a tomu, co představuje. Pro zajímavost se posuňme ještě dále do minulosti, mnohé nám osvětlí skladatelův komentář k *Projections* (1950–1951):

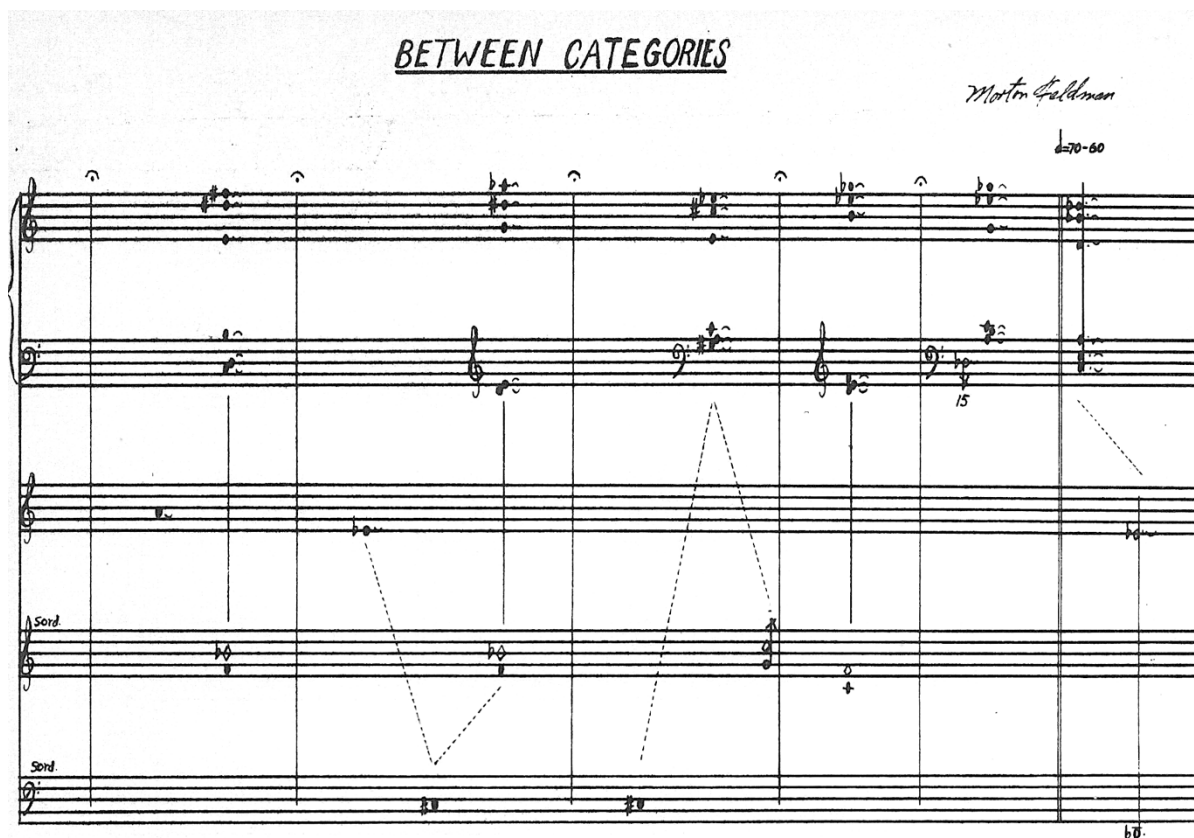
„My desire here was not to ‚compose‘, but to project sounds into time, free from a compositional rhetoric that had no place here. In order not to involve the performer

---

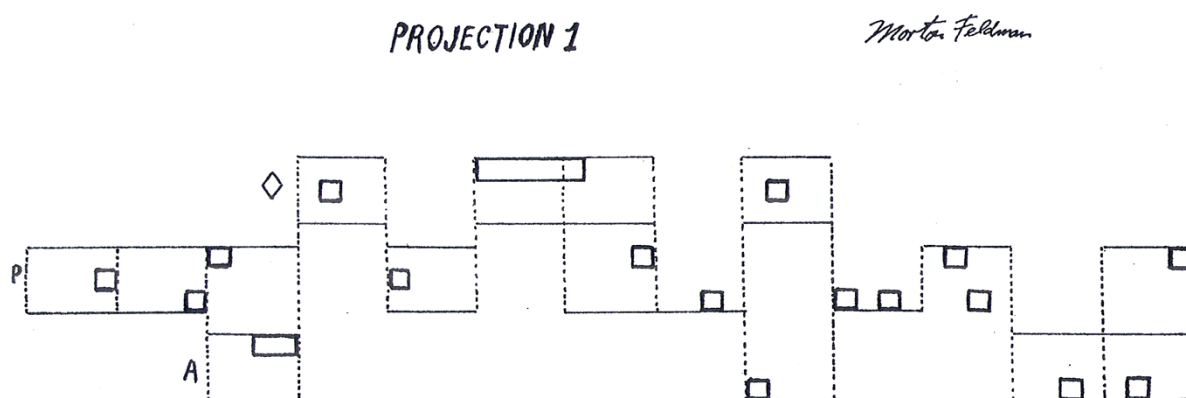
<sup>137</sup> V této souvislosti bych rád upozornil na to, že velké množství Feldmanových pozdních skladeb obsahuje tempový předpis ♩ = 63–66. Tempo si lze tedy jednoduše představit jako o něco rychlejší sekundy. Dle mého názoru je to projevem určité snahy o „přirozenost“ časového zasazení hudebního proudu. Feldman v rozhovoru s Iannisem Xenakisem řekl, že chce, aby interpreti v jeho skladbách spíše „dýchali než počítali“: „I wanted them to breathe with each other more naturally. Breathe rather than count.“ Morton Feldman. „The Barrier of Style“ [Conversation with Iannis Xenakis, 4 July 1986]. In: R. Mörchen (ed.). *Morton Feldman in Middelburg*, s. 308–310.

<sup>138</sup> Feldman v roce 1973 napsal: „With Mme. Press at twelve, I was in touch with Scriabin, and thus with Chopin. With Busoni, and thus with Liszt. With Varèse, and thus with Debussy, and Ives and Cowell, and Schoenberg.“ Morton Feldman. „I Met Heine on the Rue Fürstemberg“. In: B. H. Friedman (ed.). *Give My Regards to Eighth Street*, s. 120.

(i.e., myself) in memory (relationships), and because the sounds no longer had an inherent symbolic shape, I allowed for indeterminacies in regard to pitch."<sup>139</sup>



Příklad č. 21 – M. Feldman. *Between Categories* (1969).<sup>140</sup>



Příklad č. 22 – M. Feldman. *Projection 1* (1950).<sup>141</sup>

<sup>139</sup> Toto vyjádření není blíže datováno. Morton Feldman. „Autobiography“. In: W. Zimmermann (ed.). *Essays*, s. 38.

<sup>140</sup> Morton Feldman. *Between Categories*. New York: C. F. Peters, 1969, s. 1.

<sup>141</sup> Morton Feldman. *Projection 1*. New York: C. F. Peters, 1961, s. 1.

*Projections* stojí na hranici mezi komponovanou skladbou a „abstraktním zvukovým dobrodružstvím“ (viz Feldmanem použitý výraz v pozn. pod čarou č. 142). *Projection 1* (příklad č. 22) je určena pro sólové violoncello. Hráč při provedení volí tónové výšky podle svého uvážení (naznačen je pouze vysoký, střední a nízký rejstřík). Pevně určeny jsou ale způsoby jejich vyjádření (vrchní řádek: flažolet; střední řádek: *pizzicato*; spodní řádek: *arco*). Přílišná volnost, kterou Feldman interpretům ponechával, jej posléze začala čím dál tím více znepokojovat – nechtěl, aby jeho skladby působily jako pouhé improvizace.<sup>142</sup> V průběhu své kariéry se tedy snažil své hudební představy více fixovat. Tento proces byl postupný a probíhal v několika vlnách. Při celkovém pohledu na skladatelovo dílo vychází najevo, že pozdní kompozice v návaznosti na rané skladby jaksi ztrácí na určitosti a ukazuje se, že i když je v nich vše jasně zapsáno, situace není tak jednoznačná, jak vypadá. A naopak, grafické partitury získávají v konfrontaci s pozdními díly mnohem konkrétnější obrysy. To taktéž naznačuje, že Feldman měl při zápisu své grafické hudby jasnou představu jejího konkrétního vyznění.

V příkladu č. 22 si můžeme povšimnout toho, že *Projections* jsou ukotveny v pravidelném časovém rastru (podobná „časová mřížka“ je charakteristická též pro *Intersections*, které pocházejí ze stejného období, viz příklad č. 30). V úvodních poznámkách dokonce stojí: „Each box being potentially 4 icti. The single ictus or pulse is at the tempo 72 or thereabouts.“ Jedná se tedy o poměrně konkrétní předpis a jasnou časovou představu vyznění skladby. Ve Feldmanových pozdních kompozicích je základní časový průběh skladby taktéž většinou jasně vymezen, přesto se lze setkat s prvky, jež se vzpírají jednoznačné lokalizovatelnosti a vnášejí tak do hudby prvek neurčitosti – unikají zařazení do hudebních souřadnic. Dobře pozorovatelné je to na způsobu práce s ozdobami. V příkladu č. 23 se nachází úryvek z *Variations* (1951). Celá tato klavírní skladba je notována v neměnném metru 4/8; vyskytují se v ní pouze ozdoby (připomeňme také použití ozdoby v motivu z příkladu č. 8 ze skladby *Intermission* 5). Příklady č. 24 a 25 pochází naopak z autorovy pozdní kompozice *Palais de Mari* – ozdoby vnášejí jistou míru neurčitosti i do těchto skladeb (je jich poměrně hojně využito i např. v již zmíněných skladbách *Triadic Memories* a *For Bunita*

---

<sup>142</sup> „After several years of writing graph music, I began to discover its most important flaw. I was not only allowing the sounds to be free – I was also liberating the performer. I had never thought of the graph as an art of improvisation, but more as a totally abstract sonic adventure. This realization was important because I now understood that if the performers sounded bad it was less because of their lapses of taste than because I was still involved with passages and continuity that allowed their presence to be felt.“ M. Feldman. „Autobiography“, s. 38.

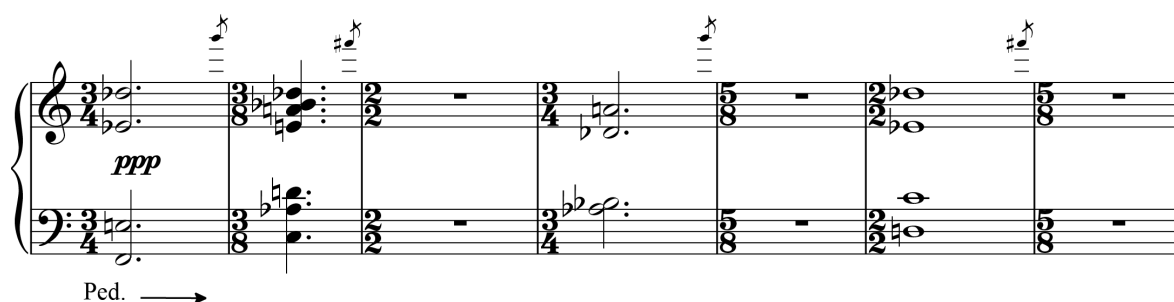
Marcus). Zajímavá je situace v příkladu č. 25 ze závěru *Palais de Mari* – pattern, v jehož rámci je využita ozdoba (první čtyři takty, metrum 2/2), se v dalších taktech mění (metrum 3/4) – nyní skladatel pracuje s osminovou rytmickou hodnotou. Lze říci, že neurčitá ozdoba se přeměnila na konkrétní a lokalizovatelný časový bod.

Feldman ve svých skladbách rovněž mnohdy využíval komplikované metrorytmické figury, které je možné vypočítat pouze přibližně. Jejich realizace tak představuje jisté „rozostření“ oproti situaci v partituře.<sup>143</sup>

Příklad č. 23 – M. Feldman. *Variations* (1951).<sup>144</sup>

<sup>143</sup> Doplníme Feldmanův citát, kde popisuje svůj přístup k notaci patternů. Skladatel si byl vědom toho, že jejich příliš detailní či příliš volný zápis může mít na interprety negativní vliv. Snažil se tedy v tomto směru o nalezení určité rovnováhy.: „[...] spending many hours working out strategies that only apply to a few moments of music – it is because the patterns that interest me are both concrete and ephemeral, making notation difficult. If notated exactly, they are too stiff; if given the slightest notational leeway, they are too loose. Though these patterns exist in rhythmic shapes articulated by instrumental sounds, they are also in part notational images that do not make a direct impact on the ear as we listen. A tumbling of sorts happens in midair between their translation from the page and their execution.“ M. Feldman. „Crippled Symmetry“, s. 132.

<sup>144</sup> M. Feldman. *Solo Piano Works 1950–1964*, s. 48.



Příklad č. 24 – M. Feldman. *Palais de Mari*, s. 2.



Příklad č. 25 – M. Feldman. *Palais de Mari*, s. 10.

Připojme ještě jeden pohled na diskutovanou problematiku. Naskýtá se poměrně lákavá možnost poukázat na to, že Feldmanova práce s tónovým materiálem je podobná jistému rysu kompozičního uvažování Pierra Bouleze. Jeho kniha *Dnešní hudební myšlení* (*Penser la musique aujourd'hui*),<sup>145</sup> byla několikrát reflektována Gillesem Deleuzem. Pokládám za vhodné představit Deleuzovu interpretaci Boulezových myšlenek a nastínit možnost, proč jsou „diagonální jevy“ tak obtížně uchopitelné. Deleuze v *Tisíci plošinách* (*Mille Plateaux*)<sup>146</sup> píše:

„Když se Boulez staví do role historika hudby, dělá to proto, aby ukázal, jak velký hudebník pokaždé jinak vytváří a vede jistý druh diagonály mezi harmonickou vertikálou a melodickým horizontem. A pokaždé je to jiná diagonála, jiná technika a výtvar. Na této příčné linii, která je skutečnou linií deteritorializace,<sup>147</sup> leží zvukový blok,

<sup>145</sup> Kapitola *Technique musicale* z této knihy byla přeložena též do češtiny: Pierre Boulez. „Dnešní hudební myšlení: Hudební technika“. Přeložil Eduard Herzog. In: *Nové cesty hudby: Sborník studií o novodobých skladebných směrech a vědeckých názorech na hudbu*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964, s. 136–169.

<sup>146</sup> Gilles Deleuze – Félix Guattari. *Tisíc plošin*. Přeložila Marie Caruccio Caporale. Praha: Herrmann & synové, 2010 – francouzský originál: titíž. *Mille Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

<sup>147</sup> V závěrečném shrnutí *Tisíce plošin* se setkáme s tímto vysvětlením: „D[eteritorializace] je pohyb, jímž ‚se‘ opouští teritorium.“ G. Deleuze – F. Guattari. *Tisíc plošin*, s. 579 („D[éterritorialisation] est le mouvement par lequel ‚on‘ quitte le territoire.“ Titíž. *Mille Plateaux*, s. 634). K lepšímu pochopení tohoto pojmu připojme ještě jiný příklad: „Každý jazyk, bohatý i chudý, vždy implikuje deteritorializaci úst, jazyka a zubů. Ústa, jazyk a zuby mají svou prvotní teritorialitu v potravě. Jakmile se ústa, jazyk a zuby zasvětili artikulaci zvuků, deteritorializují se.“ G. Deleuze – F. Guattari. *Kafka: Za menšinovou literaturu*, s. 36 („Riche ou pauvre, un langage quelconque implique toujours une déterritorialisation de la bouche, de la

který již nemá bod původu, neboť je vždy uprostřed linie, nemá horizontální a vertikální souřadnice, protože vytváří své vlastní souřadnice, a netvoří již lokalizovatelnou spojnici dvou bodů, neboť je v „nepulsovaném čase“: deteritorializovaný rytmický blok opustivší body, souřadnice a měřítko [...] Důležité je, že každý hudebník vždycky postupoval takto: vytyčil svou byť křehkou diagonálu mimo body, mimo souřadnice a lokalizovatelné spojnice, aby nechal zvukový blok plout na vytvořené, osvobozené linii a vypustil tento proměnlivý, pohyblivý blok [...] do prostoru. Diagonála je často tvořena nesmírně složitými zvukovými liniemi a prostory. [...] Bod bezpochyby získává novou a zásadní tvořivou funkci: už se jednoduše nejedná o nevyhnutelný osud, který rekonstruuje bodový systém; nyní je to bod, jenž je podřízen linii [...].“<sup>148</sup>

Samozřejmě je možné dodat, že jakákoliv hudba by se dala vnímat jako pouhý zvukový blok. Musíme ale rozlišovat rozdíly, které vznikají v přístupu jednotlivých skladatelů. Např. u Bouleze předchází představa linie jednotlivým bodům – zajímá jej výsledný tvar a jejich kombinování. Způsob ustanovení zvukového bloku může být různorodý, jak mimojiné dokládají obrazce v příkladu č. 26. Feldmanovo *vytyčení křehké diagonály* se odehrává v prostoru, který je určen pro dozvuk tónů – horizontální a vertikální souřadnice zde již neplatí (připomeňme na tomto místě výzvu T. W. Adorna týkající se informální hudby – „zbavit se i zbytků souřadnicového systému uvnitř jevů“), tóny přestávají být body, *deteritorializují se*, stávají se zvuky, které splývají dohromady a vytváří linii–blok. Jedná se o jakýsi „únik na místě“.<sup>149</sup> V tomto kontextu je dle mého názoru rovněž vhodné uvést Feldmanův citát, v němž konstatuje: „I'm involved in

---

langue et des dents. La bouche, la langue et les dents trouvent leur territorialité primitive dans les aliments. En se consacrant à l'articulation des sons, la bouche, la langue et les dents se déterritorialisent.“ Titíž. *Kafka: Pour une littérature mineure*, s. 35–36).

<sup>148</sup> G. Deleuze – F. Guattari. *Tisíc plošin*, s. 334–335 („Quand Boulez se fait historien de la musique, c'est pour montrer comment, chaque fois de manière très différente, un grand musicien invente et fait passer une sorte de diagonale entre la verticale harmonique et l'horizon mélodique. Et chaque fois c'est une autre diagonale, une autre technique et une création. Alors, sur cette ligne transversale qui est réellement de déterritorialisation, se meut un *bloc sonore*, qui n'a plus de point d'origine, puis qu'il est toujours et déjà au milieu de la ligne, qui n'a plus de coordonnées horizontales et verticales, puisqu'il crée ses propres coordonnées, qui ne forme plus de liaison localisable d'un point à un autre, puisqu'il est dans un „temps non pulsé“: un bloc rythmique déterritorialisé, abandonnant points, coordonnées et mesure, [...] L'important, c'est que tout musicien a toujours procédé ainsi: tracer sa diagonale, même fragile, hors des points, hors des coordonnées et des liaisons localisables, pour flotter un bloc sonore sur une ligne libérée, créée, et lâcher dans l'espace ce bloc mobile et mutant, [...] La diagonale est souvent faire de lignes et d'espaces sonores extrêmement complexes. [...] Et sans doute, alors, le point conquiert une nouvelle fonction créatrice essentielle: il ne s'agit plus simplement du destin inévitable qui reconstitue un système ponctuel; au contraire, c'est maintenant le point qui se trouve subordonné à la ligne, [...]“ Titíž. *Mille Plateaux*, s. 363–365).

<sup>149</sup> Tento obrat přejímám ze studie Miroslava Petříčka. „Gilles Deleuze: Obrazy myšlení a literární stroje“. In: Petr Kouba – Tomáš Pivoda (eds.). *Franz Kafka a perspektiva minority*. Praha: Filosofia, 2011, s. 83–89.

stasis. It's frozen, at the same time it's vibrating."<sup>150</sup> Toto prohlášení myslím dobře vystihuje přístup ke skladatelově práci s dozvukem tónů. Zároveň je tato zvuková diagonála prostorem *mezi* jednotlivými zvukovými bloky.

Pro hudební teorii představují „diagonální jevy“ skoro vždy problém a námi využívanými prostředky je lze jen obtížně uchopit. Podrývají pevnost našich teoretických systémů a ukazují, že bychom měli věnovat zvýšenou pozornost těm jevům, které jsme si zvykli do svých úvah nezahrnovat.

#### Proportions

The diagram illustrates the relationship between geometric shapes and musical notation. It consists of seven examples, labeled 'a' through 'g'. Each example shows a shaded geometric figure on the left and a corresponding musical staff on the right. Example 'a' features a large triangle with a vertical line and a musical staff with a 1/4 7/10 time signature. Examples 'b' through 'g' show various other geometric shapes and their corresponding musical notations, including rests, notes, and complex rhythmic patterns.

Příklad č. 26 – P. Boulez. *Penser la musique aujourd'hui*, s. 61. Ukázky Boulezových zvukových bloků.

<sup>150</sup> M. Feldman. „XXX Anecdotes and Drawings“, s. 168.

## 4.2 Diference a opakování

V této kapitole bych se chtěl věnovat způsobu práce s hudebním materiálem z hlediska kategorií *diference* a *opakování*.<sup>151</sup> Feldmanovy pozdní kompozice jsou často popisovány jako repetitivní, statické, probíhající bez větších kontrastů či změn. Tato charakteristika se ale po několika minutách soustředěného poslechu ukáže jako nepřesná – uvědomíme si, že to, co právě posloucháme, je naopak ustavičná rozdílnost, změna. V hudebním proudu se neustále setkáváme s diferencemi: může se jednat o přeložení motivu do nižšího či vyššího rejstříku, nepatrné pozměnění melodické či rytmické figury, uvedení hudební situace v jiném metru, změnu instrumentace atd. Jde tedy o *kontinuální transformaci hudebního materiálu* (často velmi drobnou). Naše předpoklady o tomto specifickém zacházení s hudebním materiálem potvrzují i některá autorova vyjádření, na své přednášce v Darmstadtu (1984) řekl: „[...] I have to say something. The thought said in another way. And many times another language. The language is another register, the language of another color. And I want to use ‚differentiation‘ for those things, you see.“<sup>152</sup> Podobná myšlenka se objevuje i v rámci jeho přednášek v Middelburgu: „[...] do it one way and then do it another, re-translate from one chord in another language, it becomes slightly different.“<sup>153</sup>

Naznačenému způsobu kompoziční práce (D. G. Matthews jej označuje pojmem *Non-developmental differentiation*)<sup>154</sup> výrazně pomáhá to, že ve Feldmanově hudbě nelze určit motiv či úsek, který bychom mohli považovat za ústřední. Veškeré hudební situace jsou souřadné, nevládne mezi nimi žádná hierarchie (jsou to „kopie kopií“). Změny v hudebním materiálu není možné chápat jakožto variace v tradičním slova smyslu,<sup>155</sup> schází zde ústřední téma, k němuž bychom mohli jednotlivé hudební

---

<sup>151</sup> Není náhodou, že jedna z nejdůležitějších Deleuzových knih nese stejný název – Gilles Deleuze. *Différence et Répétition*. Paris: Presses universitaires de France, 1968.

<sup>152</sup> M. Feldman. „Darmstadt-Lecture“, s. 186.

<sup>153</sup> Morton Feldman. „Doing it one way and doing it another way“ [Lecture, 6 July 1986]. In: R. Mörchen (ed.). *Morton Feldman in Middelburg*, s. 452.

<sup>154</sup> D. G. Matthews. *Morton Feldman's For Samuel Beckett: The Semiotics of Musical Time*, s. 4.

<sup>155</sup> Slovu „variace“ se v této kapitole záměrně vyhýbám – i sám Feldman akcentoval to, že jednotlivé hudební situace uvádí pouze jiným způsobem a „nic nevariuje“: „Schoenberg's remark about all these people, ‚They are all involved with variation but what are they varying?‘ I agree with him. For example: if I use something that is a motif, I'm not varying the motif in his continuity, I'm just presenting it differently, different light. I'm not varying anything.“ Morton Feldman. „I'm reassembling all the time“ [Lecture, 2 July 1985]. In: R. Mörchen (ed.). *Morton Feldman in Middelburg*, s. 78. Dále v této přednášce Feldman podotýká, že pokud by měl nějakým způsobem pojmenovat svůj způsob práce, použil by termín *developmental variation*: „I really think that I work very much with the term that Schoenberg uses, that I



situace vztahovat. V těchto skladbách nejde o to, do jaké míry jsou si jednotlivé úseky podobné nebo jak konkrétně se navzájem odlišují, ale o samotný proces neustálé diferenciací materiálu, o *samotné odlišování*. Hudební situace, které se ve skladbě vyskytují, bychom mohli chápat jakožto *simulakra*, která Gilles Deleuze definuje takto: „Simulakra jsou ty systémy, v jejichž rámci odlišné odkazuje na odlišné *prostřednictvím* samotné odlišnosti.“<sup>156</sup> Tento proces je vlastně možné zachytit pouze nepřímo, při poslechu Feldmanovy hudby jej můžeme vnímat prostřednictvím ustavičného „opakování“. V souvislosti s moderním uměním se Deleuze dále o diferenci vyjadřuje následovně:

„Je třeba, aby se difference stala elementem, konečnou jednotou, aby odkazovala k ostatním diferencím, které jí neidentifikují, ale diferencují. [...] Je nutné ukázat diferenci jako *diferující*. V moderním umění můžeme pozorovat tendenci realizovat tyto podmínky: umění se tedy stává opravdovým *divadlem* metamorfóz a permutací. Divadlem, kde nic není fixováno, labyrintem bez klubka nití (Ariadna se oběsila). Umělecké dílo opouští oblast reprezentace za účelem toho, aby se stalo ‚zkušeností‘, [...]“<sup>157</sup>

Změňování hudebního materiálu souvisí s délkou Feldmanových pozdních děl. Když totiž uvedený způsob kompoziční práce rozprostřeme na dostatečně velkou plochu, pochopíme, že skladbu je obtížné hodnotit z hlediska *analytického* a *syntetického odstupu*.<sup>158</sup> Lze dokonce tvrdit, že dochází k dezorientaci naší paměti. Proměňující se hudební proud (zopakujme, že mnohdy se jedná o nesnadno zaregistrovatelné změny) je pro nás v tomto ohledu nesnadno uchopitelný – nakonec zjistíme, že při poslechu těchto skladeb hraje paměť spíše marginální roli.<sup>159</sup> Značný

---

always liked, *developmental variation*. That the variation and the development are together. I feel I'm working that way. The only thing is, it is not directional.“ V tomto citátu je důležitá informace, že variace „nikam nesměřují“ („it is not directional“) slovo „developmental“ poukazuje na neustálé změny materiálu, ne na určité zacílení variační práce. Z toho důvodu se domnívám, že by Feldman pravděpodobně souhlasil s výše uvedeným pojmem D. G. Matthewse *Non-developmental differentiation*.

<sup>156</sup> „Les simulacres sont ces systèmes où le différent se rapporte au différent *par* la différence elle-même.“ G. Deleuze. *Différence et Répétition*, s. 383.

<sup>157</sup> „Il faut que la différence devienne l'élément, l'ultime unité, qu'elle renvoie donc à d'autres différences qui jamais ne l'identifient, mais la différencient. [...] Il faut montrer la différence allant *différent*. On sait que l'œuvre d'art moderne tend à réaliser ces conditions: elle devient en ce sens un véritable *théâtre*, fait de métamorphoses et de permutations. Théâtre sans rien de fixe, ou labyrinthe sans fil (Ariane s'est pendue). L'œuvre d'art quitte le domaine de la représentation pour devenir ‚expérience‘, [...]“ *Tamtéž*, s. 79.

<sup>158</sup> Termíny Karla Janečka. *Tektonika*, s. 31.

<sup>159</sup> V kapitole 2.3 jsem zmínil citát ze studie H. Sabbeho *The Feldman Paradoxes: A Deconstructionist View of Musical Aesthetics* – dále ve své studii dospívá autor k podobnému stanovisku: „Changing over time is that Feldman's music is about: not mirroring (looking, listening) back but forward, not remembering when, how, to what degree, it was ever different: difference from successive differences,

rozsah Feldmanových pozdních skladeb tedy není vnějškovou záležitostí, ale je pevně spjat s neustálým „produkováním diferencí“. Při poslechu nám může občas připadat, že se ve skladbě opakují delší plochy již odeznělých částí. Většinou se ale jedná o pouhou iluzi, protože autor tyto plochy uvádí např. v transpozici, ve změněném metru, dílčí úseky jsou jinak seřazeny atd. Hudba působí povědomě, přesto je modifikovaná. Úseky, které jsou opatřeny repeticí, mohou na základě posluchačské zkušenosti s proměnlivým hudebním materiálem působit zvláštním dojmem a dokonce nás i zmást – nemůžeme si být zcela jisti, zda je uvedený úsek opakován přesně nebo jestli se v jeho rámci něco nezměnilo a my tuto odlišnost pouze nezaregistrovali (je nutno podotknout, že v tomto případě předpokládáme posluchače, který nepracuje s partiturou). Dodejme, že některé kineticky komplikované patterny není možné hrát zcela identicky i přestože jsou opatřeny repeticí – dojem drobného pozměňování tak může vznikat též v tomto případě (viz situaci v t. 4–5 v příkladu č. 57 v návaznosti na vyjádření patternů v příkladech č. 55 a 56). Feldman rovněž leckdy umisťuje repetiční znaménka na různá místa v taktu a tím rovněž podrývá přehlednost hudebního proudu (tato situace je patrná v příkladu č. 1 či 29). Repetice je tedy v autorových skladbách často paradoxně destabilizujícím prvkem.

Průběh Feldmanových pozdních skladeb nelze uspokojivě schematicky vyjádřit. Značné množství hudebního materiálu sice konstituuje mnohačetné vztahy mezi jednotlivými úseky, avšak kdybychom se je snažili zachytit např. na základě rozboru *relačních myšlenek*,<sup>160</sup> dospěli bychom k tomu, že takový postup nemá příliš velkou vypovídací hodnotu – není zde žádný jednotící algoritmus či hierarchie, které by nám pomohly v posuzování hudebních situací a nějakým způsobem je „zastřešovaly“. Pokud bychom zkoumali např. využití tónového materiálu z hlediska výskytu souzvukových druhů, došli bychom k závěru, že se ve Feldmanových skladbách objevují plochy, kde se souzvukové druhy nemění, ale jsou vyjádřeny např. v jiném rejstříku. Tradiční hudebněteoretický aparát nám poskytuje omezené možnosti, jak tyto malé (ale pro posluchače nezanedbatelné) změny zachytit – tuto situaci jsem již popisoval v kapitole 3.1. Doplňme, že výběru konkrétního rejstříku (samozřejmě i z hlediska témbu nástroje) věnoval Feldman velkou pozornost.<sup>161</sup> Pokusme se řečené vztáhnout na úvod skladby *For Bunita Marcus* (příklad č. 27). Feldman zde pracuje na

---

trace of previous traces; each new ‚now‘ product of a retention of retentions.“ Týž. „The Feldman Paradoxes: A Deconstructionist View of Musical Aesthetics“, s. 12.

<sup>160</sup> Termín Karla Janečka. *Tektonika*, s. 68–73.

<sup>161</sup> „I hear the whole registration differently in terms of its pitch. I take pitch and timbre very seriously, while people just take pitch seriously.“ M. Feldman. „I’m reassembling all the time“, s. 94.

ploše 69 taktů pouze se třemi tónovými výškami (cis, d, es). Tyto tóny nastupují v různých rejstřících, neustále se taktéž proměňuje celkový tvar hudebního proudu.

$\text{♩} = 63-66$

1

*ppp*

Ped.  $\longrightarrow$

2

3

4

5

6

The musical score consists of six systems of piano notation, each with a grand staff (treble and bass clefs). The time signature changes frequently throughout the piece, including 3/8, 5/16, 3/8, 2/2, and 3/2. The notation includes various rhythmic values such as eighth notes, sixteenth notes, and dotted notes, as well as rests. Measure numbers 7, 8, 9, and 10 are indicated at the beginning of their respective systems. The score is written in a key with one sharp (F#).

Příklad č. 27 – M. Feldman. *For Bunita Marcus*, s. 2–3.

Při poslechu se může zdát, že se výše uvedené změny odehrávají na stabilním metrorhythmickém základě, bližší pohled na kinetickou složku však odhalí, že i zde dochází k proměnám. Při pozorném poslechu se stávají tyto rozdíly zřetelnější – setkáváme se změnami v uspořádání metrorhythmických figur a různí se i délka relativně uzavřených úseků. Je třeba upozornit na to, že naším cílem není porovnávat jednotlivé úseky mezi sebou, ale poukázat na přeskupování a pozměňování, ke kterému dochází i v této složce. Při poslechu je toto proměnlivé dění do určité míry „maskováno“ mnohem patrnějšími změnami tónových rejstříků a tvarů hudebních motivů/úseků. Kinetickou složku pokládáme za „stabilní“, přesto se i zde objevují difference.

0



1



1a



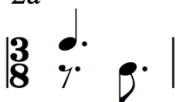
1b



2



2a



2b



Příklad č. 28 – Přehled metrorhythmických figur využitých v příkladu č. 27.

1 (takty 1–5)

| 2 | 1 | 2 | 1 | 0 |

2 (t. 6–9)

| 2 | 1 | 2a | 0 |

3 (t. 10–17)

| 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | 1 | 2a | 0 |

4 (t. 18–27)

| 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | 1 | 2a | 0 |

5 (t. 28–30)

| 2 | 1 | 0 |

6 (t. 31–37)

| 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | 1 | 0 |

7 (t. 38–49)

| 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | 1 | 1a | 2b | 2 | 0 |

8 (t. 50–53)

| 2 | 1 | 1b | 0 |

9 (t. |: 54–60 :| + 61)

| 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | 0 |

10 (t. 62–69)

| 2 | 1 | 1b | 1 | 1b | 1 | 1b | 0 |

atd.

Skladba dále probíhá ve velmi podobném duchu zhruba dalších dvanáct minut.<sup>162</sup> Vztahy, které bychom mohli vyvodit při vzájemném porovnávání jednotlivých úseků (ať již v kterékoli složce hudební struktury) se dále komplikují a tento analytický postup ztrácí na své relevantnosti.

V příkladu č. 29 je zachycena část plochy, jež ve skladbě *For Bunita Marcus* následuje. Rejstříky využitých tónových výšek jsou nyní pevně fixovány –  $c^2$ ,  $d^2$ ,  $ges^2$ ,  $es^3$ , jejich kinetické vyjádření je však mnohem proměnlivější (zejména v případě dvojtónové figury  $es^3$ – $ges^2$ , tóny  $c^2$ – $d^2$  jsou odvíjeny poměrně stejnoměrně) a postupně dochází k tomu, že tóny nastupují v různém pořadí. Dojem nestability v uvedené části umocňují i nepravidelně umístěné repetice.

---

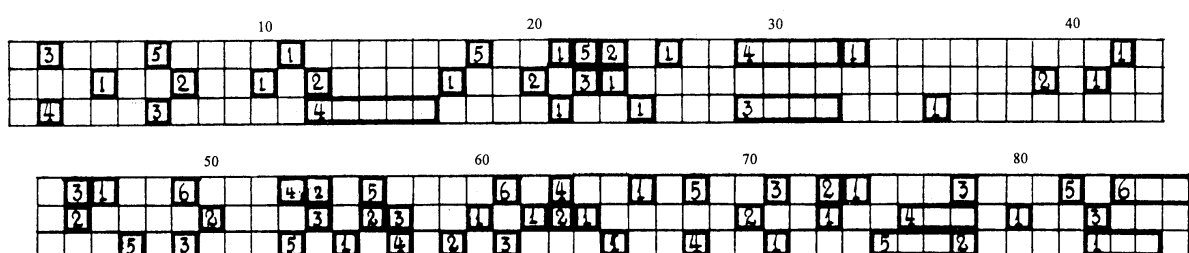
<sup>162</sup> Vycházím z nahrávky Morton Feldman. *For Bunita Marcus – Palais de Mari*. Germany: Oehms Classics, OC 594, 2007 [Sabine Liebner; nahráno 4.–5. února 2006; Bayerischen Rundfunks]. Dodávám, že úsek uvedený v příkladu č. 27 trvá v interpretaci S. Liebner zhruba tři minuty. Celá úvodní plocha tak trvá asi patnáct minut.

Ped. →

Příklad č. 29 – M. Feldman. *For Bunita Marcus*, s. 11–12.

Pro zajímavost v tomto kontextu uvádím, že pokud se podíváme na Feldmanovy rané grafické partitury, zjistíme, že tyto dva „limitní“ případy práce (proměnlivé dění v oblasti tónových výšek na statickém podkladě kinetické složky a naopak) se svým způsobem objevují již v těchto skladbách. Rovněž jsou zde dvě možnosti: a) časové hodnoty jsou skladatelem předepsány, ovšem tónové výšky volí interpret; b) tónové výšky jsou skladatelem pevně určeny, ale jejich časová realizace je ponechána na interpretovi. Následující dva příklady (příklad č. 30 a 31) uvedené možnosti dobře ilustrují.

□ = 158



Příklad č. 30 – M. Feldman. *Intersection 2*.<sup>163</sup>



Příklad č. 31 – M. Feldman. *Last Pieces* (1959).<sup>164</sup>

Skladbu *Intersection 2* pro klavír můžeme považovat opravdu za „grafovou“ kompozici,<sup>165</sup> setkáváme se zde s podobnými principy jako v již uvedené *Projection 1*

<sup>163</sup> M. Feldman. *Solo Piano Works 1950–1964* [samostatné listy vložené do notového alba].

<sup>164</sup> *Tamtéž*, s. 24

<sup>165</sup> Při pohledu na příklad č. 30 nás napadne, že by bylo možné uvažovat o možném vlivu Josepha Schillinger. D. Cline říká, že tuto eventualitu nemůžeme zcela vyloučit, avšak nelze mluvit o přímé souvislosti: „Feldman’s contacts with Schillinger’s ideas are not documented, but even if he remained unaware of them during his music studies in the 1940s, it is distinctly possible that he heard of them



pro sólové violoncello (příklad č. 22) I zde hráč volí tónové výšky dle svého uvážení (jednotlivé řádky opět reprezentují vysoký, střední a nízký rejstřík). Vzhledem k tomu, že je skladba určena pro klavír, nejsou zde uvedeny různé způsoby tvorby tónu jako v případě kompozice *Projection 1* (tj. *arco*, *pizzicato*, flažolety). Oběma dílům je ale společná „časová mřížka“, která hudební strukturu zasazuje do konkrétního kinetického rámce. Kompozice *Last Pieces* představuje opačnou situaci.

Vraťme se však k problematice difference a opakování – podívejme se nyní na příklady, kde je patrná snaha o neustálé reorganizování patternů v jiných parametrech hudební struktury než v oblasti tónových výšek či kinetiky. Příklad č. 32 zachycuje část úvodu Feldmanova *String Quartet No. 2*, skladatel zde poněkud atypicky aktivně pracuje s dynamikou (většina jeho pozdních kompozic probíhá takřka neustále v *ppp*). Uvedený sekundový akord je vyjadřován pokaždé jinak.

sord. ♩ = 63-66

mp mf ppp f ppp mp f mf f

mf mp f ppp mp ppp mf f ppp

f pizz. ppp mp mf f mf ppp mp mf

ppp

Příklad č. 32 – M. Feldman. *String Quartet No. 2*, s. 1.<sup>166</sup>

Příklad č. 33 je ukázkou nenápadné změny v instrumentaci, zde konkrétně ve skladbě *Piano, Violin, Viola, Cello*. Uvedení jiného akordu v klavírním partu je očividné, na pozadí tohoto procesu se však odehrává ještě jedna méně postřehnutelná změna – tón d<sup>2</sup> je nejprve hrán violoncellem a následně houslemi, způsob hry flažoletem a předepsaná *sordina* mohou poněkud zastříť rozdíl v ténbrech obou nástrojů. Tento příklad je ukázkou drobné odlišnosti, která probíhá zároveň s jinou změnou.

during the early months of his acquaintance with Cage, for it is known that Cage had visited Schillinger in 1943. That said, Feldman's ideas diverged from Schillinger's in ways that make it difficult to see a clear chain of influence." D. Cline. *The Graph Music of Morton Feldman*, s. 13.

<sup>166</sup> Morton Feldman. *String Quartet No. 2*. London: Universal Edition, UE 17650, 1983.

sord. ♩ = 63-66

Ped. →

Příklad č. 33 – M. Feldman. *Piano, Violin, Viola, Cello*, s. 1.<sup>167</sup>

Ve Feldmanových skladbách se rovněž můžeme setkat s tím, že využitý tónový materiál se neustále přesouvá mezi jednotlivými nástroji. V příkladu č. 12 ze skladby *Piano and String Quartet* (tento příklad uvádím bez svých grafických zásahů také v kapitole 4.3 jako příklad č. 37) lze uvedený způsob práce pozorovat. Kromě 1. houslí, které po dobu trvání úseku opakují stále stejné tónové výšky ( $h^2$ ,  $a^2$ ) se jednotlivé tóny postupně přesouvají do jiných nástrojů a rejstříků. Tuto situaci jsem se pokusil zachytit následujícím způsobem:

1. vn.	$h^2$	$a^2$	$h^2$	$a^2$	$h^2$	$a^2$	$h^2$	$a^2$
2. vn.	des <sup>2</sup>	as <sup>1</sup>	e <sup>1</sup>	fis <sup>1</sup>	d <sup>2</sup>	f <sup>2</sup>	e <sup>1</sup>	fis <sup>1</sup>
vla	e <sup>1</sup>	fis <sup>1</sup>	d <sup>2</sup>	f <sup>2</sup>	des	as	des <sup>2</sup>	f <sup>2</sup>
v/c.	d <sup>2</sup>	f <sup>2</sup>	des	as	e <sup>1</sup>	fis <sup>1</sup>	d <sup>2</sup>	as <sup>1</sup>

Ve schématu není uvedeno, že ke změnám dochází i ve vyjádření tónů – jsou hrány buď *arco* nebo jako flažolety. V diskutovaném úseku jsou rozložené akordy v klavírním partu neustále transponovány, souzvuky nastupující ve smyčcovém kvartetu i z toho důvodu působí poměrně stabilním dojmem, přesto zde opět dochází k „přesunům“. Toto neustálé reorganizování hudebních situací má dle mého názoru za následek také to, že hudba působí velmi plasticky. Podobný způsob práce lze dohledat v celé řadě Feldmanových děl (např. *For Samuel Beckett*) a dokonce i v raných

<sup>167</sup> Morton Feldman. *Piano, Violin, Viola, Cello*. London: Universal Edition, UE 18 751, 1987.

kompozicích, jak dokazuje např. analýza skladby *Duration III, No. 3* pro housle, tubu a klavír Thomase DeLia.<sup>168</sup>

V souvislosti s diskutovanou problematikou je nutné zmínit, že Feldman při své přednášce v Darmstadtu uvedl, že naznačený způsob práce odvodil od postupů Samuela Becketta. Tento spisovatel dle jeho slov na svých dílech pracoval tak, že poté, co napsal nějaký text ve francouzštině, přeložil jej do angličtiny, pak zpět do francouzštiny a tak dále. Neustálé překládání z jednoho jazyka do druhého vedlo k tomu, že mezi původním a výsledným textem vznikly rozdíly, vyjevovaly se skryté „záhyby“ původní myšlenky:

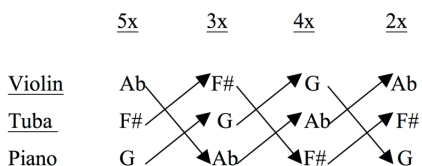
„Now how I work is this way, especially for the past twelve years, and it's not original. There are many, many people who work this way, but in other fields. Samuel Beckett, not in everything he does, but in a lot of things he does. He would write something in English, translate it into French, then translate that thought back into the English that conveys that thought. And I know he keeps on doing it. He wrote something for me in 1977 and I got it. I'm reading it. There's something peculiar. I can't catch it. Finally I see that every line is really the same thought said in another way. And yet the continuity acts as if something else is happening. Nothing else is happening. What you're doing in an almost Proustian way is getting deeper and deeper saturated into the thought.“<sup>169, 170</sup>

Připomínám, že v úvodu této kapitoly jsem uvedl dva Feldmanovy citáty, které poukazují na to, že si skladatel neustálé změny v hudebním proudu představoval jako

---

<sup>168</sup> Thomas DeLio. „Toward an Art of Imminence: Morton Feldman's Durations III, #3“ [online]. *Cnvill.net* [cit. 30. 3. 2017]. Dostupné z: <http://www.cnvill.net/mfdelio1.pdf>. Autor ve své studii neustálé přesuny tónového materiálu mezi jednotlivými nástroji vyjadřuje podobným způsobem, uvádím příklad č. 2 z jeho textu:

**Example 2**



<sup>169</sup> M. Feldman. „Darmstadt-Lecture“, s. 185.

<sup>170</sup> Feldman uvedený Beckettův způsob práce zmiňuje v rámci několika svých přednášek, R. Mörchen k tomu dodává, že se dodnes nepodařilo zjistit, z jakého zdroje Feldman vychází: „Up to now there seems to be no hint that Beckett worked that way. Nevertheless, in her book *How It Was. A Memoir of Samuel Beckett* [...] Anne Atik reproduces Beckett's occasional poem *For Avigdor Arikha* in four successive French versions and a fifth version in English. At the end Beckett translates the first English line back into French.“ R. Mörchen. *Morton Feldman in Middelburg*, s. 450, pozn. pod čarou č. 2. – Ať již Beckett takto pracoval či ne, uvedený popis velmi dobře odpovídá dění v hudebním proudu a autorově kompozičnímu přístupu.

překlad „z jednoho jazyka do druhého“ („The thought said in another way. And many times another language. The language is another register, the language of another color.“ – „do it one way and then do it another, re-translate from one chord in another language, it becomes slightly different“). Neustálé reorganizování hudebních situací bychom tedy na základě tohoto popisu mohli také chápat jako „překládání“ hudebních myšlenek. Míra transformací hudebního materiálu je různá, mnohdy se jedná o nuance, které nemusíme na první poslech zaznamenat – dodávám, že naznačená snaha se týká též oblasti notace. Skladatel občas přistoupí k tomu, že právě znějící patterny jsou notovány jiným způsobem. Autor využívá i např. dvojkřížky nebo dvojité bé. Použití těchto posuvek není spojeno s tonálním myšlením, Feldman o těchto posuvkách prohlásil, že jsou „more directional“;<sup>171</sup> používá jich především v notaci smyčcových nástrojů (viz příklad č. 32, 1. vn či příklad č. 35, vcl.).

Literární inspirace však nebyly jediné, které na Feldmana působily. Důležitá byla i jeho sběratelská vášeň týkající se koberců z Blízkého východu. Skladatel ve své eseji *Crippled Symmetry* uvádí: „There is another Anatolian woven object on my floor, which I refer to as the ‚Jasper Johns‘ rug. It is an arcane checkerboard format, with no apparent systematic color design except for a free use of the rug’s colors reiterating its simple pattern.“<sup>172</sup> Koberec, který Feldman zmiňuje, je uveden na obrázku č. 2; následuje za ním malba Jaspera Johnse *Numbers in Color* (obrázek č. 3) – myslím, že z letného srovnání těchto obrázků je patrné, na co Feldman narážel. Dále jsem uvedl faksimile autorovy kompozice *Patterns in a Chromatic Field* (příklad č. 35). Můžeme zde pozorovat typické řešení grafického rozvržení skladatelových pozdních děl (všechny řádky jsou jednotně členěny po devíti taktech – viz kapitola 2.3, kde na toto upozorňuji v souvislosti se studií Toma Halla) i neustálé proměňování uváděných patternů (lehce postřehnutelné jsou zejména kinetické změny v klavíru, k reorganizaci patternů však dochází i ve violoncellovém partu).

K inspiraci koberci z Blízkého východu se váže také problematika asymetrie. Feldmana totiž zaujala určitá míra „nedokonalosti“, kterou lze pozorovat mezi uplatněnými patterny (tyto koberce byly vyráběny ručně):

„In the Anatolian village and nomadic rugs there appears to be considerably less concern with exact accuracy of the mirror image than in most other rug-producing

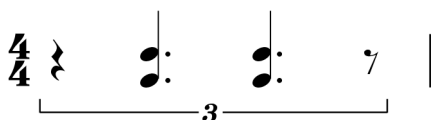
---

<sup>171</sup> „I use the double flats. People think they’re leading tones. I don’t know. Think what you want. But I use it because I think it’s a very practical way of still having the focus of the pitch. And after all, what’s sharp? It’s directional, right? And a double sharp is more directional.“ M. Feldman. „Darmstadt-Lecture“, s. 192.

<sup>172</sup> M. Feldman. „Crippled Symmetry“, s. 128.

areas. The detail of an Anatolian symmetrical image was never a mechanical, as I had expected, but idiomatically drawn. [...] Rugs have prompted me in my recent music to think of a disproportionate symmetry [...] I enjoy working with patterns that we feel are symmetrical (patterns of 2, 4, 8, etc.) but present them in a particular context.<sup>173</sup>

Připojme k tomuto citátu ukázky patternů, které Feldman dále uvádí ve svém textu:



Příklad č. 34 – Ukázky Feldmanových asymetrických patternů.<sup>174</sup>

Drtivá většina autorem použitých patternů v pozdních skladbách je asymetrická (nebo „disproporčně symetrická“, abychom použili Feldmanův termín). Dle mého názoru se možnost využívat patterny, které obsahují různý „stupeň“ asymetričnosti svým způsobem váže k neustálému změňování hudebních situací – patternů, jež lze vyjádřit symetricky, by bylo možné uplatnit pouze omezené množství. Asymetrie je tedy prvkem, jež je integrálně spjat s neustálým změňováním hudebních situací.

<sup>173</sup> M. Feldman. „Crippled Symmetry“, s. 124 a 129.

<sup>174</sup> *Tamtéž*, s. 129.

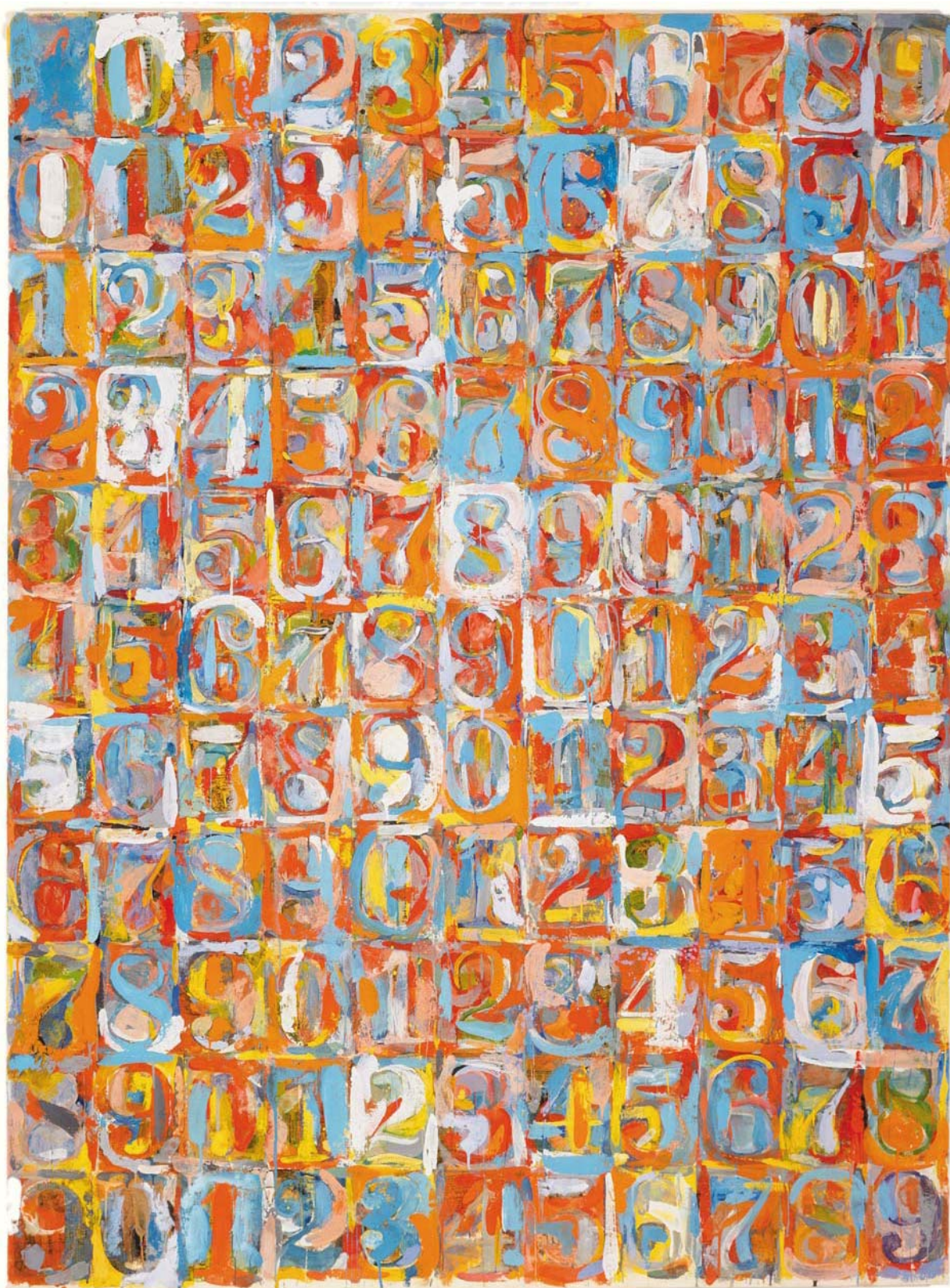




Obrázek č. 2 – Anon/Rug. *Baluch Rug* („Jasper Johns“) (c. 1890). Persie/Afghánistán; vlna; 164,5 x 117,5 cm.<sup>175</sup>

<sup>175</sup> S. Kissane (ed.). *Vertical Thoughts*, s. 203.





Obrázek č. 3 – Jasper Johns. *Numbers in Color* (1958–1959). 169 cm x 126 cm; Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York.<sup>176</sup>

<sup>176</sup> S. Kissane (ed.). *Vertical Thoughts*, s. 202.

Handwritten musical score for "Patterns in a Chromatic Field" by Morton Feldman. The score is written on four systems of three staves each. The notation is complex, featuring many accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings like "pppp" and "no ped.". The music is written in a style that suggests a chromatic field, with many notes and accidentals. The first system has a "Sord." marking above the first staff. The second system has a "4pppp" marking above the first staff. The third system has a "no ped." marking above the first staff. The fourth system has a "no ped." marking above the first staff. The score is written in a style that suggests a chromatic field, with many notes and accidentals.

Příklad č. 35 – M. Feldman. *Patterns in a Chromatic Field*, s. 1.<sup>177</sup>

<sup>177</sup> Morton Feldman. *Patterns in a Chromatic Field*. London: Universal Edition, UE 17 327, 1981.



V souvislosti s tématem difference a opakování bych rovněž rád uvedl Feldmanovu vzpomínku na radu, kterou mu dal John Cage – doporučil mu, aby při komponování průběžně přepisoval to, co daný den zkomponoval. Uvedená metoda práce Feldmanovi vyhovovala a dle jeho slov se tak mohl dostat „blíže k hudebnímu materiálu“.<sup>178</sup> I toto „opakování“ či lépe řečeno „přepisování“ mohlo mít určitý vliv na konečnou podobu autorových skladeb. Upozorňuji také na citát Kevina Volanse (pozn. pod čarou č. 39), kde je naznačeno, že tento proces mohl mít dokonce několik fází. Poté, co Feldman zkomponovaný materiál přepsal, obrátil jednotlivé stránky dolů a v následujících dnech jej znovu z paměti přepisoval – hudební materiál tak procházel mnohačetnými změnami již v průběhu tvůrčího procesu.

---

<sup>178</sup> „Another John Cage influence, which he didn't realize would be one of the main strategies to even write a big piece, is something that I'd like to give to all of you, to try it out. [...] John told me that I should write a little bit and then copy it. And as I'm copying it, I get close to the material. I see what I'm doing and then I go on, I get ideas. [...] So it's a marvelous strategy and that's exactly how I work. I write for half a day, I copy for the other half a day, and then the following day I continue the same sequence of events. Very important.“ Morton Feldman. „Lecture on For Christian Wolff“ [Internationale Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt, 24 July 1986; online]. Transcribed by Paul van Emmerik, Sebastian Claren, and Chris Villars. *Cnvill.net* [cit. 1. 2. 2017]. Dostupné z: <http://www.cnvill.net/mfdarmstadt86complete.pdf>.

### 4.3 Rychlost a intenzita; „Time canvases“

Feldman se snaží různými způsoby narušit naše chápání hudebních situací jakožto zřetelně ohraničených objektů (připomeňme v tomto kontextu, že skladatel na Varèsově hudbě obdivoval to, že na rozdíl od Webernových či Boulezových kompozic „does not have the character of confined ‚object‘“ – viz pozn. pod čarou č. 80). Jak jsem zmiňoval v kapitole 4.1, v autorových kompozicích jsme svědky toho, že je tónům ponechán značný prostor pro dozvuk, skladatel je vymaňuje z „bodového pojetí“. Tento jev je patrný ve Feldmanových kompozicích pro sólový klavír či v komorních skladbách s klavírem, kde hraje zásadní roli prakticky neustále držený pravý klavírní pedál. Nejenom tedy, že jsme v autorových pozdních dílech svědky ustavičného odlišování v rámci jednotlivých hudebních situací, tato vlastnost je podstatná i pro práci s tóny – v průběhu jejich doznívání jsou alikvotní tóny různě zvýrazňovány a potlačovány; dochází k tomu, že se tón vlastně neustále odlišuje „sám od sebe“ (samotný tónový materiál je „vnitřně diferentní“).<sup>179</sup> Lze tedy pozorovat cílené úsilí o rozpouštění určitosti tónového materiálu a čitelnosti hudebních situací, i z tohoto důvodu ve Feldmanových skladbách jen obtížně nacházíme východiska pro naše analytické zkoumání. Tato snaha však odpovídá celkové autorově estetice, která spočívala ve vymanění tónů/zvuků z tradiční kompoziční rétoriky.

Skladatel ve své eseji z roku 1965 *Predeterminate/Indeterminate*<sup>180</sup> píše: „Only by ‚unfixing‘ the elements traditionally used to construct a piece of music could the sounds exist in themselves [...]“.<sup>181</sup> S uvolněním některých hudebních parametrů se setkáváme již v autorových grafických partiturách z 50. let 20. století (viz *Projections*, příklad č. 22 nebo *Intersections*, příklad č. 30), v pozdních dílech v tomto projektu autor pokračuje. Kompozice z 80. let jsou zapsány ve standardní notaci, ovšem i v jejím rámci si Feldman počíná do značné míry subverzivně a narušuje význam používaných symbolů – např. pomlky znamenají de facto prostor pro dozvuk; tóny jsou pojímány spíše jako neustále se měnící zvukové intenzity než jako zřetelně vymezené body; z hlediska celkového proměnlivého dění v hudebním proudu nemusí repetice na posluchače působit jako přesné opakování (navíc ji Feldman často používá způsobem, který je spíše matoucí, viz příklady č. 1 či 29) atd. V návaznosti na tuto situaci má dle

<sup>179</sup> „In recent years we realize that sound too has a predilection for suggesting its own proportions. [...] Actually, we soon learn that all the elements of differentiation were preexistent within the sound itself. Morton Feldman. „Vertical Thoughts“. In: B. H. Friedman (ed.). *Give My Regards to Eighth Street*, s. 12.

<sup>180</sup> M. Feldman. „Predeterminate/Indeterminate“, s. 47–49.

<sup>181</sup> *Tamtéž*, s. 49.

mého názoru smysl soustředit se při analýze autorových skladeb i na atributy, které se nutně neodvívají od symbolů uvedených v partituře, ale jsou zaznamenatelem při poslechu. V tomto ohledu je důležité zamyslet se nad pojmy *rychlost* a *intenzita*. Z hlediska tradičních hudebněteoretických systémů se jedná o nesnadno uchopitelné kategorie a obvykle je do svých úvah nezahrnujeme. Domnívám se však, že vzhledem k nestabilní identitě hudebního materiálu a celkově proměnlivému vývoji hudebního proudu je jejich zkoumání ve Feldmanových skladbách relevantní a jejich role na utváření hudebního proudu není zanedbatelná.

Dobrou ukázkou cílené práce s rychlostí je kompozice *Piano and String Quartet*. Výstižná charakteristika tohoto díla pochází od samotného autora: „What the piece [*Piano and String Quartet*] essentially is is various different types of speeds of a broken chord.“<sup>182</sup> V průběhu této skladby je akord, který je v úvodu vyjádřen *arpeggio* (příklad č. 36), rozepsán do konkrétních rytmických hodnot (jednotlivé tóny akordu jsou vyjádřeny jako osminy s tečkou; příklad č. 37) – dodávám, že oba úseky jsou ve skladbě vzdáleny zhruba o 55 minut. Feldman mění „rychlost“ vyjádření uvedeného akordu. Můžeme zde tedy konstatovat „spojení“ dvou různých rychlostí – akordický rozklad v příkladu č. 37 v klavíru je „zpomalen“, dění ve smyčcích je naopak „zrychleno“. Myslím, že v tomto případě není správné mluvit o „vrcholu skladby“. V klasickém pojetí jej chápeme jakožto jednoznačné centrum, těžiště. V *Piano and String Quartet* bychom za vrchol byli nuceni označit úsek, který trvá několik minut; při poslechu rovněž nemáme dojem, že by celá konstrukce hudební struktury k tomuto místu jednoznačně směřovala, jedná se o „pouhé“ změny rychlostí v odvíjení hudebního materiálu.<sup>183</sup>

Záměrně nevyužívám pojmů *augmentace* nebo *diminuce*, a to ze dvou důvodů, jež spolu částečně souvisí. První z nich je ten, že tyto termíny jsou úzce spojeny s tradiční tematickou prací a pro popisované hudební dění se dle mého názoru nehodí. Druhým důvodem je, že ve Feldmanově hudbě jsou jednotlivé patterny „souřadné“, jsou to simulakra; nelze tedy určit jeden, který by byl „augmentován“ nebo

<sup>182</sup> Bunita Marcus – Morton Feldman. „About Craftmanship“ [Lecture by Bunita Marcus, 5 July 1986]. In: R. Mörchen (ed.). *Morton Feldman in Middelburg*, s. 414.

<sup>183</sup> To, že jde o kompoziční záměr, dokládá i jiné skladatelovo prohlášení v rámci besedy *Speaking of Music* (1986): „[...] the other technical aspect of the piece [*Piano and String Quartet*] that interested me was the rate of changing of speed that would you hear this material. And these broken chords finally come back for about twenty minutes, very slow, and then I utilize the bottom of the piano, just going all the way up the... So that was a very important aspect of the piece, the rate of speed.“ Morton Feldman. „Speaking of Music“ [Conversation with Charles Amirkhanian at the Exploratorium's *Speaking of Music* series, San Francisco, January 30 1986; online]. Transcribed by Alex Grimley. *Cnvill.net* [cit. 1. 10. 2016]. Dostupné z: <http://www.cnvill.net/mfspeakingofmusic1986.pdf>.

„diminuován“; mění se pouze rychlosti odvíjení použitého hudebního materiálu. Ačkoli to může vypadat jako pouhé slovíčkaření, domnívám se, že použitá terminologie podstatně souvisí se způsobem, jak o věcech uvažujeme.

ppp ped. →

sord.

sord.

sord.

sord.

ppp

ppp

ppp

ppp

Příklad č. 36 – M. Feldman. *Piano and String Quartet*, s. 1.

Příklad č. 37 – M. Feldman. *Piano and String Quartet*, s. 23.

Ve spojitosti s výše uvedeným hudebním děním ve skladbě *Piano and String Quartet* bychom mohli příklad č. 29 ze skladby *For Bunita Marcus* rovněž chápat

jakožto simultánní znění dvou hudebních linií o různých rychlostech – linie spodní (tóny  $c^2-d^2$ ), jejíž rychlost je poměrně stabilní, a linie vrchní ( $es^3-ges^2$ ), která je naopak odvíjena nepravidelně, přerývaně.

V této kompozici však nalézáme ještě jiné metody práce s rychlostí. Dochází k tomu, že v její pokročilejší fázi Feldman uvádí v metru, které bylo do té doby určeno nástupu tónového materiálu, tj. 3/8, 5/16, pomlky (resp. „prostor pro dozvuk“) a tóny jsou naopak uváděny v metru 2/2. Mohlo by se zdát, že se jedná o jednoduché „prohození“ (doplňme, že u Feldmana takovýto jednoduchý schematismus vlastně nikdy nenalezneme – např. prostoru pro dozvuk i po této změně na některých místech zůstává 2/2 metrum; dále ve skladbě se také objevuje nové 3/4 metrum; někdy se vrací metrorytmické uspořádání z první části atd.), ovšem při konkrétním znění skladby vzniká dojem celkového zpomalení v odvíjení hudebního materiálu. Jak již bylo naznačeno výše, tento proces není vázán na žádné téma, výstavbu struktury z hlediska vrcholu atd. Je zajímavé vidět, že pokud tyto způsoby práce s hudebním materiálem uvolníme z tradiční kompoziční rétoriky (tematická práce), působí poněkud odlišným dojmem. Příklad č. 38 zachycuje úsek, v němž se ve skladbě *For Bunita Marcus* „střídají“ dvě rychlosti.

V této kompozici se můžeme setkat i s dílčím zrychlováním a zpomalováním, které má většinou podobu proměnlivého metrorytmického vyjádření „opakovaného“ patternu. Z tohoto hlediska je zajímavý příklad č. 39, jenž se nachází dále ve skladbě. Kinetické vyjádření tohoto patternu je v průběhu jeho odvíjení neustále zpomalováno (v příkladu č. 39 jsem z úspory místa vynechal několik taktů, zdůrazňuji tedy, že popisovaný proces zpomalování trvá delší dobu). Za velmi působivé považuji to, že určitým „výsledkem“ tohoto procesu je, že jednotlivé tóny patternu jsou následně vyjádřeny jako dva souzvuky. Při poslechu této hudební plochy máme dojem, jako kdyby se neustále se zpomalující hudební proud najednou doopravdy zastavil.

The musical score is for the piece "The Swan" (Le Cygne) by Camille Saint-Saëns, featuring a piano introduction and a vocal solo. The score is in 3/8 time and includes a "Ped." (pedal) instruction.

The score is divided into two main sections: a piano introduction and a vocal solo. The piano introduction is marked "P" (piano) and "Ped." (pedal). The vocal solo is marked "V" (vocal) and "Ped." (pedal).

The piano introduction consists of two systems of music. The first system is in 3/8 time and features a piano introduction with a pedal. The second system is in 3/8 time and features a piano introduction with a pedal.

The vocal solo consists of two systems of music. The first system is in 3/8 time and features a vocal solo with a pedal. The second system is in 3/8 time and features a vocal solo with a pedal.

The score is written for piano and voice. The piano part is written in 3/8 time and the vocal part is written in 3/8 time. The score includes a "Ped." (pedal) instruction.

Příklad č. 38 – M. Feldman. *For Bunita Marcus*, s. 41–42.



Příklad č. 39 – M. Feldman. *For Bunita Marcus*, s. 47–48.

Věnujme se nyní možné roli intenzity ve Feldmanových skladbách. Jak již bylo několikrát řečeno – autor při práci s tóny zdůrazňuje jejich dozvuk, jednotlivé tóny se chovají jako neustále se proměňující zvukové intenzity. Cílená práce s tímto prvkem je patrná již ve Feldmanových raných skladbách, např. v klavírní kompozici *Intermission 5* (příklad č. 40). Úvodní „akord“ (Feldman tyto harmonické útvary na pomezí akordu a clusteru označoval jako *altered chords*)<sup>184</sup> je zde předepsán *fff* a v notách nacházíme pokyn „Hold sustain and una corda pedals throughout“. Tóny po tomto uvedení dlouhou dobu dozívají. Následující tóny nastupují v *ppp* a působí na pozadí zanikajícího *fff* „akordu“. Jejich role však s dozíváním prvního „akordu“ narůstá – až do chvíle, než se v hudebním proudu objeví další tóny *fff*. Skladatel tedy vytváří dvě plochy (*fff* „akord“ a v *ppp* průběžně nastupující tóny), které se ovlivňují a jejich vztah je dynamický. Připomeňme v tomto kontextu Feldmanův výrok z roku 1984, který lze použít i na tuto situaci:

„[...] I work very much like a painter, insofar as I'm watching the phenomena and I'm thickening and I'm thinning and I'm working in that way and just watching what it needs.“<sup>185</sup>

Na základě těchto slov je zřejmé, že pro autora byla průběžná kontrola zvukového účinku využitého tónového materiálu podstatná.

<sup>184</sup> A. Noble. *Composing Ambiguity*, s. 43.

<sup>185</sup> M. Feldman. „XXX Anecdotes and Drawings“, s. 168.

Slow

fff ppp

Hold sustain and una corda pedals throughout

fff ppp

Příklad č. 40 – M. Feldman. *Intermission 5* (1952).<sup>186</sup>

V příkladu č. 27 jsme viděli, že Feldman pracuje pouze se třemi tónovými výškami. Autor i v tomto případě kontroluje zvukový účín odvíjeného tónového materiálu, ale nejedná se o tak lehce čitelný způsob práce jako ve skladbě *Intermission 5*, kde bylo působení tónů podpořeno jejich markantním dynamickým odlišením; zde se pohybujeme pouze v *ppp*. Při postupném uvádění tónů pozorujeme, že skladatel 1) vyostřuje nebo tlumí působení malé sekundy (za vyostření můžeme pokládat např. shlukování malých sekund u sebe, za utlumení lze považovat např. opakování stejného tónu či uvedení jiného intervalu, např. velké sekundy)<sup>187</sup> a 2) nástup tónů v různých rejstřících zvyšuje či snižuje jejich působení v harmonickém poli (větší váhu mají přirozeně ty tóny, které jsou umístěny v nižších rejstřících). Sledujeme tedy proměnlivé intenzivní působení tónového materiálu z hlediska konkrétního vyjádření harmonické situace. Tento jev nám při pouhém statickém posuzování úseků na základě uplatněných souzvukových druhů a jejich úprav uniká (viz také můj komentář v kapitole 3.1. který se dotýká této problematiky). Významnou roli zde navíc opět hraje dozvuk tónů (dochází i k prolínání mezi jednotlivými úseky), uvedený proces se tedy odehrává na velmi proměnlivém a nestabilním zvukovém „pozadí“. Opět popisujeme

<sup>186</sup> M. Feldman. *Solo Piano Works 1950–1964*, s. 3.

<sup>187</sup> Je třeba dodat, že při popisu těchto jevů se již poněkud odchylujeme od pojetí zvukových vlastností tónového materiálu Karla Janečka – viz kapitoly *Vliv konsonantních složek*, *Stupňování disonantní charakteristiky* a *Slučování disonantních charakteristik*. K. Janeček. *Základy moderní harmonie*, s. 52–53 a 55–60.



dění, které je analyticky obtížně uchopitelné. Mým cílem je upozornit na jevy, na něž se lze soustředit při samotném poslechu skladby.

Pokusme se naznačit ještě jiný pohled na intenzitu – v určitém ohledu zde budu také rozvíjet myšlenky z kapitol 4.1 a 4.2. Inspirací pro mě byl způsob, jakým se Deleuze a Guattari zamýšlí nad použitím jazyka v díle Franze Kafky. Proto bych rád nejprve stručně představil jejich pohled a následně tyto myšlenky vztáhl na situaci ve Feldmanových skladbách. Deleuze a Guattari považují Kafkovo dílo za projev „menšinové literatury“, tento spisovatel ve svých knihách používá „menšinového jazyka“:

„V Rakousko-uherské monarchii je čeština bezpochyby menšinovým jazykem vzhledem k němčině; ale pražská němčina už funguje jako potenciálně menšinový jazyk vůči vídeňské či berlínské němčině; a Kafka, německy píšící Žid, podrobuje němčinu kreativnímu zacházení s menšinovým jazykem, vytváří kontinuum variace, [...] donutit jazyk zadržávat nebo ‚kňourat‘..., napnout tenzory v celém jazyce, i písemném, a vytáhnout z něj křik, povyk, výšky, trvání, barvy, akcenty, intenzity.“<sup>188</sup>

Deleuze a Guattari tedy u menšinových jazyků (jako je např. pražská němčina, černošská angličtina či quebecká francouzština) konstatují akcentaci „zvukové“ stránky (v mluveném i písemném projevu) a dále:

„[...] pozoruhodné zmnožení měnících se efektů, chuť přepřínovat a parafrázovat. [...] jsme svědky odmítnutí referenčních bodů a rozpadu konstantní formy ve prospěch dynamických diferencí. A čím víc jazyk vstoupí do takového stavu, tím blíže je nejen hudební notaci, ale samotné hudbě.“<sup>189</sup>

Autoři menšinové literatury dle Deleuze a Guattariho používají jazyk tak, že jej uvádí do stavu kontinuální variace – dobývají většinový jazyk, aby v něm vytyčili dosud

---

<sup>188</sup> G. Deleuze – F. Guattari. *Tisíc plošin*, s. 122 („Sans doute, dans l'empire autrichien, le tchèque est langue mineure par rapport à l'allemand; mais l'allemand de Prague fonctionne déjà comme langue potentiellement mineure par rapport à celui de Vienne ou de Berlin; et Kafka, Juif tchèque écrivant en allemand, c'est à l'allemand qu'il fait subir un traitement créateur de langue mineure, construisant un continuum de variation, [...] faire bégayer la langue, ou la faire ‚piauler‘..., tendre des tenseurs dans toute la langue, même écrite, et en tirer des cris, des clamés, des hauteurs, durées, timbres, accents, intensités.“ Titiž. *Mille Plateaux*, s. 131).

<sup>189</sup> *Tamtéž*, s. 122–123 („[...] une curieuse prolifération d'effets changeants, un goût de la surcharge et de la paraphrase. [...] Des deux côtés on assiste à un refus des repères, à une dissolution de la forme constante au profit des différences de dynamique. Et plus une langue entre dans cet état, plus elle est proche, non seulement d'une notation musicale, mais de la musique elle-même.“ *Tamtéž*, s. 131–132.).

neznámé menšinové jazyky. Menšinový autor je nakonec de facto cizincem ve vlastním jazyce.<sup>190</sup>

Vzhledem k tomuto výkladu bychom mohli říci, že Feldman se ve svých skladbách snaží o podobný způsob práce – to jsme již viděli v příkladech v kapitole 4.1, které se týkaly dozvuku využitých tónů. Není to ovšem jediný případ, kdy skladatel „napíná“ tóny a akcentuje jejich akustické kvality. V 5. kapitole se budu věnovat rozboru skladby *Patterns in a Chromatic Field*, která je určena pro violoncello a klavír. V této kompozici můžeme klavír v určitých místech slyšet „drnčet“, „vykřikovat“, „štěkat“, „zvonit“, „hřmět“; violoncello se k tomuto nástroji připojuje svými „labilními“ a „syčivými“ flažolety či „dunivými“ *pizzicaty*. V obou případech se nejedná o žádné rozšířené techniky hry na nástroj. Notovány jsou pouze tóny, ovšem způsob jejich vyjádření a celkový účinek hudebního proudu směřuje spíše ke „zvukové kompozici“. Dodávám, že Feldman často ve svých skladbách pro smyčcové nástroje prozkoumává až „molekulární podstatu“ jejich zvuku – to je patrné např. v rámci dlouze držených tónů, kdy z povahy tvorby tónu na těchto nástrojích můžeme zaslechnout různé skřípoty, dynamická kolísání atd. (tón se opět v průběhu svého znění odlišuje „sám od sebe“). Ve skladbě *Patterns in a Chromatic Field* je uvedena plocha, v jejímž rámci zní držený violoncellový tón dokonce skoro čtyři minuty.<sup>191</sup> Podobnými způsoby Feldman z tónů doslova „vytahuje“ jejich akustické kvality (znovu upozorňuji na to, že vše probíhá v rámci konvenční notace). V úvodu této kapitoly jsem zmiňoval, že Feldmanovo použití hudebních symbolů v partituře je do značné míry subverzivní (pomlky neznamenaají „ticho“, ale spíše prostor pro dozvuk; tóny jsou pojímány spíše jako neustále se měnící zvukové intenzity; repetice nemusí na posluchače působit jako přesné opakování atd.) – i tímto nestandardním zacházením s hudebními symboly skladatel vytváří ve „většinovém hudebním jazyce“ (v tomto případě spíše ve „většinovém způsobu notového zápisu“) svůj vlastní „menšinový hudební jazyk“.

Dle Deleuze a Guattariho je důležitou vlastností menšinového jazyka to, že otevírá jednotlivá slova nesčetným variacím. Neustálé „opakování“, se kterým se ve Feldmanově hudbě setkáváme, přispívá dle mého názoru k tomu, že přestaneme v hudební struktuře pátrat po vztahovosti („smyslu“, „směru“) – po určité době začneme

---

<sup>190</sup> Např. o Samuelovi Beckettovi lze však dokonce tvrdit, že byl opravdovým cizincem píšícím v cizím jazyce – v letech 1946–1949, kdy psal svou vrcholnou románovou trilogii *Molloy*, *Mallone umírá* a *Nepojmenovatelný*, byl francouzsky píšícím Irem žijícím v Paříži.

<sup>191</sup> Morton Feldman. *Patterns in a Chromatic Field*. Basel: Hat(now)ART, 2-6145, 1995 [Rohan de Saram (vcl.), Marianne Schroeder (pft); nahráno 29. září – 1. října 1993 v Westdeutscher Rundfunk, Kolín], track 2, 14:10–18:00.

vnímat pouze zvukovou složku znějících hudebních situací („opakování“ je tedy dalším prostředkem, jímž se hudební struktura deterritorializuje směrem ke zvukové kompozici). Je to podobné, jako kdybychom opakovali nějaké slovo pořád dokola, až by tímto mnohačetným opakováním ztratilo svůj smysl, stala by se z něj pouze „zvuková schránka“:

„Děti často hrají hru se slovem, jehož smysl tuší jen mlhavě, opakují ho, až se slovo rozkmitá samo v sobě (na začátku Zámku mluví školní děti tak rychle, že jim není rozumět). Kafka vypráví, jak si jako dítě opakoval otcova slova, až se rozběhla po linii nesmyslu: ‚poslední, poslední‘...“<sup>192</sup>

Tento způsob zacházení s hudebním materiálem „nerozpouští“ pouze jasnou identitu využitých tónů. Kontinuální reorganizování hudebních situací, přesouvání patternů mezi nástroji či společné doznívání nástrojů mají za následek to, že chvílemi mohou jednotlivé nástrojové témby splývat (v tomto ohledu rozšiřuji pojem „Rothko Edge“ S. Johnsona, viz kapitola 2.3). Při poslechu skladby, která trvá několik desítek minut či několik hodin, nastane tento pocit nejednou.

Feldmanovy pozdní kompozice jsou většinou nazvány podle osobnosti, jíž jsou věnovány (*For John Cage*, *For Stefan Wolpe* atd.), nebo podle nástrojového obsazení (*Three Voices*; *Piano*, *Violin*, *Viola*, *Cello* atd.). Z tohoto důvodu lze usuzovat, že pro autora byla volba nástrojové „barvy“ důležitá. Není bez zajímavosti, že Mark Rothko také často pojmenovával své obrazy podle využitých barev (*Rust and Blue*, *Four Darks in Red*, *Orange and Yellow* atd.). Mnohačetné opakování patternů „bez obsahu“ (či lépe řečeno, zbavených opakováním „obsahu“, „smyslu“) různými nástroji bychom mohli chápat jako svého druhu hudební studie nástrojových barev. Dalo by se mluvit o intenzivním působením nástrojové barvy na posluchače (podobně jako působí Rothkova velká barevná plátna na pozorovatele). Při této kompoziční práci dochází k různým jevům; v kapitole 2.3 jsem se pokusil naznačit ono „splývání“ nástrojových témbů („housle se stávají klavírem“, „klavír se stává houslemi“). Zajímavé jsou však kompozice jako např. *Violin and String Quartet* (1985), které svým nástrojovým obsazením představují jakýsi „průzkum jedné barvy“ (celková doba trvání této

---

<sup>192</sup> G. Deleuze – F. Guattari. *Kafka: Za menšinovou literaturu*, s. 39 („Les enfants sont très habiles dans l'exercice suivant: répéter un mot dont le sens n'est que vaguement pressenti, pour le faire vibrer sur lui-même (au début du Château, les enfants de l'école parlent si vite qu'on ne comprend pas ce qu'ils disent). Kafka raconte comment, enfant, il se répétait une expression du père pour la faire filer sur une ligne de non-sens: ‚fin de mois, fin de mois‘...“ Titíž. *Kafka: Pour une littérature mineure*, s. 38–39).

konkrétní skladby přesahuje 2 hodiny).<sup>193</sup> Feldman v rámci své přednášky v Middelburgu řekl:

„In rug making, when you see a fantastic blue, that blue was not made on the first dye, that blue was dipped once, it was dipped twice, three times to get this deep blue or deep red. You just can't dip it once. It's like a cheap car, the difference between painting a Rolls-Royce and a Ford. That's why a Rolls-Royce has that surface. Orchestration is very much like that. Don't worry about it, it's another art. It has nothing to do with composition – but you can't have a composition without it. Yet it has nothing to do with composition.“<sup>194</sup>

Mnohačetné opakování patternů tedy také umocňuje intenzivní působení nástrojové barvy. Po delším znění skladby se jí cítíme být zcela prostoupeni. V tomto kontextu považuji za vhodné zmínit přístup k využití barvy v obrazech M. Rothka. Uvedenému tématu se ve své studii *Rothko: Color as Subject*<sup>195</sup> věnoval John Gage. Z jeho textu vyplývá, že pro Rothka bylo důležité setkání s obrazem *Red Studio* (1911) Henryho Matisse. Jak je patrné z obrázku č. 4, v tomto výtvarném díle malíř uplatňuje červenou barvu, která se na plátně vlastně osamostatňuje – jednotlivé rozpoznatelné předměty (židle, stůl, hodiny atd.) splývají v jedno s barvou a dochází k „rozpuštění“ jejich identity. Dle Gage Rothko tento obraz po delší čas velmi pečlivě studoval a pozoroval:

„The modern painting to which Rothko felt most deeply attached was Matisse's *Red Studio* [...], which he recalled studying every day for month following its acquisition by the Museum of Modern Art in 1949, until he saw it as the source of all his painting. When you looked at it, he said, ‚you became that color, you became totally saturated with it‘; it was like music. This sense of immersion in color is something Rothko referred to repeatedly in connection with his own painting.“<sup>196</sup>

V Rothkově díle lze již před setkáním s Mattisovým obrazem konstatovat určité „osamostatňování barvy“. Na obrázku č. 5 je zachycen malířův nepojmenovaný obraz chlapce u okna z roku 1939. Kromě určité nerealičnosti celé kompozice („podlouhlý chlapec“, který nepůsobí jako člověk, ale spíše jako „oblečený stín“) nám v souvislosti s pozdějšími Rothkovými obrazy nemůže uniknout, že již v tomto díle jaksi vystupují

---

<sup>193</sup> Provedení Petera Rundela s Pellegrini Quartet trvá 2 hodiny 13 minut, viz Morton Feldman. *Violin and String Quartet*. Basel: hat(now)ART 2-137, 2002 [Peter Rundel (vn.), Pellegrini Quartet; nahráno 22 října 1997 v Sendesaal Hessischer, Rundfunk].

<sup>194</sup> M. Feldman. „Appearance is not reality“, s. 214.

<sup>195</sup> John Gage. „Rothko: Color as Subject“. In: Jeffrey Weiss (ed.). *Mark Rothko*. New Heaven: Yale University Press, 1998, s. 246–263.

<sup>196</sup> *Tamtéž*, s. 261.

barevné čtverce či obdélníky a upoutávají na sebe pozornost. Působení barvy (resp. barevných ploch) není tak intenzivní jako v případě Matissova obrazu *Red Studio* nebo autorových pozdějších obrazů (viz obrázek č. 6, kde je uveden „klasický“ Rothkův styl). Myslím, že uvedené příklady vhodně doplňují výklad o intenzivním působení nejen tónů, ale i nástrojových barev. Vzhledem k poznatkům z kapitoly 4.2, kde jsem se zabýval problematikou difference a opakování, pokládám za důležité zmínit, že i Rothkovy obrazy prozkoumávají nekonečné odstíny (difference) jednotlivých barev. Při pohledu na ně je patrné, jak je např. slovo „žlutý“ či „červený“ omezující a kolik různých poloh se v této barvě skrývá.



Obrázek č. 4 – Henri Matisse. *Red Studio* (1911). Museum of Modern Art, New York; 181 x 219,1 cm.<sup>197</sup>

<sup>197</sup> Museum of Modern Art, New York [online, cit. 31. 3. 2017]. Dostupné online: <https://www.moma.org/collection/works/78389?locale=en>.





Obrázek č. 5 – Mark Rothko. *Untitled* [Portrait] (1939). 76,5 x 101,6 cm.<sup>198</sup>

<sup>198</sup> J. Weiss (ed.). *Mark Rothko*, s. 3.





Obrázek č. 6 – M. Rothko. *No. 5/No. 22* (1950). Museum of Modern Art, New York; 297 x 272 cm.<sup>199</sup>

Intenzivní použití barvy bychom mohli konstatovat i např. u Jacksona Pollocka. V kontextu předchozího výkladu bych však chtěl akcentovat jiný aspekt jeho díla – práci s „rychlostí“ (viz úvod této kapitoly). Nejenom, že rychlost hrála podstatnou roli při samotném procesu tvorby jeho obrazů a kreseb (mám na mysli rychlost a sklon Pollockovy ruky při nanášení barvy na plátno – tzv. „action painting“), jeho díla bychom

---

<sup>199</sup> Museum of Modern Art, New York [online, cit. 31. 3. 2017]. Dostupné online: <https://www.moma.org/collection/works/80566?locale=en>.

mohli nazírat jako uspořádání různých „rychlostí“ (či možná lépe řečeno „rytmů“). Pro ukázkou jsem zvolil kresbu, v níž je uplatněno jejich omezené množství (obrázek č. 7) – podobně však „fungují“ i Pollockovy vrcholné obrazy, které obsahují mnohem více barev (*Full Fathom Five, Number 1A, Autumn Rhythm* atd.). Pro lepší ilustraci toho, na co chci upozornit, je však výhodnější kresba s méně barvami.

Červené linie jsou v této kresbě jaksi „v pozadí“, oproti černým čárám jsou mohutnější a vytváří poměrně ucelený tvar. Červené barvy je na obraze také celkově méně, působí „pomalejším“ dojmem. Naproti tomu tahy černou tuší jsou většinou mnohem tenčí, frekventovanější, chaotičtější. Nezachovávají stejnorodý rytmus. Můžeme pozorovat, že některé tahy vytváří až jakousi horizontálně-vertikální mřížku (zejména uprostřed kresby), jinde jsou patrné „cákance“, kterých je v kresbě tolik, že začínají vytvářet svůj vlastní rytmus. Jedná se tedy o spojení dvou „rychlostí“, přičemž černá barva má tendenci sama o sobě vytvářet ještě dílčí rytmy. Spolupůsobení těchto dvou barev v uvedené kresbě vytváří určité „pnutí“, „napětí“. Dodejme, že v jiných Pollockových obrazech nalezneme i mnohem komplexnější využití rychlostí (rytmů). Při charakterizaci této kresby a výše uvedených obrazů nevycházím z žádné teorie výtvarného umění,<sup>200</sup> popisuji pouze své dojmy, které ve mě tyto obrazy vzbuzují v souvislosti s jevy diskutovanými v této kapitole. Domnívám se však, že odborná práce o kompozicích Mortona Feldmana se musí snažit tyto paralely zohledňovat, protože tento skladatel byl obrazy abstraktních expresionistů nadmíru ovlivněn.

---

<sup>200</sup> V případě komentáře k obrazům Marka Rothka však přihlížím k publikaci Jeffreyho Weise (viz pozn. pod čarou č. 195), kde jsou kromě studie Johna Gage uvedeny i jiné podnětné texty.





Obrázek č. 7 – Jackson Pollock. *Untitled* (1953–1954). Museum of Modern Art, New York; 40 x 52,1 cm.<sup>201</sup>

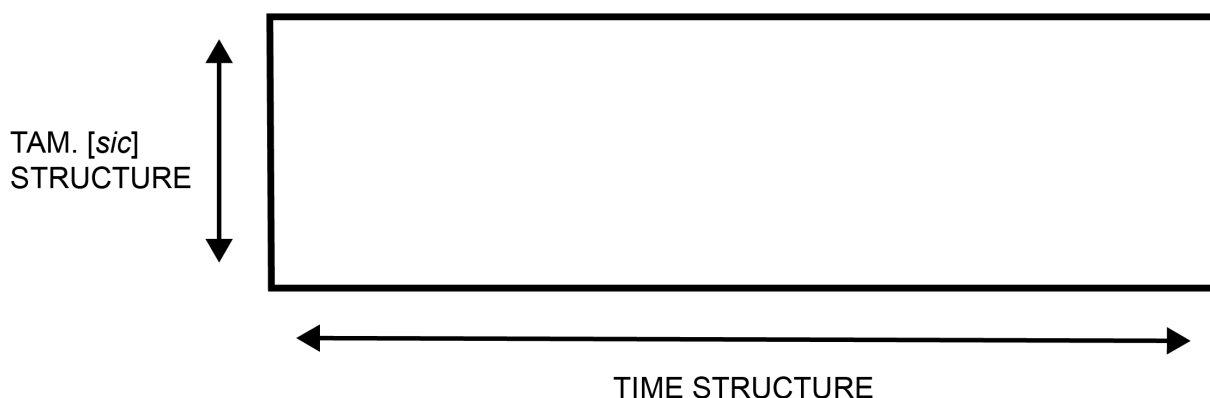
K tomuto výkladu doplňme, že z dostupných zdrojů vyplývá, že si Feldman v 50. letech 20. století představoval svá díla jako určitá „časová plátna“ (time canvases). V knize A. Nobla *Composing Ambiguity* jsem narazil na zajímavý diagram (příklad č. 41), který naznačuje, jakým způsobem si skladatel vizualizoval strukturu svých kompozic (stejně schéma je uvedeno i v publikaci D. Clina *The Graph Music of Morton Feldman*). Vertikální osa diagramu reprezentuje „témbrovou strukturu“ (autorův termín; v příkladu označena jako „tam. structure“), horizontální osa představuje časovou složku skladby („time structure“).

Na uvedeném diagramu není na první pohled „nic zvláštního“, rád bych však upozornil na dva detaily, které dobře ilustrují Feldmanův přístup k hudební struktuře. Povšimněme si, že autor v rámci vertikální osy nevyužívá tónové výšky, ale uvádí témr. Pro skladatele byla tedy podstatnější nástrojová barva a využitý rejstřík, než

<sup>201</sup> Museum of Modern Art, New York [online, cit. 31. 3. 2017]. Dostupné online: <https://www.moma.org/collection/works/35733?locale=en>.

konkrétní tónové výšky či vztahy mezi nimi. Nástrojový témbra je obtížně zachytitelný jako jednoznačný bod (na rozdíl od nástupu tónové výšky v čase) – i když je tedy diagram ohraničen vertikální a horizontální čarou, nemyslím si, že skladatel usiluje o konstituci určitého „souřadnicového systému“. Je to pouze jeho způsob, jak si načrtnout „hudební plátno“, v jehož rámci dává vyniknout zejména intenzivním vlastnostem využitého tónového materiálu. Jedná se o prostor, v němž Feldman vytyčuje své „zvukové bloky“ a „křehké diagonály“.<sup>202</sup>

Druhým zajímavým aspektem je, že horizontální časová osa je obousměrná. Hudba samozřejmě probíhá pouze „jedním směrem“, ovšem Feldman se různými prostředky snaží tuto lineárnost narušovat (např. tím, že jeho skladby nesměřují k žádnému vrcholu a v jejich průběhu dochází k volnému střídání či kombinování hudebních ploch – skladby nejsou hierarchicky strukturovány).



Příklad č. 41 – Překreslený diagram z Feldmanových zápisníků (c. 1950).<sup>203</sup>

Již v samém úvodu své disertační práce jsem zmiňoval, že dle svědectví Ch. Wolffa přistupoval skladatel ke svým partiturám spíše jako malíř. Feldman ve své esejí *Between Categories* píše:

<sup>202</sup> U tohoto schématu je uvedena následující Feldmanova poznámka z níž vyplývá, že skladatel usiloval o „krystalizaci čistě zvukové zkušenosti, která probíhá v čase“: „STRUCTURE: If we think of music in terms of filling out a continuity, with pauses and places of rests, structure of any kind is then impossible. Structure can not be constructed in the linear fashion but must be seen in its entirety. one must then [work?] on the exact proportion. The time structure then makes it possible to create music as on a canvas or better yet not unlike the architect's four walls or the engineer's [bridge?] across a river. Structure then makes us ask what the basic materials are and what is unnecessary. Most important structure teaches us that these basic materials are in a state of complete equality. No matter how complicated a 'flourish' seems to be. As we also deal with degradations of sound then immediately as we conceive a work we have also a tambré [sic] structure. I consider the basic material in a crystalized [sic] structural situation a purely sound experience [clothed?] by time. A sound experience divorced from harmony as well as counterpoint and melody.“ A. Noble. *Composing Ambiguity*, s. 4.

<sup>203</sup> A. Noble. *Composing Ambiguity*, s. 4; D. Cline. *The Graph Music of Morton Feldman*, s. 115.

„My obsession with surface is the subject of my music. In that sense, my compositions are really not ‚compositions‘ at all. One might call them time canvases in which I more or less prime the canvas with an overall hue of music. I have learned that the more one composes or constructs – the more one prevents Time Undisturbed from becoming the controlling metaphor of the music.[...] I prefer to think of my work as: *between categories*. Between Time and Space. Between painting and music. Between the music’s construction, and its surface.“<sup>204</sup>

Domnívám se, že v souvislosti s diagramem zachyceným v příkladu č. 41 je zřejmé, že představa hudební struktury jako obdoby malířské plátna (v autorově pojetí „časového plátna“) měla na skladatelovo myšlení určitý vliv („hudební skladba se stává malbou“). Z výkladu v kapitole 4.1 vyplývá, co Feldman myslí oním bytím *mezi* hudební konstrukcí („music’s construction“) a hudebním povrchem („and its surface“). Tyto termíny bychom mohli zahrnout pod již diskutovanou kompoziční a akustickou realitu.

---

<sup>204</sup> Morton Feldman. „Between Categories“. In: B. H. Friedman (ed.). *Give My Regards to Eighth Street*, s. 88.

## 4.4 Rhizomatická forma

Doposud jsme diskutovali Feldmanovy kompozice především z hlediska mikrostruktury a mezostruktury. Zaměříme se nyní na jejich celkové uspořádání. Již jsme poukázali na to, že autor usiloval o uvolnění jednotlivých prvků hudební struktury z tradiční kompoziční rétoriky, podobně bychom se mohli vyjádřit i o jeho přístupu k hudební formě jako takové. Většina hudebních forem vychází z principu hierarchie a z jasného rozlišení na úvod, vlastní průběh (který často míří k určitému vrcholu) a závěr. Tyto aspekty však Feldman cíleně neguje a ve své tvorbě se od uvedeného pojetí snaží oprostit.<sup>205</sup> V komentáři ke své vůbec nejrozsáhlejší skladbě *String Quartet No. 2* uvádí, že ji nechápe jako tradičně zkomponovanou, ale spíše jako jistou formu *uspořádání* [assemblage]:

„Another crucial difference is in making the distinction between constructing a ‚composition‘ and that of assemblage, which is more what this quartet is about. A ‚composition‘ for me forms sentence structures within a scenario of beginning, middle and end. [...] With assemblage there is no continuity of fitting the parts together as words in a sentence or paragraph.“<sup>206</sup>

Pro lepší pochopení uvedeného tvrzení je dle mého názoru účelné obrátit se k Feldmanově rané kompozici *Intermission 6*. Tuto skladbu můžeme považovat za jedno z prvních „otevřených děl“. <sup>207</sup> Způsob, jakým zde autor pracuje s hudebním materiálem navíc dobře osvětluje jeho přístup k „uspořádání“ pozdních kompozic. Z příkladu č. 42 je zřejmé, že jednotlivé hudební situace jsou na stránce volně rozmístěny. Skladba může začít jakoukoli z nich. Při interpretaci tohoto díla je interpret vlastně „neustále ve středu“, vždy se znovu a znovu rozhoduje, jaký motiv bude následovat a jaké bude celkové „uspořádání“ kompozice. Není zde žádný předem daný „scénář“. V této skladbě je akcentován proces „stávání se“ – A. Noble dokonce uvádí, že k jedné ze starších verzí tohoto díla Feldman připojil poznámku: „This piece is about the outlines

---

<sup>205</sup> Určitá strategie, kterou Feldman používal při vytváření svých děl a která znepřehledňuje jejich časové zasazení je, že po dokončení skladby odstranil to, co považoval za „jasný začátek“. Při poslechu se ocitáme okamžitě uprostřed dění: „But what I did do – which was very curious and I never questioned it until you brought up this... well, I never *discussed* it at this length until you brought it up – is that I would look at the beginning and chop off that which I felt was an obvious beginning.“ M. Feldman. „Why All the Mystery About Composition?“, s. 706.

<sup>206</sup> Morton Feldman. „String Quartet II“. In: B. H. Friedman (ed.). *Give My Regards to Eighth Street*, s. 196.

<sup>207</sup> Skladba v mnohém připomíná kompozici *Klavierstück XI* Karlheinz Stockhausena, ta však vznikla o tři roky později (1956). Pro více informací a Feldmanův komentář viz M. Feldman. „I’m reassembling all the time“, s. 98–100.

of becoming.”<sup>208</sup> Proces „stávání se“ jsme svým způsobem pozorovali již v příkladech č. 27 a 40, které se týkaly průběžné kontroly zvukového účinku tónového materiálu (tj. jeho proměnlivého intenzivního působení). Zde jej však vztahujeme na celkové utváření skladby. Myslím, že bude prospěšné k této problematice připojit názor Feldmanova učitele Steffana Wolpeho. V transkripci jeho přednášky v Darmstadtu (1960)<sup>209</sup> se objevuje několik myšlenek, které nejsou příliš vzdáleny naznačenému popisu skladby *Intermission 6*, např.: „To move in all directions, since all aspects are exposed in a space of all-sided view-points, results in the totalizing, multidimensional image. All is connectable, where there is no hierarchically determined order; and all becomes [...]“<sup>210</sup>

Skladba *Intermission 6* vznikla sedm let před tím, než Wolpe v Darmstadtu vystoupil. Avšak přesto se domnívám, že jeho úvahy ohledně hudební struktury měly podobný charakter i v době, kdy u něj Feldman studoval. Při bližším pohledu na autorovu pozdní tvorbu se nelze zbavit dojmu, že tyto skladby v sobě jaksi latentně obsahují „půdorys“, který můžeme vidět v příkladu č. 42. V pozdních dílech se navíc k volné propojitelnosti rozličných hudebních situací váže též možnost jejich vzájemného prostupování. V jistém ohledu lze Feldmanovy pozdní kompozice chápat jako jím zapsaná uspořádání hudebního materiálu, k nimž je přistupováno analogicky jako v *Intermission 6*. Zdůrazňuji, že tím neříkám, že by pozdní skladby bylo možné převést na podobné schéma, jedná se pouze o náš způsob, jak proniknout do autorova kompozičního myšlení.<sup>211</sup> V kapitole 4.2 jsem se snažil poukázat na to, že se jednotlivé hudební situace neustále odlišují, jsou to simulakra; bylo by tedy chybou redukovat je nyní na jeden tvar, „vzor“ – spíše je můžeme chápat jako „série“, v jejichž rámci se

---

<sup>208</sup> „This piece is about the outlines of becoming. It can start anywhere, go anywhere within these references of sounds and may be any length. Hold each meas. until barely audible.“ Ve verzi, která byla vydána tiskem došlo k vypuštění první věty a celkově se styl tohoto předpisu pozměnil: „Composition begins with any sound and proceeds to any other. With a minimum of attack, hold each sound until barely audible. Grace notes are not played too quickly. All sounds are to be played as softly as possible.“ A. Noble. *Composing Ambiguity*, s. 113.

<sup>209</sup> Steffan Wolpe. „On Proportions“. Translated by Matthew Greenbaum. *Perspectives of New Music*. 1996, roč. 34, č. 2, s. 132–184 – označení „přednáška“ bychom však měli raději uvést v uvozovkách, protože jak píše překladatel M. Greenbaum: „On Proportions (Vortrag über Proportionen) is not only a lecture: it is also a kind of theater piece, to be enacted by Stefan Wolpe (along with two pianists to play its forty-one musical examples).“ *Tamtéž*, s. 132.

<sup>210</sup> *Tamtéž*, s. 174.

<sup>211</sup> Dodejme, že David Tudor, první interpret těchto Feldmanových raných klavírních skladeb, si v rámci své přípravy dokonce některé autorovy grafické partitury konkrétně vypisoval. Skladatel proti tomuto počínání nikterak neprotestoval. Viz A. Noble. *Composing Ambiguity*, s. 117. Pro podrobnější informace o přístupu Davida Tudora k Feldmanovým raným dílům viz John Holzaepfel. „Painting by Numbers: The Intersections of Morton Feldman and David Tudor“. In: S. Johnson (ed.). *The New York Schools of Music and the Visual Arts*, s. 159–172.

Feldman pohybuje v určitých hranicích, jež nejsou na začátku pevně stanoveny, ale utváří se a mění v průběhu kompozice (viz dále můj výklad v 5. kapitole).

# Intermission 6 (for 1 or 2 Pianos)

Morton Feldman  
(1953)

Composition begins with any sound and proceeds to any other. With a minimum of attack, hold each sound until barely audible. Grace notes are not played too quickly. All sounds are to be played as softly as possible.

Copyright © 1963 by C.F. Peters Corporation  
373 Park Avenue South, New York, NY 10016  
International Copyright Secured. All Rights Reserved.  
Alle Rechte vorbehalten.

Příklad č. 42 – M. Feldman. *Intermission 6* (1953).<sup>212</sup>

<sup>212</sup> M. Feldman. *Solo Piano Works 1950–1964*, s. 5.

Ve Feldmanových pozdních skladbách lze většinou určit několik ustavičně se odlišujících (divergentních) sérií, které se volně spojují a vzniká tak jakýsi „hudební propletenec“. Pokusme se toto dění vztáhnout na konkrétní situaci – v příkladu č. 43 je uveden úsek z již několikrát zmíněné skladby *For Bunita Marcus*. V této části kompozice lze dobře pozorovat ono „proplétání“ různých sérií. Takty 1–8, 11–12 a 19–22 z příkladu č. 43 bychom mohli chápat jako členy série, která byla zachycena v příkladu č. 27 („modrá série“); takty 9–10, 13–18 z příkladu č. 43 vznikly různým přetvářením série zachycené v příkladu č. 5a („červená série“). Vidíme, že změňování hudebního materiálu opravdu prostupuje celou skladbu. Tento příklad volíme především pro názornost toho, co chceme ukázat, celková situace v kompozici je daleko komplikovanější a myslím, že se nachází za hranicí grafického znázornění.

Popisovaný stav uspořádání Feldmanových děl již úzce souvisí s konceptem *rhizomu*, který vymezují Deleuze a Guattari v knize *Tisíc plošin*.<sup>213</sup> Pokusme se jej nyní krátce popsat. Pojem rhizom pochází z botaniky, mohli bychom jej jednoduše přeložit jako oddenek. Je to podzemní stonek, jehož výběžky se volně šíří do všech směrů (jako příklad rhizomu nám může posloužit zázvor). Má vyživující funkci, mohou z něj vyrůst další nové rostliny, část z něj se může oddělit a dále se nekontrolovatelně rozrůstat. Pro nás je důležité, že je nehierarchický a necentrický. Tím se odlišuje od běžného systému kořenů. Rhizom jako filozofický koncept je Deleuzem a Guattarim používán v přeneseném slova smyslu, chtějí jím označit jistý stav, který je obtížně uchopitelný a lze jej přiblížit pouze pomocí metafor. Rhizom není možné vyjádřit žádnou strukturou nebo jednoduchým modelem, neustále se proměňuje a my z něj můžeme zahlédnout pouze jeho aktuální podobu. To je pro naše myšlení velmi obtížný úkol, protože jsme spíše zvyklí popisovat statické, „neměnné“ věci. A pokud pracujeme s nějakým procesem, tážeme se na jeho výchozí a koncový stav, abychom jej mohli popsat. V rhizomu nemáme začátek ani konec, jsme stále jaksi uprostřed.<sup>214</sup> Všechny body, které obsahuje, jsou stejně důležité, všechny se mohou libovolným způsobem propojovat, volně oddělit a dále rozrůstat. Podobné vlastnosti vykazuje například internet nebo neuronová síť. Rhizom je ustavičně v pohybu, je to *mezistav* – při

<sup>213</sup> G. Deleuze – F. Guattari. *Tisíc plošin*, s. 9–36 (G. Deleuze – F. Guattari. *Mille Plateaux*, s. 9–37).

<sup>214</sup> Autoři uvádí citát Franze Kafky, který pokládám za vhodné v tomto kontextu zmínit: „Všechny věci totiž, které mě napadají, nenapadají mě od kořene, nýbrž až odkudsi zprostředka. Ať se jich pak někdo pokusí držet, ať to někdo zkusí a pokusí se držet trávy, která začíná růst až vprostřed stonku.“ Franz Kafka. *Deníky 1909–1912*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1997, s. 10.



přemýšlení o něm musíme přijmout jeho proměnlivou povahu. Základem celého myšlenkového světa Deleuze a Guattariho je *dění*, nikoliv *bytí*.<sup>215</sup>



Příklad č. 43 – M. Feldman. *For Bunita Marcus*, s. 43.

<sup>215</sup> Doplnuji ke svému popisu ještě krátké vymezení rhizomu od Tomáše Hauera: „Koncept rhizomu – (oddenek, u něhož nelze rozlišit kořen a výhonek a který je v permanentní výměně se svým prostředím, vstupuje náhle do cizích evolučních řetězců, navazuje příčná spojení mezi naprosto divergentními vývojovými řadami, tvoří nesystematické a zcela neočekávané difference, štěpí a splétá, otevírá a spojuje současně) – je antitezí tzv. struktury „kořen-strom“ nebo stromovitého modelu myšlení, který dominuje v západní tradici od dob antiky do současnosti (Platon až např. N. Chomsky).“ Tomáš Hauer. *S/krze postmoderní teorie*. Praha: Karolinum, 2002, s. 182–183.



*Tisíc plošin* patří mezi ty knihy, které představují pro čtenáře výzvu. Text je strukturován zdánlivě nelogicky. Neustále se přeskakuje od jedné věci k druhé, používány jsou příklady z mnoha vědních a uměleckých oborů (z botaniky, literatury, lingvistiky, výtvarného umění, hudby...), význam pojmů se v průběhu knihy různě proměňuje atd. Autoři nám tímto postupem něco sdělují – kniha se dá označit za příklad *rhizomatického myšlení* v praxi. Jedná se o proces, jehož cílem je se rhizomu přibližovat, jde o tendenci opouštět a rozměšňovat pevné struktury. Tím se můžeme dobrat zajímavých souvislostí, které by nás jinak ani nemusely napadnout.

Protikladem rhizomatického myšlení je *myšlení arborescentní* (= stromovitě), které funguje na základě větvení a lze jej označit za hierarchické, strukturované, nejčastěji centrické. Případů tohoto typu myšlení můžeme nalézt celou řadu, jmenujme např. lingvistický strom (Chomského model), který se rozvíjí na základě dichotomie (= dvojdílnost, dělení na dvě části). I v hudbě lze samozřejmě nalézt celou řadu arborescentních útvarů. Z oblasti harmonie se přímo nabízí centricky hierarchická struktura vztahů tonálních harmonických funkcí, jež bychom mohli znázornit jako větvíci se strom. Schenkerovská analýza je založena na hledání základní linie hudební skladby (*ursatz*). V tomto teoretickém modelu je větvení („cestování po větvích ke kmeni“) zásadní. V oblasti rytmu dělíme *základní metrické jednotky*<sup>216</sup> nejčastěji na dva, tři nebo čtyři díly. I kdybychom je byli nuceni rozdělit např. na 5 či 7 dílů (kvintola, septola), stále se jedná o stejný princip. V oblasti hudebních forem je situace podobná. Větvení větších celků na menší či skládání menších celků do větších se zdá být hlavním způsobem, jakým je novodobá evropská hudba utvářena. Tento způsob myšlení je také charakteristický pro reflexi hudební struktury – viz např. publikace Karla Risingera *Hierarchie hudebních celků*. Autoři knihy *Tisíc plošin* konstatují: „Je zvláštní, jak strom ovládl západní realitu a celé západní myšlení, od botaniky až po biologii nebo anatomii, ale i gnoseologii, teologii, ontologii, celou filozofii...: základ-kořen, *Grund*, *roots* a *foundations*.“<sup>217</sup>

Deleuze a Guattari dospívají celkem k šesti principům rhizomu, kterým se nyní v návaznosti na dění ve Feldmanových skladbách budu věnovat. V předchozím výkladu zahrnujícím skladby *Intermission 6* (příklad č. 42) a *For Bunita Marcus* (příklad

<sup>216</sup> Termín Vladimíra Tichého, viz týž. *Úvod do studia hudební kinetiky: K systematické hudebního rytmu, metra a tempa*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, 2002, s. 41.

<sup>217</sup> G. Deleuze – F. Guattari. *Tisíc plošin*, s. 27 („C'est curieux, comme l'arbre a dominé la réalité occidentale et toute la pensée occidentale, de la botanique à la biologie, l'anatomie, mais aussi la gnoseologie, la théologie, l'ontologie, toute la philosophie...: le fondement-racine, *Grund*, *roots* et *foundations*.“ Titíž. *Mille plateaux*, s. 27–28).

č. 43) jsme již vlastně narazili na 1. a 2. princip rhizomu, *princip spojení a heterogenity*: „[...] libovolný bod rhizomu může a musí být propojen s kterýmkoli jiným.“<sup>218</sup> Autoři knihy *Tisíc plošin* v návaznosti na tyto první dva principy rhizomu akcentují proces experimentování, zkoušení různých kombinací; některá Feldmanova prohlášení naznačují, že se ve svých skladbách snažil pracovat podobným způsobem:

„OK so the strategy of this piece [*Why Patterns*] was... the working title for my attitude was – ‚Don't compose, try things out.‘ And wrote it down, ‚Don't compose, try things out.‘ [...] And what I tried to try out was problems of juxtaposition, how ‚z‘ sounds against ‚e‘. [...] you see rather than using a word like experiment, I'm too old to experiment but I'm not too old to try things out.“<sup>219, 220</sup>

V kapitole 4.2 jsem v návaznosti na uvedené příklady upozorňoval na to, že není důležité, jak se jednotlivé hudební situace od sebe odlišují či do jaké míry jsou si podobné, ale že jde prostě o neustálé „produkování diferencí“, o samotný proces odlišování se. Snad tedy nyní lépe pochopíme výrok, že „[...] tkanivem rhizomu je spojka ‚a... a... a...‘.“<sup>221</sup> Jednotlivé hudební situace ve Feldmanových skladbách jsou simulakra, „kopie kopií“, jedná se o neustále se proměňující série. Tyto myšlenky nás v určitém ohledu přivádí ke 3. principu rhizomu, k *principu multiplicity* – „[...] jen tehdy, když se s mnohým skutečně zachází jako se substantivem, multiplicitou, nemá již žádný vztah k Jednomu jako subjektu či objektu [...]“<sup>222</sup> Princip multiplicity je poněkud komplikovanější a lze pod něj zahrnout více atributů Feldmanových kompozic, nejenom problematiku difference a opakování. Podívejme se před dalším výkladem ještě na doplňující komentář Tomáše Hauera:

„Koncept rhizomu je dalším v řadě pokusů Deleuzeho, jak myslet rozmanitost a diferencí mimo jakoukoli jednotu. Koncept rhizomu je pokusem o takový model myšlení, ve kterém jedno nepředchází mnohému, konceptem, v němž se vše odehrává v mnohostech distribucí, konceptem, kde diferencím, rozmanitostem a heterogenitě schází jakákoli jednota, stejně jako události např. ‚sněží‘ schází subjekt. Rhizom není

<sup>218</sup> G. Deleuze – F. Guattari. *Tisíc plošin*, s. 13 („[...] n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être.“ Titíž. *Mille plateaux*, s. 13).

<sup>219</sup> Morton Feldman. „Feldman on Feldman“ [Transcription of a lecture Feldman gave at South African Broadcasting Corporation, Johannesburg, July 1983; online]. Transcribed by Rüdiger Meyer. *Cnvill. net* [cit. 1. 12. 2016]. Dostupné z: <http://www.cnvill.net/mfjobur2.htm>.

<sup>220</sup> Viz také pozn. pod čarou č. 41, kde jsem se snažil naznačit, že i samotní interpreti mají ve Feldmanových skladbách poměrně velký prostor pro experimentování.

<sup>221</sup> G. Deleuze – F. Guattari. *Tisíc plošin*, s. 35. Ve francouzském originále: „[...] le rhizome a pour tissu la conjonction ‚et... et... et...‘.“ G. Deleuze – F. Guattari. *Mille Plateaux*, s. 36.

<sup>222</sup> *Tamtéž*, s. 14 („[...] c'est seulement quand le multiple est effectivement traité comme substantif, multiplicité, qu'il n'a plus aucun rapport avec l'Un comme sujet ou comme objet, [...]“ *Tamtéž*, s. 14).

žádnou abstraktní entitou, ale názvem procesu. Ve skutečnosti bychom neměli hovořit o rhizomu, ale o rhizomatické komunikaci, rhizomatické povaze společnosti, knihy, informací, ekonomie, tělesnosti či přírody.<sup>223</sup>

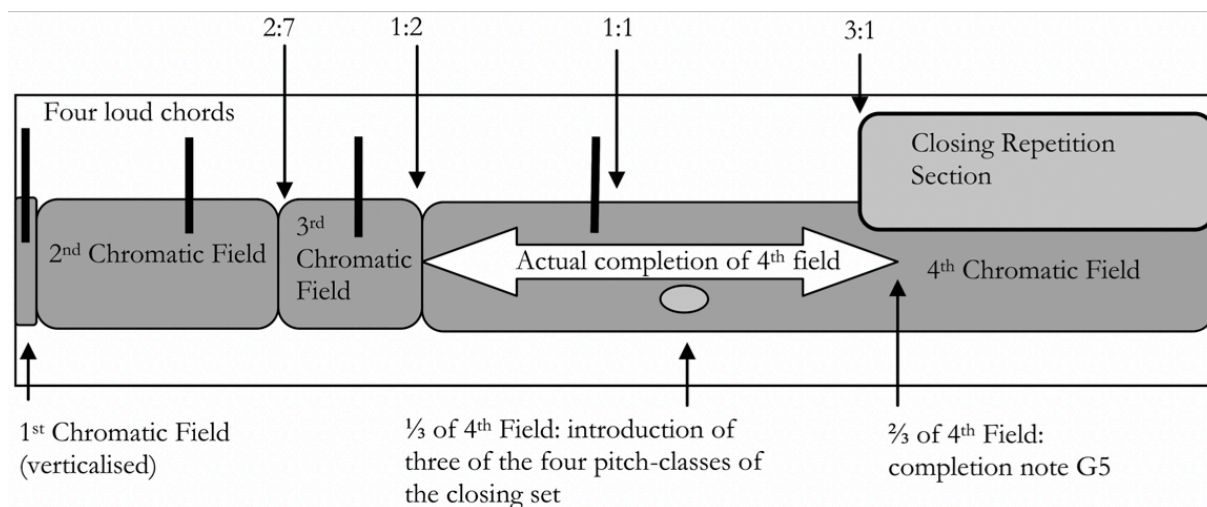
V kapitole 2.2 jsem v návaznosti na knihu A. Nobla zmiňoval, že pro Feldmanovu hudbu je charakteristická víceúrovňovost, ovšem jednotlivé vrstvy hudební struktury se nemusí jednoduše překrývat („Multi-layered ambiguity is a key characteristic of Feldman's music.“). Pro ilustraci bych opět rád uvedl příklady z autorovy rané a pozdní kompozice, na nichž můžeme výše uvedené tvrzení jednoduše doložit.

Ve skladbě *Intermission 5* lze dohledat uplatnění čtyř chromatických polí (vycházím zde z analýzy tohoto díla od A. Nobla).<sup>224</sup> Doba trvání jednotlivých chromatických polí se značně odlišuje (viz příklad č. 44, kde je uvedeno schéma této kompozice). První chromatické pole je vyjádřeno vertikálně (viz také příklad č. 40, který zachycuje úvodní plochu skladby *Intermission 5*), druhé, třetí a čtvrté chromatické pole pak ve skladbě trvají nestejně dlouho – např. čtvrté chromatické pole se rozkládá přes více jak polovinu skladby. Zajímavý je také způsob jeho „uzavření“, který nastává při uvedení opakujícího se čtyřtónového patternu (viz příklad č. 8), jenž obsahuje „chybějící“ tón g. Rozvržení chromatických polí ve skladbě vytváří svou vlastní „vrstvu“, „strukturu“. V souvislosti s principem multiplicity chci však upozornit na to, že rozčlenění skladby pomocí chromatických polí neodpovídá „povrchové“ vrstvě, která je členěna především čtyřmi hlasitými souzvuky (první z nich se objevuje již na počátku skladby, další zní v rámci druhého chromatického pole – to můžeme rovněž pozorovat v příkladu č. 40). V příkladu č. 44 jsou tyto čtyři hlasité akordy znázorněny tučnými vertikálními čarami. Uvedené akordy tedy ve skladbě vytváří vlastní „členění“, které je při poslechu daleko jednodušeji postřehnutelné než výše popsané rozdělení skladby na čtyři chromatická pole. A. Noble ve svém schématu rovněž upozorňuje na dělení, která „přirozeně“ vychází z uspořádání skladby – např. závěrečný opakující se pattern se svým způsobem se skladby „vyděljuje“ a vytváří svou vlastní plochu. Nezapomínejme též na roli intenzivního působení tónů, které ve skladbě vytváří svou vlastní vrstvu, jež však nelze plně vyčíst z notového zápisu a schematizovat. V dalších analýzách zkoumá A. Noble i jiné potenciální „vrstvy“, např. číselné poměry mezi uplatněnými tóny ve skladbě. Domnívám se však, že pro ilustraci toho, na co chci poukázat, je uvedené schéma dostačující. Vzhledem k situaci ve Feldmanově

<sup>223</sup> T. Hauer. *S/krze postmoderní teorie*, s. 183.

<sup>224</sup> A. Noble. *Composing Ambiguity*, s. 31–71.

kompozici *Intermission 5* a diskutovanému principu multiplicity můžeme říci, že spolupůsobení jednotlivých vrstev ve skladbě lze jen obtížně převést na „společného jmenovatele“.



Příklad č. 44 – A. Noble. Schéma skladby M. Feldmana *Intermission 5*.<sup>225</sup>

Také ve Feldmanových pozdních skladbách dochází k rozmanitému uplatnění jednotlivých vrstev ve skladbě.<sup>226</sup> Rád bych v návaznosti na předchozí výklad upozornil na jiný typ spolupůsobení chromatických polí a „povrchového dění“ ve skladbě *Piano and String Quartet*. V prvních 20 taktech této kompozice se celkem desetkrát opakuje rozložený akord v klavíru (viz příklad č. 36, který zachycuje několik taktů z úvodu skladby). Akord je uváděn spolu se souzvuky smyčců, které se neustále mění (můžeme tedy opět konstatovat spojení statického a proměnlivého dění). Prvních 20 taktů bychom mohli chápat jako vyjádření jednoho chromatického pole – k jeho „uzavření“ však schází tón f. Je zajímavé, že tento tón nastupuje ve chvíli, kdy jsou reorganizovány jednotlivé tónové výšky v klavíru (takt 21). Doplňme, že od taktu 11 se také proměňuje způsob vyjádření opakovaného akordu – *arpeggio* je od tohoto taktu uvedeno pouze u vrchních tří tónů, tónové výšky a jejich rejstříky se však nemění. V tomto případě lze říci, že uzavření chromatického pole je vázáno na reorganizaci klavírního rozkladu. Dochází zde tedy k překrývání jednotlivých vrstev (v následujícím

<sup>225</sup> A. Noble. *Composing Ambiguity*, s. 52.

<sup>226</sup> Dodávám, že už samotné kombinování sérií, které jsem se snažil zachytit v příkladu č. 43, dle mého názoru také vytváří určité „vrstvy“. Jednotlivé série lze však kombinovat nejenom prostým řazením, ale mohou zaznívat též zároveň – tyto situace jsou zachyceny v mém rozboru Feldmanovy skladby *Patterns in a Chromatic Field* (viz kapitola 5).

schématu jsem tón  $f^3$ , který uzavírá chromatické pole označil červeně a změnu akordického rozkladu v klavíru modře).

takt	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
	3/2	8/8	3/2	7/8	3/2	6/8	3/2	5/8	3/2	7/8	2/2
<i>pfte</i>	$as^3$		$as^3$		$as^3$		$as^3$		$as^3$		$as^3$
	$fis^3$		$fis^3$		$fis^3$		$fis^3$		$fis^3$		$fis^3$
	$g^2$		$g^2$		$g^2$		$g^2$		$g^2$		$g^2$
	$e^2$		$e^2$		$e^2$		$e^2$		$e^2$		$e^2$
	$b^1$		$b^1$		$b^1$		$b^1$		$b^1$		$b^1$
	$dis^1$		$dis^1$		$dis^1$		$dis^1$		$dis^1$		$dis^1$
1. vn.					$h^2$		$h^2$				
2. vn.			$des^2$		$c^1$		$des^2$		$des^2$		
<i>vla</i>	$c^1$		$c^1$		$des^2$		$c^1$		$d^2$		$d$
<i>vcl.</i>	$des^2$						$D$				$C$
t.	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
	9/8	2/2	7/8	2/2	9/8	2/2	7/8	2/2	9/8	3/4	7/8
<i>pfte</i>		$as^3$		$as^3$		$as^3$		$as^3$		$fis^3$	
		$fis^3$		$fis^3$		$fis^3$		$fis^3$		$g^2$	
		$g^2$		$g^2$		$g^2$		$g^2$		$dis^1$	
		$e^2$		$e^2$		$e^2$		$e^2$		$as^1$	
		$b^1$		$b^1$		$b^1$		$b^1$		$e^1$	
		$dis^1$		$dis^1$		$dis^1$		$dis^1$		$b$	
1. vn.				$as^3$		$a^2$		$as^2$		$f^3$	
2. vn.				$d^2$				$a^1$		$d^2$	
<i>vla</i>				$fis^3$				$c^1$		$ges^2$	
<i>vcl.</i>		$a^1$		$g^2$				$fis^2$		$es^2$	

Analytik by mohl předpokládat, že se podobné postupy budou ve skladbě na důležitých místech opakovat. V dalším průběhu skladby však již k takovýmto jednoduchým překryvům vrstev příliš často nedochází. V autorových skladbách pravidelně nastává to, že je ustanoven určitý „logický“ postup, který je však v dalším průběhu skladby narušován či opuštěn; působí pouze po určitou dobu a nelze jej vztáhnout na celou kompozici (vzpomeňme si v této souvislosti na Adornův citát

ohledně informální hudby: „Pojmy jako logika nebo dokonce kausalita [...] nepůsobí v uměleckém díle doslova, pouze modifikovaně. Do té míry, jak se v jeho prvcích odrážejí vždy prvky realit, zahrává tam i logika a kausalita, ale spíše jako ve snu.“).

Vzhledem k výkladu v kapitole 4.3, kde jsem se zabýval možným uplatněním rychlostí ve Feldmanově skladbách, bychom mohli tvrdit, že i práce s chromatickými poli umožňuje autorovi odvíjet tónový materiál různě rychle a vyjadřovat tak chromatický totál odlišnými způsoby. Výše jsem popisoval prvních 22 taktů skladby *Piano and String Quartet*, v jejímž rámci se rozvíjí jedno chromatické pole. Uvedený úsek trvá zhruba 1 minutu a 40 sekund.<sup>227</sup> Dále ve skladbě dochází k mnohem „rychlejšímu“ vyjádření chromatického pole. Takty 76–77 představují jedno chromatické pole. Uvedenému efektu „zrychlení“ napomáhá též to, že mezi těmito takty není uveden žádný prostor pro dozvuk tónů, následují ihned po sobě. V návaznosti na disproporční vyjádření jednotlivých chromatických polí ve skladbě *Intermission 5* (viz příklad č. 44) můžeme konstatovat podobné tendence i ve Feldmanových pozdních skladbách.

t.	76	77
	2/2	2/2
<i>pfte</i>	as <sup>3</sup>	h <sup>2</sup>
	dis <sup>3</sup>	e <sup>2</sup>
	g <sup>2</sup>	as <sup>1</sup>
	e <sup>2</sup>	f <sup>1</sup>
	h <sup>1</sup>	c <sup>1</sup>
	fis <sup>1</sup>	g
1. vn.	d <sup>2</sup>	des <sup>1</sup>
2. vn.	b <sup>1</sup>	
<i>vla</i>	e	
<i>vcl.</i>	a <sup>1</sup>	c <sup>2</sup>

V kapitole 3.2 jsem se zabýval paralelami mezi skladbami Antona Weberna a Mortona Feldmana. Vzhledem k výše uvedeným možnostem rozmanitého časového rozprostření chromatických polí ve Feldmanově kompozicích bychom mohli tvrdit, že

<sup>227</sup> Morton Feldman. *Piano and String Quartet*. Europe: Elektra Nonesuch, 7559-79320-2, 1993 [Aki Takahashi (pfte), Kronos Quartet; nahráno v listopadu 1991 ve Skywalker Sound, Marin County, California].

ve Webernových pozdních dodekafonických dílech naopak většinou dochází k tomu, že je chromatický totál odvíjen poměrně stejnoměrně („stejně rychle“). Je to dáno zejména tím, že jednotlivé tóny dvanáctinóvné řady se mohou opakovat až po zaznění všech ostatních tónů. Ačkoli je odvíjení chromatického totálu ve skladbě posluchači obtížně zaznamennatelné, myslím, že je zajímavé upozornit na to, že i v této „vrstvě“ lze ve Feldmanových skladbách konstatovat uvědomělou práci s tónovými výškami a jejich rozprostřením ve skladbě.

Úvodní plocha *Piano and String Quartet* navozuje zdání, že Feldman rozdělil chromatický totál na dvě tónové skupiny, které bude uplatňovat v různých nástrojích – 1. skupina, klavír: dis, e, fis, g, as, b; 2. skupina, smyčcové kvarteto: h, c, cis, d, f, a. Toto rozdělení se však zanedlouho začíná „rozpadat“ – do smyčcového kvarteta totiž „pronikají“ tóny z 1. skupiny. Pozoruhodné je, že způsob narušení tohoto „systému“ se děje dle jistých pravidel. V následujícím schématu jsem označil tóny, které by dle výše uvedeného „dělení“ měly být hrány smyčcovým kvartetem modře a tóny, jež „patří“ do 1. skupiny jsem odlišil červeně. Poměry uplatněných tónů dodržují skoro symetrický pattern 3:1 – 2:2 – 2:2 – 1:3, do něhož se vplétá uvádění osamoceného tónu a (tón a patří do „modré“ skupiny). Lze tedy tvrdit, že postup, který narušuje rozdělení chromatického totálu do dvou skupin, probíhá podle určitých „pravidel“, je „logický“.

t.	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
	2/2	9/8	2/2	7/8	2/2	9/8	3/4	7/8	3/4	5/8	3/4
<i>pfte</i>	as <sup>3</sup>		as <sup>3</sup>		as <sup>3</sup>		fis <sup>3</sup>		fis <sup>3</sup>		fis <sup>3</sup>
	fis <sup>3</sup>		fis <sup>3</sup>		fis <sup>3</sup>		g <sup>2</sup>		g <sup>2</sup>		g <sup>2</sup>
	g <sup>2</sup>		g <sup>2</sup>		g <sup>2</sup>		dis <sup>2</sup>		dis <sup>2</sup>		dis <sup>2</sup>
	e <sup>2</sup>		e <sup>2</sup>		e <sup>2</sup>		as <sup>1</sup>		as <sup>1</sup>		as <sup>1</sup>
	b <sup>1</sup>		b <sup>1</sup>		b <sup>1</sup>		e <sup>1</sup>		e <sup>1</sup>		e <sup>1</sup>
	dis <sup>1</sup>		dis <sup>1</sup>		dis <sup>1</sup>		b		b		b
1. vn.	as <sup>3</sup>		a <sup>2</sup>		as <sup>2</sup>		f <sup>3</sup>		e <sup>3</sup>		
2. vn.	d <sup>2</sup>				a <sup>1</sup>		d <sup>2</sup>		des <sup>2</sup>		
vla	fis <sup>3</sup>				c <sup>1</sup>		ges <sup>2</sup>		f <sup>2</sup>		
vlc.	g <sup>2</sup>				fis <sup>2</sup>		es <sup>2</sup>		d <sup>2</sup>		a <sup>1</sup>

V kapitole 4.2 jsem se v souvislosti s problematikou „opakování“ ve Feldmanových skladbách věnoval i asymetrii jednotlivých patternů. Jistou míru asymetrie (či disproporční symetrie) lze konstatovat též ve způsobu, jakým skladatel

reorganizuje větší hudební plochy ve svých pozdních dílech. Ve schématu, které je uvedeno na následující straně, můžeme pozorovat, že t. 37–45 a 64–72 jsou disproporčně symetrické. Mezi těmito úseky se sice nachází t. 46–63, avšak domnívám se, že i přesto si můžeme dovolit srovnávat je mezi sebou. Vidíme, že tónový materiál je takřka shodný, pouze v „červeném“ úseku chybí tóny  $c^1$ ,  $d^2$ . Pravděpodobně největší vliv na disproporčnost uvedených úseků má jejich konkrétní časové zasazení – v „modrém“ úseku kolísá doba pro dozvuk tónů ( $5/8$ ,  $6/8$ ,  $7/8$ ,  $8/8$ ,  $9/8$ ), v „červeném“ úseku je doba pro dozvuk tónů neměnná ( $3/4$ ). Feldman ve svých skladbách často podobným způsobem vytváří dojem disproporčnosti při opětovném uvedení rozsáhlejších hudebních ploch.

Těmito příklady jsem se tedy snažil poukázat na prolínání různých vrstev ve skladbě, na jejich uspořádání, které nelze převést na „společného jmenovatele“. Jednotlivé postupy a procesy ve Feldmanových skladbách se volně prostupují, odehrávají se na různých úrovních hudební struktury a vytváří *multiplicitu*.

4. princip rhizomu, *princíp asignifikantního přerušení* – „Rhizom může být na nějakém místě přerušen či roztržen, bude se však rozvíjet dál po některé ze svých linií i po liniích jiných.“<sup>228</sup> Tento princip se do velké míry vztahuje k 1. a 2. principu spojení a heterogenity. Rád bych se pokusil naznačit, jaké vlastnosti hudební struktury ve Feldmanových skladbách umožňují, že je v jejich průběhu možné libovolně přerušovat a spojovat různé úseky.

Deleuze a Guattari v *Tisíci plošinách* akcentují neustálou proměnlivost rhizomu, za příklady jim slouží hejna krys, ptáků či mravenčí kolonie:

„Mravenců se nikdy nezbavíte, protože vytvářejí živý rhizom, který se nepřestává znovu utvářet, i když byla jeho větší část zničena. Každý rhizom obsahuje linie segmentarity, podle nichž je stratifikován, teritorializován, organizován, označován, připsován atd.; ale také linie deterritorializace, po kterých neustále uniká.“<sup>229</sup>

<sup>228</sup> G. Deleuze – F. Guattari. *Tisíc plošin*, s. 16 („Un rhizome peut être rompu, brisé en un endroit quelconque, il reprend suivant telle ou telle de ses lignes et suivant d'autres lignes.“ G. Deleuze – F. Guattari. *Mille Plateaux*, s. 16).

<sup>229</sup> *Tamtéž*, s. 16 („On n'en finit pas avec les fourmis, parce qu'elles forment un rhizome animal dont la plus grande partie peut être détruite sans qu'il cesse de se reconstituer. Tout rhizome comprend des lignes de segmentarité d'après lesquelles il est stratifié, territorialisé, organisé, signifié, attribué, etc.; mais aussi des lignes de déterritorialisation par lesquelles il fuit sans cesse.“ *Tamtéž*, s. 16).



t.	37	38	39	40	41	42	43	44	45		64	65	66	67	68	69	70	71	72
	2/2	5/8	3/4	4/8	3/4	7/8	3/4	9/8	3/4		3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4
<i>pfe</i>	as <sup>3</sup>		g <sup>2</sup>		g <sup>2</sup>		g <sup>2</sup>		as <sup>2</sup>		as <sup>2</sup>		g <sup>2</sup>		g <sup>2</sup>		g <sup>2</sup>		as <sup>3</sup>
	fis <sup>3</sup>		as <sup>1</sup>		as <sup>1</sup>		as <sup>1</sup>		g <sup>2</sup>		g <sup>2</sup>		as <sup>1</sup>		as <sup>1</sup>		as <sup>1</sup>		fis <sup>3</sup>
	g <sup>2</sup>		ges <sup>1</sup>		ges <sup>1</sup>		ges <sup>1</sup>		ges <sup>1</sup>		ges <sup>1</sup>		ges <sup>1</sup>		ges <sup>1</sup>		ges <sup>1</sup>		g <sup>2</sup>
	e <sup>2</sup>		f <sup>1</sup>		f <sup>1</sup>		f <sup>1</sup>		f <sup>1</sup>		f <sup>1</sup>		f <sup>1</sup>		f <sup>1</sup>		f <sup>1</sup>		e <sup>2</sup>
	b <sup>1</sup>		e <sup>1</sup>		e <sup>1</sup>		e <sup>1</sup>		e <sup>1</sup>		e <sup>1</sup>		e <sup>1</sup>		e <sup>1</sup>		e <sup>1</sup>		b <sup>1</sup>
	dis <sup>1</sup>		dis <sup>1</sup>		dis <sup>1</sup>		dis <sup>1</sup>		dis <sup>1</sup>		dis <sup>1</sup>		dis <sup>1</sup>		dis <sup>1</sup>		dis <sup>1</sup>		dis <sup>1</sup>
1. vn.	d <sup>2</sup>				d <sup>2</sup>		d <sup>2</sup>						d <sup>2</sup>				d <sup>2</sup>		d <sup>2</sup>
2. vn.	c <sup>2</sup>				c <sup>1</sup>		c <sup>1</sup>		a <sup>2</sup>		a <sup>2</sup>		c <sup>1</sup>				c <sup>1</sup>		c <sup>2</sup>
vla			d <sup>2</sup>																
vcl.			c <sup>1</sup>						b <sup>1</sup>		b <sup>1</sup>								



V návaznosti na pojmy kompoziční a akustická realita, které jsem diskutoval v kapitole 4.1, bychom vzhledem k výše uvedenému citátu mohli říci, že Feldmanem uplatněné tóny obsahují momenty teritorializace a deteritorializace zároveň. Jako hudební lokality mezi sebou vytvářejí určité vztahy, které lze ve skladbě sledovat (např. využití malých sekund, rozvržení chromatických polí, použité souzvukové druhy), jako hudební (do)zvuky tyto vztahy ale vzápětí „rozpouštějí“ a „rozpíjejí“. Jednotlivé „opakované“ patterny se v době svého zaznívání konstituují, ale zároveň jsou samy o sobě pouhými prvky divertgentní série, která je v procesu kontinuálního změňování. Samotný materiál, se kterým Feldman pracuje, se tak stává „pohyblivým“, jednoduše přerušitelným. V tomto kontextu bych rád uvedl, že Deleuze a Guattari popisují *uspořádání* rhizomu jako cirkulaci stavů, intenzit a rychlostí (viz také Feldmanův citát z úvodu kapitoly, kde říká, že svůj *String Quartet no. 2* považuje spíše za „uspořádání“).

Možnost přerušení hudebního dění se ve Feldmanových pozdních skladbách projevuje různým způsobem – některé kompozice této možnosti „nevyužívají“ a probíhají jakoby „v jednom bloku“ (např. *For Samuel Beckett*). V jiných dílech jsou naopak rozmanité hudební úseky střídány poměrně rychle (např. *Trio for Violin, Cello and Piano*), hudební proud tak působí mnohem roztříštěnějším dojmem. V ostatních autorových skladbách však dochází spíše k prolnutí těchto naznačených přístupů – vyskytují se zde hudební plochy, které po dobu mnoha minut probíhají „v jednom bloku“ a na ně navazují místa, v jejichž průběhu se hudební plochy střídají již po několika málo taktech (např. ve skladbě *For Bunita Marcus*, viz příklad č. 27, kde je uvedena ukázka ze souvislé úvodní hudební plochy a příklad č. 43, v jehož rámci můžeme pozorovat časté střídání jednotlivých sérií).

Princip asignifikantního přerušení úzce souvisí i s celkovou délkou Feldmanových pozdních děl – z hlediska tohoto principu je vlastně lhostejné, jestli skladba trvá několik hodin nebo několik minut. Kompozice může být de facto přerušena v libovolný okamžik, nebo může pokračovat „neomezeně“ dlouho bez přerušení. V tomto ohledu je zajímavá autorova skladba *For Aaron Copland* pro sólové housle z roku 1981. V uvedené kompozici dochází ke stejným procesům jako v jiných Feldmanových pozdních dílech, je zde ovšem jeden zásadní rozdíl. Skladba trvá pouze něco přes pět minut.<sup>230</sup> Autor se rozhodl hudební proud opustit již po pár minutách. I když je celková délka skladby *For Aaron Copland* v kontextu ostatních

---

<sup>230</sup> Morton Feldman. *Something Wild: Music For Film*. Austria: Kairos, 0012292KAI, 2002 [Ensemble Recherche – Melise Mellinger (vn.)].

Feldmanových skladeb nestandardní, v rámci jejího utváření (resp. „uspořádání“) platí stejné principy.

5. a 6. princip rhizomu, *princip kartografie a dekalkomanie* – „[...] rhizom nepodléhá žádnému strukturálnímu nebo generativnímu modelu. Je vzdálen každé představě genetické osy nebo hloubkové struktury.“<sup>231</sup> Před samotným výkladem k těmto principům pokládám za vhodné krátce se vyjádřit ke slovu „dekalkomanie“. Uvedený výraz odkazuje k procesu přenášení *obtisků* (vzorů, ornamentů či obrazů) na různé předměty a materiály (dnes bychom asi řekli, že se jednalo o speciální druh „nálepek“). Deleuze a Guattari obtisky spojují s arborescentním, resp. hierarchickým myšlením. Naproti tomu princip kartografie je spojen s mapou, jež je bližší rhizomatickému způsobu uvažování:

„Rhizom je něco docela jiného, je to *mapa*, a *nikoli obtisk*. Vytvářet mapu, a ne obtisk. [...] Mapa je otevřená a spojitelná ve všech svých dimenzích, rozložitelná, převratitelná, schopná neustálých modifikací. Může být roztržena, převrácena, přizpůsobit se montážím všeho druhu, [...] Jednou z nejdůležitějších vlastností rhizomu je možná právě to, že nabízí mnohonásobné vstupy.“<sup>232</sup>

Pro zjednodušení výkladu budeme tyto dva principy chápat na základě výše uvedeného citátu autorů knihy, tj. že rhizom nepodléhá žádnému strukturálnímu nebo generativnímu principu. Morton Feldman ve svých esejích a přednáškách upozorňoval na to, že hudební formy novodobé evropské hudby se staly „parafrází paměti“ (jsou to „obtisky“ hierarchických struktur, např. ABA, ABACA atd.).<sup>233</sup> Právě tyto struktury dle

---

<sup>231</sup> *Tamtéž*, s. 19 („[...] un rhizome n'est justiciable d'aucun modèle structural ou génératif. Il est étranger à toute idée d'axe génétique, comme de structure profonde.“ *Tamtéž*, s. 19).

<sup>232</sup> *Tamtéž*, s. 20 (Tout autre est le rhizome, *carte et non pas calque*. Faire la carte, et pas le calque. [...] La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications. Elle peut-être déchirée, renversée, s'adapter à des montages de toute nature, [...] C'est peut-être un des caractères les plus importants du rhizome, d'être toujours à entrées multiples;“ *Tamtéž*, s. 20).

<sup>233</sup> Pro úplnost uvádím skladatelovo vyjádření k této problematice: „What Western musical forms have become is a paraphrase of memory. But memory could operate otherwise as well. In *Triadic Memories*, a new piano work of mine, there is a section of different types of chords where each chord is slowly repeated. One chord might be repeated three times, another, seven or eight – depending on how long I felt it should go on. Quite soon into a new chord I would forget the reiterated chord before it. I then reconstructed the entire section: rearranging its earlier progression and changing the number of times a particular chord was repeated. This was of working was a conscious attempt at 'formalizing' a disorientation of memory. Chords are heard repeated without any discernible pattern. In this regularity (though there are slight gradations of tempo) there is a *suggestion* that what we hear is functional and directional, but we soon realize that this is an illusion; a bit like walking the streets of Berlin – where all buildings look alike, *even if they're not*.“ M. Feldman. „Crippled Symmetry“, s. 127.

autora představují skryté posluchačské zvyky, šablony, naučené způsoby vnímání.<sup>234</sup> K tomu, abychom se dostali z jejich zajetí, je třeba doslova „rozbít“ tradiční časový rámec skladby. U Feldmana tento proces probíhá na dvou úrovních a má za následek až dezorientaci paměti – v mikrostruktuře se jedná o neustálou reorganizaci hudebních situací, v rámci makrostruktury probíhá tak, že skladba významným způsobem překračuje standardní proporce. Trvá prostě tak dlouho, že ji nejsme schopni v paměti spolehlivě rekonstruovat jako celek („obtisknout v paměti“).<sup>235</sup> Dlouhé skladby dle skladatelova názoru též více odpovídají plynutí „reálného času“.<sup>236</sup>

Překročení obvyklého časového rámce opět souvisí i s tvorbou abstraktních expresionistů. Jedním z aspektů, který měl na Feldmana přímý vliv, jsou velké rozměry jejich pláten. Tato díla jsou působivá i z hlediska své velikosti. Není to však vnějšková záležitost, je to výsledek hledání celkového výrazu, který by byl bez tohoto prvku

<sup>234</sup> V jednom z rozhovorů Feldman upozorňuje na to, že dobře pochopil, jak Beckett uvažuje na základě jeho eseje o *Hledání ztraceného času* [À la recherche du temps perdu] Marcela Prousta. Nekonkretizuje, co jej zaujalo, ale dle mého názoru to mohla být mimo jiné tato myšlenka: „Zákony paměti podléhají obecnějším zákonům zvyku. [...] Zhoubná oddanost zvyku paralyzuje totiž pozornost, uspává ty složky vnímání, jejichž pomoci není nutně potřeba.“ Samuel Beckett. *Eseje: Joyce/Proust*. Přeložil Petr Osolsobě. Brno: Petrov, 1992, s. 41–42 [1. vyd. orig. 1929]. Pokud se setkáme se skladbou, která neodpovídá našim posluchačským zvykům, nemáme pevnou oporu v naučeném způsobu vnímání a posloucháme ji aktivně (za předpokladu, že jsme k tomuto aktivnímu poslechu motivováni).

<sup>235</sup> V tomto kontextu je nutné dodat, že Feldman v rámci svých přednášek v Middelburgu uvádí jako podstatný inspirační zdroj pro své pozdní skladby knihu Frances Yatesové *Umění Paměti* (The Art of Memory) – přeložili Tomáš Kramár, Martin Žemla a Pavel Černovský. Praha: Malvern, 2015 [1. vyd. orig. 1966]. Pro úplnost uvádím delší ukázkou z této přednášky, z níž je patrné, že Feldman chápal tradiční hierarchické formy jako „pomůcky“ pro naši paměť: „So it's apropos of, say, the memory structure of Proust, which is actually very, very important in my work. I'm very involved with memory since I read a book eight years ago that a friend of mine gave me, and, really, the book was scary. [...] The book is a paperback, it's by a woman who died a year or two ago. Her name was Frances Yates and it's called *The Art of Memory* and what it has to do with, is it would be as if two thousand years from now someone would write a book about the history of the computer. Now this is a subject that very few of us know about. We don't realize, for example, the function of memory – not only in the Kabbala – before printing and to what degree memory systems were part of another terrible tension in society and culture. [...] So the function of memory was very, very important. And also the function of memory in relation to musical forms was very, very important. *Because I finished reading the book at that time, I was very impressed with the book, and it was the beginning of my long pieces. I think, without the book there wouldn't have been the long pieces, just [like] without Christian Wolff bringing the I Ching...* [...] *This book made it possible for me to rethink musical forms, which are essentially memory forms!* [zvýraznil PZ] What it is based on? Our intention, is it based on symmetry, A-B-A? It is to make things easy! Memory forms are to make things easy. Perhaps not to make things too asymmetrical. I wrote somewhere that even in modern times, in painting or music, why is it that even the asymmetry has to be the right kind of asymmetry?“ M. Feldman. „Doing it one way and doing it another way“, s. 474–476.

<sup>236</sup> „And I feel that a long piece is covering the story more in real time. I feel that Mozart Symphony is not in real time, it's constructed time. Just like the light structures of, say, Giotto is not real light. It's constructed light.“ M. Feldman. „A Haunted House with No Ghosts“, s. 260.

nekompletní.<sup>237</sup> Obrazy přestávají mít formu, mluvíme spíše o určitém měřítku. Feldman to komentuje takto:

„This question of *scale*, for me, precludes any concept of symmetry or asymmetry from affecting the eventual length of my music. As a composer I am involved with the contradiction in not having the sum of the parts equal the whole. [...] The reciprocity inherent in scale, in fact, has made me realize that musical forms and related processes are essentially only methods of arranging material and serve no other function than to aid one's memory.“<sup>238</sup>

V návaznosti na tyto úvahy se nabízí komparace se Stockhausenovým konceptem *momentové formy*.<sup>239</sup> Realizace skladby, která by odpovídala tomuto pojetí by měla probíhat tak, že by byla na určitém místě v dlouhých periodách hrána bez ohledu na to, zda jí někdo zrovna naslouchá. Posluchači by mohli přicházet a odcházet podle svého uvážení. Podobně jako v galerii by si mohli zvolit, kolik času věnují poslechu skladby. Protože tyto kompozice nejsou konstruovány podle nějakého „scénáře“, nesměřují k žádnému vrcholu, není nutné je poslouchat lineárně. Na první pohled se zdá, že Feldmanova hudba by mohla být provozována dle tohoto konceptu. Ovšem určitý nesoulad vidím v tom, že tento skladatel chtěl ve svých skladbách docílit dezorientace paměti, rozbít naše navykklé způsoby vnímání hudby – tento účinek nastane až po určité době poslechu; recipient by měl tedy v ideálním případě slyšet skladbu od začátku do konce (nebo alespoň slyšet delší ucelený úsek).<sup>240</sup>

Vývoj Feldmanových kompozic bychom tedy mohli přirovnat k „volně se rozrůstajícímu rhizomu“ – nejedná se o náhodný proces, jde o průběžné reagování na velký počet různých vlivů, které mají dopad na celkové utváření kompozice, avšak není

---

<sup>237</sup> John Gage tvrdí, že Mark Rothko byl ovlivněn gestalt psychologii a chtěl, aby jeho obrazy pozorovatele zcela „pohltily“: „It was an effect of total-field (*Ganzfeld*) viewing, which had also been studied by Gestalt psychologists, who had found that it gave the surface an apparent increase in brightness of many hundred times over the same tone on a small field.“ J. Gage. „Rothko: Color as Subject“, s. 262.

<sup>238</sup> M. Feldman. „Crippled Symmetry“, s. 126–127.

<sup>239</sup> Viz Karlheinz Stockhausen. „Momentová forma: Nové vztahy mezi délkou díla, jeho trváním a momentem“. Přeložili Eva Herrmannová a Vladimír Lébl. In: *Nové cesty hudby: Sborník studií o novodobých skladebných směrech a vědeckých názorech na hudbu*. Praha: Editio Supraphon, 1970, s. 248–263.

<sup>240</sup> Dodejme, že „uspořádání“ Feldmanových skladeb dovoluje, aby byla skladba „přeorganizována“ a zkrácena. První uvedení Feldmanova *String Quartet no. 2* souborem Kronos Quartet byly zkrácené verze, jak vyplývá ze skladatelova rozhovoru s Michaellem Whittakerem: „It's a shortened version! The Kronos Quartet is only using this revised version, which I dictated over the phone. I told them ‚you can take this out, and this and this...‘, and it adds up to a cut of about seventy-five minutes. [...] I think that the piece is so long because our attention span is so short! Five minutes is too long for most people – it's a serious problem.“ Michael Whittaker. „Morton Feldman: Conversation without Cage“ [Darmstadt Summer Course for New Music, July 1984; online]. *Cnvill.net* [cit. 30. 3. 2017]. Dostupné z: <http://www.cnvill.net/mfwhtckr.htm>.

je možné shrnout pod jednoho společného jmenovatele. Feldman vždy zdůrazňoval roli koncentrace ve své tvorbě:

„So to me that concentration is more important than someone's else's pitch organization or whatever conceptual attitude they have about the piece. That's a very underlying all important approach.“<sup>241</sup>

Nejedná se o prázdnou frázi, procesy, ke kterým v autorových skladbách dochází, se odvíjejí od konkrétní poslechové zkušenosti, je třeba se na ně soustředit, „prožít je“. Jak jsem již naznačil výše, i z toho důvodu si myslím, že skladba musí trvat dostatečně dlouho, aby začala „fungovat“. Abychom při poslechu pochopili, že jednotlivé série se mohou libovolně propojovat, přerušovat, zrychlovat, zpomalovat atd., potřebujeme slyšet delší úsek skladby. Svým způsobem se zde také dostáváme k odpovědi na otázku z úvodu této disertační práce – jak to, že se Feldmanovy skladby na tak velké časové ploše prostě „nerozpadnou“? Bylo by možné s nadsázkou říci, že jsou „rozpadlé“ po celou dobu svého znění a jednotlivé série se v jejím průběhu pouze různými způsoby propojují a proplétají. Tím také de facto opět konstatujeme, že Feldmanovy pozdní kompozice jsou „neustále ve středu“.<sup>242</sup>

Pokusme se nyní zopakovat jednotlivé informace týkající se principů rhizomu a jejich projevů ve skladbách Mortona Feldmana. Deleuze a Guattari shrnují v *Tisíci plošinách* tento koncept následujícím způsobem: „[...] na rozdíl od stromů nebo jejich kořenů spojuje rhizom jakýkoliv bod s kterýmkoliv jiným, [...] Rhizom nelze redukovat ani na Jedno, ani na mnohé. Není to Jedno, které se stává dvěma, nebo které by se dokonce stávalo přímo třemi, čtyřmi, pěti atd. Není to mnohé, odvozované od Jednoho, nebo k němuž by se Jedno přidávalo (n+1). Netvoří ho jednotky, ale dimenze, nebo spíše pohyblivé směry. Nemá začátek ani konec, ale vždy střed, z toho roste a rozlévá se. [...] Oproti struktuře, definované souborem bodů a pozic, binárními vztahy mezi těmito body a vzájemně jednoznačnými relacemi mezi těmito pozicemi, je rhizom tvořen pouze liniemi [...] Rhizom je antigenealogie. Je to krátkodobá paměť nebo antipaměť. [...] Na rozdíl od centrovaných (nebo také polycentrických) systémů s hierarchickou komunikací a předem ustanovenými vztahy je rhizom systémem acentrickým, nehierarchickým a neoznačujícím, bez Generála, bez organizující paměti nebo centrálního automatu, definovaným jedině a pouze cirkulací stavů. To, o co v

---

<sup>241</sup> „Epilog. Conversation between Morton Feldman and Walter Zimmermann“. In: W. Zimmermann (ed.). *Essays*, s. 230.

<sup>242</sup> „Rhizom nezačíná ani nekončí, je vždy ve středu, mezi věcmi, mezičlánek, *intermezzo*.“ G. Deleuze – F. Guattari. *Tisíc plošin*, s. 35 („Un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, *intermezzo*.“ G. Deleuze, – F. Guattari. *Mille Plateaux*, s. 36).

rhizomu jde, je vztah [...], který se zcela liší od vztahu stromovitého: všechny druhy „stávání se“.<sup>243</sup>

Pozdní skladby Mortona Feldmana jsou ukázkovým příkladem hudebních děl, jež bychom mohli označit za *rhizomatické*<sup>244, 245</sup> (resp. probíhající v *rhizomatické formě*). Vystupují v nich do popředí spíše akustické kvality tónového materiálu; rozpouští se jednoznačná identita hudebních parametrů – ať již z hlediska jednotlivých tónů či hudebních situací; pokud popisujeme hudební materiál, mluvíme o spojování divergentních sérií, o rychlostech, intenzitách či o „stávání se“; hudební struktura není zkomponována se zaměřením na vrchol (tj. je neteologická), nenalezneme zde žádný strukturální nebo generativní model, není zde jednoznačný začátek či konec, jsme neustále „ve středu“, jde o jakýsi druh „hudebního uspořádání“. Neměli bychom přehlížet uvedené atributy za účelem toho, abychom v těchto dílech nacházeli souvislosti, jež odpovídají našim hudebněteoretickým systémům a navyklému způsobu uvažování (které nadto vychází většinou z arborescentního, resp.

---

<sup>243</sup> G. Deleuze – F. Guattari. *Tisíc plošin*, s. 30–31 („Résumons les caractères principaux d'un rhizome: à la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, [...] Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple. Il n'est pas l'Un qui devient deux, ni même qui deviendrait directement trois, quatre ou cinq, etc. Il n'est pas un multiple qui dérive de l'Un, ni auquel l'Un s'ajouterait (n+1). Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. [...] A l'opposé d'une structure qui se définit par un ensemble de points et de positions, de rapports binaires entre ces points et de relations biunivoques entre ces positions, le rhizome n'est fait que de lignes [...] Le rhizome est une antigénéalogie. C'est une mémoire courte, ou une antimémoire. [...] C'est une mémoire courte, ou une antimémoire. [...] Contre les systèmes centrés (même polycentrés), à communication hiérarchique et liaisons préétablies, le rhizome est un système acentré, non hiérarchique et non signifiant, sans Général, sans mémoire organisatrice ou automate central, uniquement défini par une circulation d'états. Ce qui est en question dans le rhizome, c'est un rapport [...], tout différent du rapport arborescent: toutes sortes de 'devenirs'.“ G. Deleuze – F. Guattari. *Mille Plateaux*, s. 31–32).

<sup>244</sup> Na spojitost Feldmanových pozdních skladeb s konceptem rhizomu upozornil již v roce 1995 Chico Mello ve svém článku *Precisión y anarquía en Feldman* v magazínu *Revista del ISM* (anglický překlad je dostupný na stránkách *Cnvill.net*: týž. „Precision and Anarchy in Feldman's Work“ [online]. *Cnvill.net* [cit. 1. 12. 2016]. English translation by Vicente Blanes. Dostupné z: <http://www.cnvill.net/mfmello.htm>). C. Mello vztahuje vlastnosti rhizomu k Feldmanově skladbě *For John Cage*. S některými jeho myšlenkami se shodují, autor se však bohužel nepokusil o hlubší analytickou sondu a zůstal pouze u náčrtu této paralely. Pro úplnost také dodávám, že i A. Noble ve své knize *Composing Ambiguity* několikrát zmiňuje různé Deleuzovské pojmy, dodává však: „While my work is informed by such an attitude I have, for the sake of readability, retained the more conventional terms [...]“ A. Noble. *Composing Ambiguity*, s. 22.

<sup>245</sup> Jako zajímavost uvádím, že Deleuze a Guattari ke konceptu rhizomu dospěli na konci 70. let. Úvodní kapitola z knihy *Tisíc plošin* (1980), byla publikována samostatně již v roce 1976 (Gilles Deleuze – Félix Guattari. *Rhizome: Introduction*. Paris: Éditions de Minuit, 1976. Tento koncept tedy pochází skoro ze stejné doby, kdy začaly vznikat Feldmanovy pozdní „rhizomatické“ kompozice (i když určité „rhizomatické prvky“ můžeme konstatovat např. již v souvislosti s autorovou skladbou *Intermission 6* z roku 1953).

hierarchického myšlení) – je třeba reagovat na konkrétní hudební materiál, situace a procesy. Uvědomění si, že Feldmanovy pozdní kompozice jsou spíše jakýmsi „propleteným uspořádáním“ proměnlivých intenzit a rychlostí, jež nelze v notovém zápisu plně zachytit, je dle mého názoru důležitým předpokladem pro další zkoumání autorových skladeb.



## 5. *Patterns in a Chromatic Field*

V této kapitole se budu snažit ukázat, jakým způsobem „fungují“ rhizomatické spoje ve Feldmanově skladbě *Patterns in a Chromatic Field* pro violoncello a klavír z roku 1981.<sup>246</sup> Z předchozího výkladu je zřejmé, že při analýze autorových pozdních děl nelze dospět k žádnému schématu či rozkrýt nějakou „hlubinnou strukturu“. Nemá též smysl pokoušet se o lineární rozbor kompozice „takt po taktu“. Ve svém výkladu budu proto často „přeskakovat“ na různá místa a snažit se čtenáři na reprezentativním úseku z tohoto díla předvést, jakým způsobem probíhá neustálé odlišování se několika uplatněných sérií ve skladbě, jak se mezi sebou tyto série spojují, jak se projevují změny rychlostí v odvíjení tónového materiálu atd.

Ve svém výkladu budu pracovat s tímto vydáním skladby: Morton Feldman. *Patterns in a Chromatic Field*. London: Universal Edition, UE 17 327, 1981. Jedná se o přetištěný autorův rukopis – na každé stránce jsou vždy uvedeny čtyři systémy, které jsou děleny po devíti taktech. Při odkazování na různá místa kompozice bych tohoto jednotného způsobu zápisu rád využil. Budu postupovat následujícím způsobem: první číslo značí stranu, číslo za lomítkem označuje systém a číslo v závorce takt v konkrétním systému. Tedy např. s. 5/3 (t. 1–5) značí stranu pět, třetí systém, takty jedna až pět. Pokud bude potřeba odlišit nástroje, budu uvádět tyto zkratky – violoncello: vcl., klavír: pfte.

Pro srovnání některých úseků bude prospěšné uvést jejich reálnou dobu znění, v tomto případě budu vycházet z nahrávky: Morton Feldman. *Patterns in a Chromatic Field*. Basel: Hat(now)ART, 2-6145, 1995 [Rohan de Saram (vcl.), Marianne Schroeder (pfte)]. Celková doba této nahrávky je 1 hodina a 45 minut.

V návaznosti na Feldmanův citát v pozn. pod čarou 205 můžeme říci, že jakmile skladba začne, jsme ihned „uprostřed dění“ – není zde žádný „úvod“ nebo „introdukce“. Patterny ve violoncellu a v klavíru uvedené na s. 1 a 2 jsou odvíjeny poměrně rychle, tato hudební plocha není zaměřena na dozrívání tónů, které jsem popisoval v kapitole 4.1, můžeme zde však konstatovat jiné způsoby akcentace akustických kvalit využitého tónového materiálu (viz můj komentář k této skladbě v kapitole 4.3). Patterny ve violoncellu jsou vyjádřeny pomocí flažoletů, celkový zvuk nástroje je velmi „labilní“, „syčivý“; ačkoli jsou patterny v klavíru notovány prostřednictvím tónových výšek, máme při poslechu pocit, že spíše než o konkrétní intervaly jde v tomto případě o zvukové efekty (klavír „vykřikuje“, „hřmí“, použitý tón  $a^4$  v pravé ruce na s. 2 „zvoní“). Patterny

---

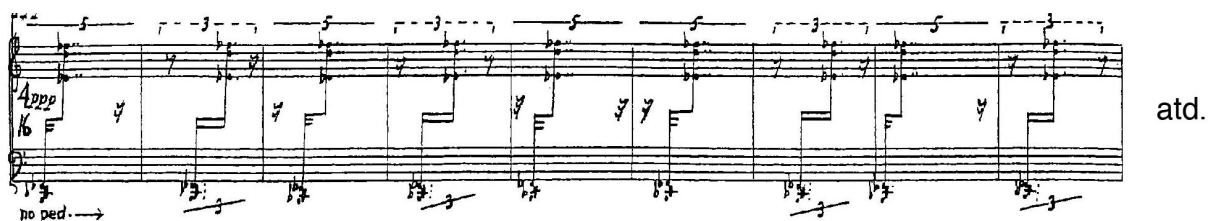
<sup>246</sup> Dodejme, že tato skladba byla původně označována jako *Untitled Composition for Cello and Piano*.

odvíjené ve violoncellu a v klavíru bychom mohli chápat jako členy dvou divergentních sérií. Sérii uvedenou ve violoncellu budu označovat jako „sérii 1“ ( $s_1$ ) – viz příklad č. 45.



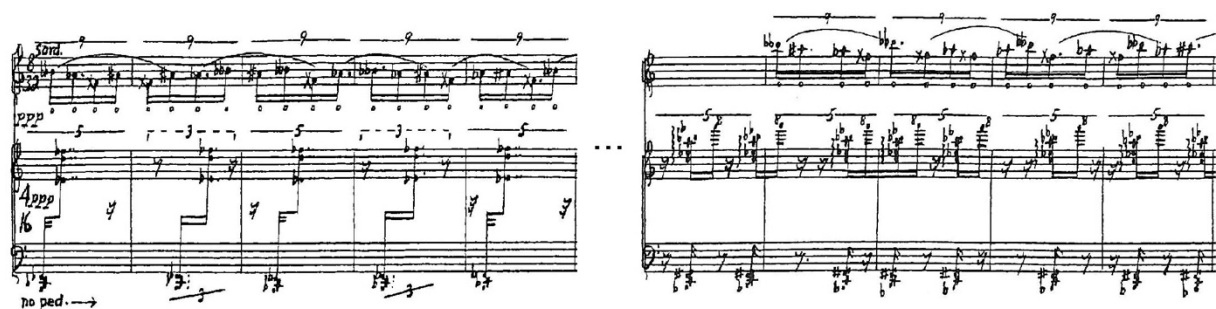
Příklad č. 45 – M. Feldman. *Patterns in a Chromatic Field* (PCHF), s. 1/1 (vcl.).

Sérii probíhající v klavírním partu budu nazývat „sérii 2“ ( $s_2$ ) – viz příklad č. 46.



Příklad č. 46 – M. Feldman. PCHF, s. 1/1 (pfte).

Hudební dění na s. 1 a 2 na první pohled vypadá, jako kdyby se jednalo o vyjádření „melodie“ ( $s_1$ ) a „akordického doprovodu“ ( $s_2$ ) (celá s. 1 je uvedena v příkladu č. 35). Jak však bude patrné z dalšího výkladu, tyto dvě série se dále ve skladbě uplatňují a rozvíjejí samostatně. Jejich spojení na s. 1 a 2 (ale i na dalších místech) je pouze jednou z možných kombinací. Příklad č. 47 zkráceně zachycuje hudební proud na těchto dvou stranách.



Příklad č. 47 – M. Feldman. PCHF, s. 1/1 (t. 1–5) ... s. 2/1 (t. 1–5).

Akcentace zvukové působení uplatněných patternů rozvíjených v  $s_1$  a  $s_2$  je dle mého názoru evidentní, bez zajímavosti však není ani výběr v oblasti tónových výšek. Ve violoncellu ( $s_1$ ) můžeme pozorovat konstantní použití 4 tónů – fisis, as, heses, ais

[g, as, a, ais]. Tóny řadím od nejnižšího po nejvyšší, v hranaté závorce uvádím jejich enharmonickou záměnu, aby bylo patrné, že Feldman opět pracuje s patternem, který je složen z malých sekund (v průběhu odvíjen  $s_1$  však zaznívají samozřejmě i jiné intervaly). Chtěl bych také upozornit na časté změny v artikulaci (legatové obloučky) ve violoncellu.

Tónové výšky použité v klavíru jsou mnohem proměnlivější, na s. 1 a 2 jsou využity tyto tóny:

s. 1/1–2	D, Es, Fes + $es^1$ , $d^2$ , $fes^2$
s. 1/3–4	cis, d, es, fes + $es^2$ , $cis^3$ , $d^3$
s. 2/1–2	Des, E, Fis, G + $c^2$ , $es^2$ , $as^2$ , $b^2 + a^4$
s. 2/3 (t. 1–3)	d, e, f, ges + $c^2$ , $es^2$ , $as^2$ , $b^2$ , + $a^4$
s. 2/3 (t. 3–8)	Cis, D, Es, Fes + $c^2$ , $es^2$ , $as^2$ , $b^2 + a^4$
s. 2/3 (t. 8–9)	$des^1$ , $e^1$ , $fis^1$ , $g^1 + c^2$ , $es^2$ , $as^2$ , $b^2 + a^4$
s. 2/4 (t. 1–3)	Cis, D, Es, Fes + $c^2$ , $es^2$ , $as^2$ , $b^2 + a^4$
s. 2/4 (t. 3–4)	$e^1$ , $f^1$ , $ais^1$ , $h^1 + c^2$ , $es^2$ , $as^2$ , $b^2 + a^4$
s. 2/4 (t. 4–7)	Cis, D, Es, Fes + $c^2$ , $es^2$ , $as^2$ , $b^2 + a^4$
s. 2/4 (t. 7–9)	$e^1$ , $f^1$ , $ais^1$ , $h^1 + c^2$ , $es^2$ , $as^2$ , $b^2 + a^4$

Podrobný „rozpis“ využitých tónových výšek v klavíru zde uvádím především ze dvou důvodů. Za prvé je patrné, že se  $s_2$  ve svém průběhu čím dál více odlišuje od hudebního dění ze s. 1 – zajímavé je „zafixování“ tónů  $c^2$ ,  $es^2$ ,  $as^2$ ,  $b^2 + a^4$  v pravé ruce při změnách využitých tónových výšek v levé ruce. Můžeme tedy říci, že  $s_2$  se „od sebe“ začala odchylovat poměrně rychle; v  $s_1$  se naopak tónové výšky nemění a violoncello tak představuje v tomto ohledu poměrně stabilní plochu (dochází pouze k přesunutí patternu o oktávu výše – na s. 1 jsou tyto tóny ve vcl. uvedeny v jednočárkované oktávě a na s. 2 ve dvojčárkované oktávě). Druhým důvodem pro rozepsání tónových výšek je, že v hudební proudu zachyceném na s. 1 a 2 dojde ke kompletnímu uvedení jednoho chromatického pole. Na s. 1 jsou využity tyto tónové výšky (ve vcl. nebo v pfte): cis, d, es, e, g, as, a, ais (pro přehlednost využívám enharmonické záměny). Pro „uzavření“ chromatického pole zbývají tedy tóny f, fis, h, c. Tóny f, fis, c nastoupí poměrně záhy, zbývá již tedy doplnit pouze tón h, který nastupuje v patternech uvedených na s. 2/4 (pfte, t. 3–4; 7–9). Po kompletaci chromatického pole dochází na s. 3 k ostrému „stříhu“ v hudebním dění. Jedná se o poměrně vzácný jev, kdy je vyjádření chromatické pole jednoduše spojeno s celkovým

hudebním děním (viz kapitola 4.4, kde konstatuji podobnou práci s chromatickým polem ve skladbě *Piano and String Quartet*). Rád bych dodal, že rozbor tónových výšek nechápu v souvislosti s Feldmanovou hudbou jako primární, myslím, že je důležitější akcentovat spíše „intenzivní“ působení tónů, které je na s. 1 a 2 patrné. Chtěl jsem však detailně ukázat, jaké vztahy se konstituují mezi tónovými výškami a že je nutné při jejich zkoumání připustit určité volnosti. Feldman není seriální skladatel, přesto určitým způsobem s chromatickým totálem v některých úsecích svých skladeb „logicky“ pracuje. V tomto kontextu bych rád uvedl úryvek z rozhlasového rozhovoru M. Feldmana s Charlesem Sherem, kde autor říká, že by chtěl komponovat seriálně „od ruky“:

*„Charles Shere: You’re thinking of total serialisation!*

Morton Feldman: I think of total serialisation! [Laughter] Total serialisation without a grid.

CS: *Ah, well, that’s a different matter altogether.*

MF: Who was it that could draw a circle, a perfect circle, freehand? Who was it? Was it Giotto?

CS: *I can’t imagine it.*

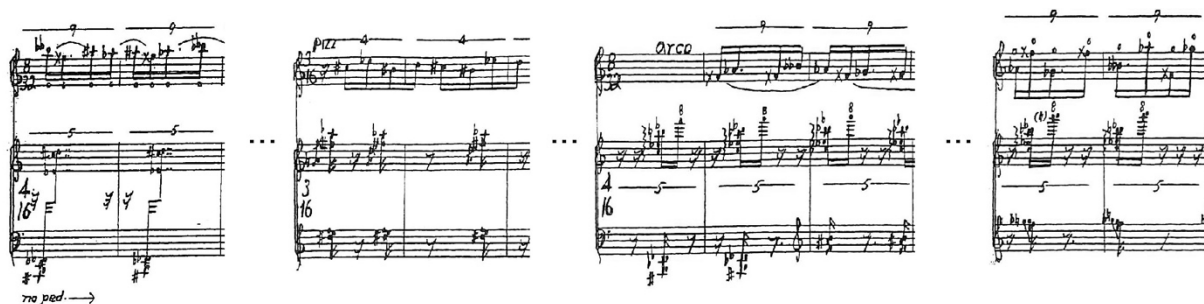
[...]

MF: Well, that’s my dream. In other words, *I wanna do total serialisation freehand* [zvýraznil PZ].<sup>247</sup>

V rámci této analýzy se již nebudu tolik věnovat uplatněným tónovým výškám. Jde mi především o demonstraci ilustrativních případů rozmanitého nakládání s jednotlivými sériemi a dále také o ukázky různé práce s rychlostí v odvíjení tónového materiálu. Na s. 3 je uvedeno několik kontrastních hudebních ploch (některé z nich uvádím i dále, viz příklady č. 51 a 55), spojení  $s_1$  a  $s_2$  se navrací na s. 4–6, dochází k dalšímu odlišování, které se týká různých parametrů a aspektů hudební struktury (viz příklad č. 48).

---

<sup>247</sup> Charles Shere. „Interview with Morton Feldman“ [1967; online]. Transcription by Chris Villars. *Cnvill.net* [cit. 1. 12. 2016]. Dostupné z: <http://www.cnvill.net/mfshere.pdf>.



Příklad č. 48 – M. Feldman. PCHF, s. 4/4 (t. 1–2) ... s. 5/1 (t. 1–2) ... s. 6/1 (t. 1–3) ... s. 6/4 (t. 1–2).

Na s. 4–6 můžeme konstatovat 4 samostatnější hudební plochy:

s. 4/3–4

„Pokračování“ hudebního dění ze s. 2.

s. 5

Vcl.  $s_1$  je nyní vyjádřena jako *pizzicato* a transponována (his, cis, d, es, [c, cis, d, es]); pfte  $s_2$  velmi pozměněna (klavír „štěká“), celá plocha již prakticky vytváří samostatnou sérii (pro přehlednost ale hudební dění v pfte označuji stále jako  $s_2$ ).

s. 6/1–3

Hudební dění zde připomíná spojení s. 1 a 2 – vcl. tónové výšky jsou stejné jako na s. 1 (tóny jsou rovněž uvedeny v jednočárkované oktávě), ale jsou hrány *arco* – Feldman tedy nevyužívá flažolety; pfte oproti tomu připomíná více dění ze s. 2.

s. 6/3–4

vcl. – patterny „přeskakují“ mezi jednočárkovanou a dvojčárkovanou oktávou (průběh  $s_2$  se „vnitřně rozštěpuje“), opět jsou využity flažolety (jedná se o jakési „zhuštěné“ simultánní zaznívání hudebního dění ve vcl. ze s. 1 a s. 2). V pfte další změny  $s_2$ .

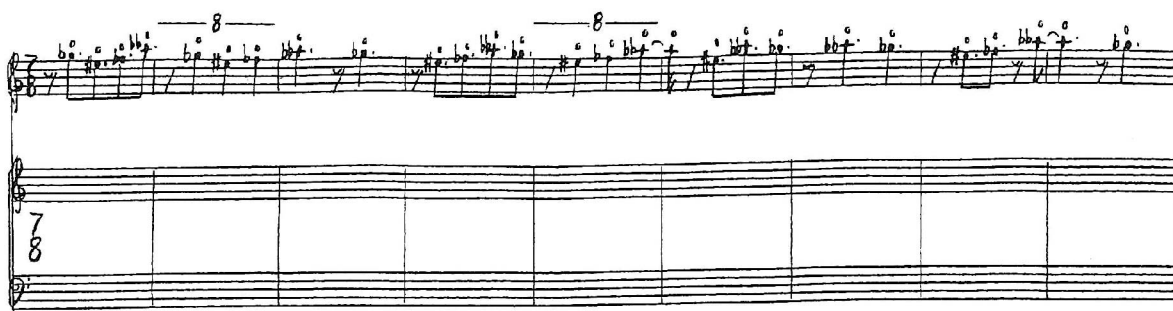
Rád bych samostatně okomentoval zejména situaci na s. 6/1–3 ve vcl. Patterny zde nejsou vyjádřeny flažolety nebo *pizzicatem*. Celý úsek zní jaksi „pevněji“, „zřetelněji“. V návaznosti na pojmy z knihy *Tisíc plošin* bychom mohli říci, že využití tóny a patterny jsou „teritorializovány“. Přeskakování jednotlivých tónů mezi oktávami na s. 6/3–4 a opětovné využití flažoletů hudební situaci naopak opět „deteritorializuje“ a posouvá spíše ke zvukové kompozici.

V celé skladbě *Patterns in a Chromatic Field* dochází k rozmanitému prolínání  $s_1$  a  $s_2$ . Příklad č. 49 zachycuje podstatné „zrychlení“  $s_1$  na podkladě  $s_2$ , které můžeme pozorovat v pokročilejší fázi skladby (s. 35/1). Výklad by neúnosně nabyl, kdybychom se věnovali všem uplatněným kombinacím. Chápu tedy příklady č. 47–49 jako ukázky divergentního vývoje  $s_1$  a  $s_2$  a jejich spojování.



Příklad č. 49 – M. Feldman. PCHF, s. 35/1.

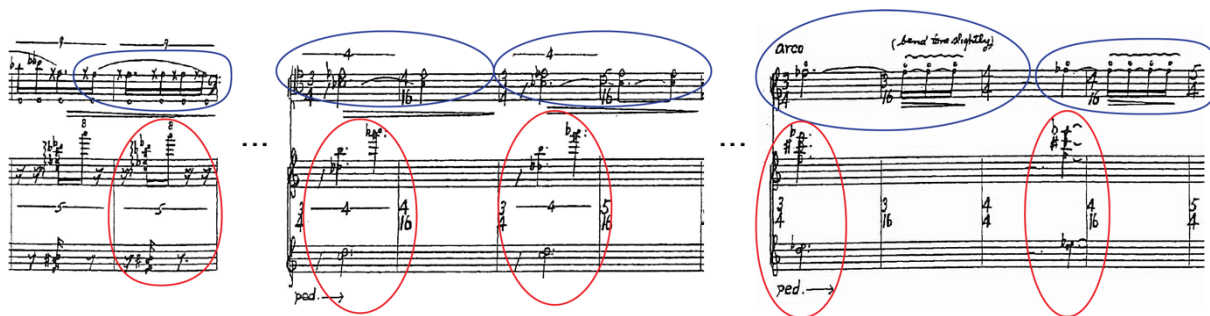
V příkladu č. 50 se nachází samostatně uvedená  $s_1$ . Patterny jsou transponovány a dochází k jejich proměnlivému kinetickému vyjádření. K nezávislému uplatnění  $s_1$  dochází ještě na s. 8/2 a s. 10/1 (viz dále příklad č. 57). Série se tedy nemusí pouze „spojovat“ a „proplétat“, uplatňují se též odděleně.



Příklad č. 50 – M. Feldman. PCHF, s. 4/1.

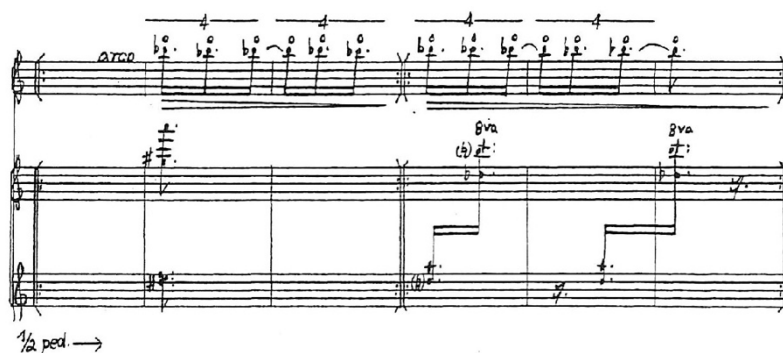
Myslím, že je rovněž nutné poukázat na to, že jednotlivé série v sobě obsahují „prvky“ z jiných sérií. Dobře pozorovatelné je to v příkladu č. 51. První ukázka zachycuje konec s. 2, kde jsme sledovali spojení  $s_1$  a  $s_2$ . V rámci  $s_1$  se objevuje „zárodek“ „série 3“ ( $s_3$ ), kterou Feldman dále v kompozici samostatně rozvíjí (v příkladu je zachycena modře);  $s_3$  se projevuje především jako opakovaná tónová výška, nebo také jako držený tón, který je různými způsoby ozvlášťován – např. *decrescendem* a

flažoletem (viz ukázka č. 2, př. 51), či „ohýbáním“ (viz ukázka č. 3, př. 51, kde je předepsán pokyn „bend tone slightly“). V rámci tohoto příkladu můžeme také pozorovat, že se k  $s_3$  váže  $s_2$  (je uvedena červeně). Odvíjení  $s_2$  je rovněž spojeno s určitými proměnami, např. zpomalením (ukázka č. 2, př. 51) či simultánním zněním akordů v levé i pravé ruce (ukázka č. 3, př. 51). Pravděpodobně i pro tyto změny bychom mohli ustanovit nové série, ovšem pro přehlednost výkladu chápeme  $s_2$  poněkud širěji.



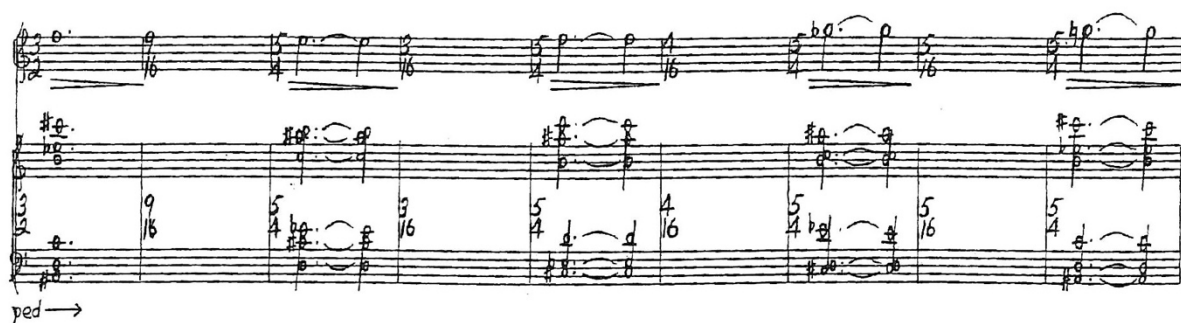
Příklad č. 51 – M. Feldman. PCHF, s. 2/4 (t. 8–9) ... s. 3/2 (t. 1–4) ... s. 10/2 (t. 1–4).

Spojení  $s_3$  a  $s_2$  je věnováno více prostoru zejména v pokročilejší fázi skladby, jak mimojiné vyplývá z příkladu č. 52.



Příklad č. 52 – M. Feldman. PCHF, s. 35/3 (t. 1–6).

V příkladu č. 53 můžeme pozorovat část z hudební plochy, která (např. oproti dění na počátku díla) představuje velké zklidnění. Je zde využita  $s_3$  a  $s_2$  (opět dochází k simultánnímu znění akordů a jejich transpozici). Změny v odvíjení tónového materiálu tedy nastávají de facto v každé uplatněné sérii.



Příklad č. 53 – M. Feldman. PCHF, s. 14/2.

Nelze si nepovšimnout, že ve výše uvedeném příkladu dochází v  $s_3$  ke změnám tónových výšek, odvíjení této série se tedy opět přibližuje k již diskutované  $s_1$  (dodejme však, že i když na s. 14 převažují v melodii intervaly malých sekund, neopakují se pouze čtyři tónové výšky, ale je jich uplatněno celkem šest –  $e^2$ ,  $f^2$ ,  $ges^2$ ,  $g^2$ ,  $as^2$ ,  $a^2$ ). Hudební dění by také bylo možné chápat jako velmi zpomalenou a rozšířenou  $s_1$ . Na tomto příkladu je patrné, jak posuvné a nejasné jsou hranice mezi jednotlivými sériemi.

V příkladu č. 54 vidíme, jakým způsobem Feldman obměňuje časové vyjádření využitého tónového materiálu. Na s. 8/3 jsou hudební situace uváděny v různém metru ( $5/8$ ,  $5/16$ ,  $3/4$ ,  $5/8$ ,  $3/4$ ,  $2/2$ ,  $5/4 + 2/2$ ,  $11/16$ ), na s. 8/4 k takovým proměnám v t. 1–7 nedochází, je zde uplatněno jednotné metrum ( $5/4$ ), změny se týkají až repetované hudební situace v t. 8–9 ( $2/2$ ,  $5/8$ ). Rozdílný je rovněž počet opakování mezi s. 8/3 (t. 8–9) a s. 8/4 (t. 8–9); drobná změna nastává i ve využitém tónovém materiálu (viz t. 6 v obou úsecích –  $d^2$ ,  $es^2$ ,  $as^2$ ,  $g^3 \times d^2$ ,  $es^2$ ,  $gis^2$ ,  $a^2$ ,  $g^3$ ). Dodejme, že na s. 12/4 je velmi podobný úsek, v jehož rámci jsou v t. 1–7 uvedeny akordy v klavíru „pozpátku“ (s výjimkou akordu v t. 7, kde je místo tónu  $as^3$  předepsáno  $fis^3$ ), jejich odvíjení probíhá v neměnném metru ( $5/4$ ); tónové výšky v t. 8–9 jsou shodné s příkladem č. 54, ale celá hudební situace je opakována pouze třikrát. I těmito způsoby Feldman dociluje dezorientace naší paměti.

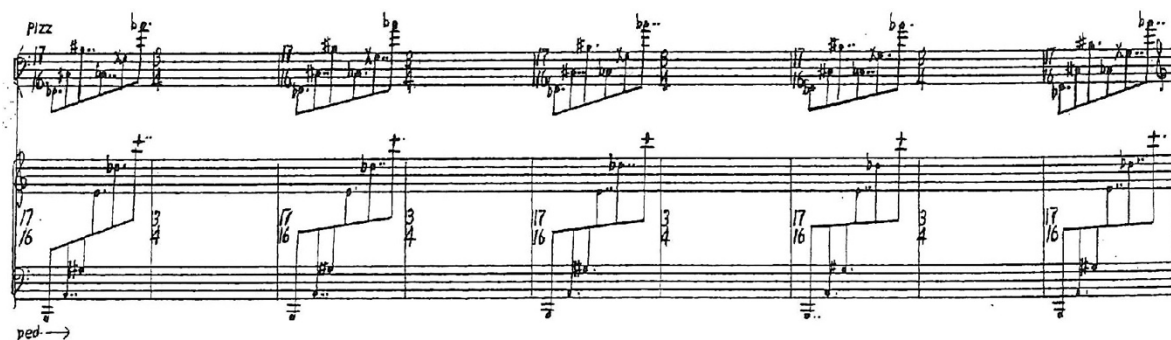


The image shows two systems of handwritten musical notation. The top system is labeled '5x5' and the bottom system '4x5'. Both systems are written for piano (p) and include a pedal (ped.) marking. The notation consists of a grand staff with treble and bass clefs. The top system has a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 5/8. The bottom system has a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/8. The notation includes various chords and melodic lines with fingerings and articulations.

Příklad č. 54 – M. Feldman. PCHF, s. 8/3–4.

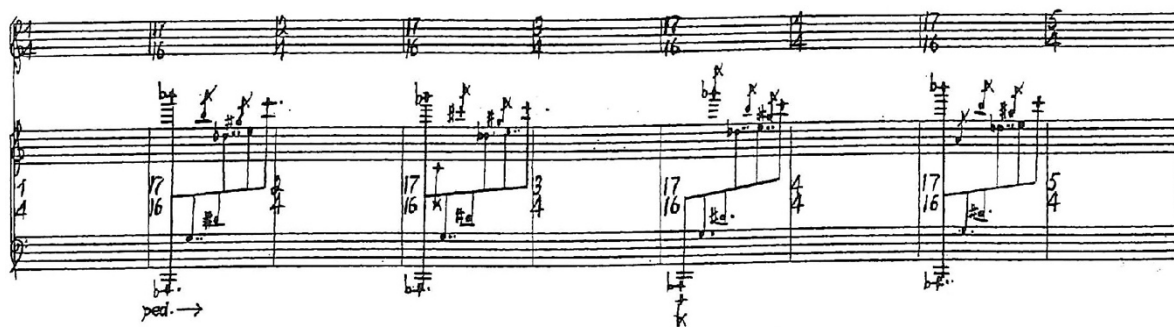
Z předchozího výkladu je mišlím zřejmé, jaké série se v příkladu č. 54 uplatňují; na s. 8/3, s. 8/4 a s. 12/4 můžeme v t. 1–7 konstatovat využití  $s_2$  a v t. 8–9 spojení  $s_2$  a  $s_3$  – tato hudební situace velmi připomíná již uvedenou ukázkou č. 2 z příkladu č. 51 – s. 3/2 (t. 1–4).

Na s. 3/3 poprvé zaznívá „série 4“ ( $s_4$ ), které bych se chtěl nyní blíže věnovat. Tato série je charakterizována rozloženými akordy. V určitém ohledu bychom ji mohli chápat jako „časové rozvinutí“  $s_2$  ( $s_4$  také často využívá rozmanitě uplatňované malé sekundy). A např. z ukázky č. 2 z příkladu č. 47 vyplývá, že i v rámci  $s_2$  jsou uplatňovány rozložené akordy, ovšem v tomto případě formou rychlých *arpeggií*. Obdobně jako v předchozích případech můžeme konstatovat, že nelze určit jasné rozhraní mezi jednotlivými sériemi a vždy bude záležet na analytickém uchopení (připomeňme v tomto kontextu také příklady č. 36 a 37, kde jsme sledovali podobný jev ve skladbě *Piano and String Quartet*). Příklad č. 55 zachycuje znění  $s_4$  ve violoncellu i v klavíru. Upozorňuji na to, že rytmické vyjádření jednotlivých patternů se neustále odlišuje. Tím vzniká pocit určitého „rozostření“.



Příklad č. 55 – M. Feldman. PCHF, s. 3/3.

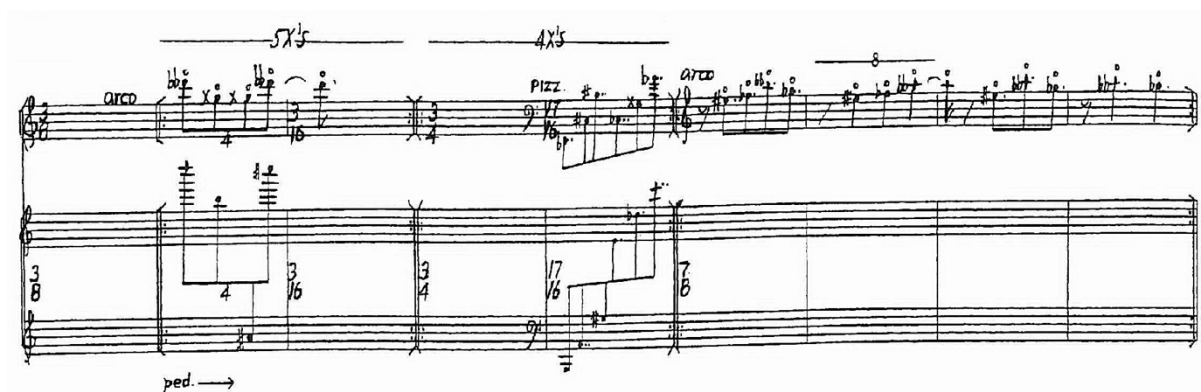
Rád bych zmínil další uvedení tohoto patternu na následující straně (příklad č. 56). Celá hudební situace je transponována, ovšem mnohem zajímavější je to, že Feldman s<sub>4</sub> nyní uvádí pouze v klavíru a připojuje k ní několik přírazů, které opět poněkud znepráhledňují časové zasazení hudební plochy. Vzhledem k tomu, že k podobné situaci došlo již v příkladu č. 55, mohou nepravidelně umístěné přírazy místy evokovat violoncello. V takových hudebních plochách může, vzhledem k předchozímu hudebnímu dění, na krátkou chvíli dojít k tomu, že si nejsme jisti, který nástroj se ozývá. Dodávám také, že tomuto efektu napomáhá to, že pattern ve violoncellu v příkladu č. 55 je vyjádřen *pizzicato*.



Příklad č. 56 – M. Feldman. PCHF, s. 4/2.

V kapitole 4.2 jsem hovořil o „subverzivní roli“ repetičních znamének ve skladbě. Hudební dění je velmi proměnlivé, „zvykneme si“ na určitou míru nestability a když Feldman uvádí přesné repetice, nejsme si jisti, zda se úsek doslova opakuje, nebo zda jsme pouze v hudebním proudu změnu nezaregistrovali. Nadto je z uvedených příkladů zřejmé, že metrorhythmický zápis používaných patternů je poměrně komplikovaný, a i při snaze o přesnou reprodukci může znít při několikanásobném opakování nepatrně odlišně (na to jsem upozorňoval již v rámci kapitoly 4.2). Je zajímavé, že Feldman dále ve skladbě uvádí repetiční znaménka u hudebních situací,

kteřé byly v předchozích úsecích několikrát přesně notovány rozličným způsobem. Na s. 10/1 (t. 4–5) je tímto způsobem zaznamenána  $s_4$  uplatněná v příkladech č. 55 a 56 a dále v t. 6–9 je repeticí opatřena hudební situace z příkladu č. 50, kde jsme pozorovali samostatné uvedení  $s_1$ .



Příklad č. 57 – M. Feldman. PCHF, s. 10/1.

Příklad č. 58 zachycuje spojení  $s_3$  (opakovaný tón) a  $s_4$  (akordický rozklad).



Příklad č. 58 – M. Feldman. PCHF, s. 11/4 (t. 1–6).

Souznění těchto dvou sérií je ve skladbě dále rozvinuto a vytváří nejdelší ucelenější plochu v celé kompozici – s. 21–23 zní zhruba 5 minut a 30 sekund. Nevypadá to jako mnoho, ale v kontextu díla *Patterns in a Chromatic Field* se jedná o opravdu rozsáhlý úsek. Pro porovnání níže uvádím časové hodnoty hudebního dění ze s. 1–4. Je zde možné rozlišit několik kontrastních hudebních ploch (některé z nich jsme již viděli v předchozích příkladech). Celková doba trvání je stejná jako u s. 21–23, ale hudební dění je daleko pestřejší a proměnlivější. Při poslechu skladby si „zvykne“ na rytmus změn v hudebním proudu, když však nastoupí úsek, který několikanásobně překračuje průměrnou dobu znění doposud uváděných ploch, vzniká pocit určité disproporčnosti.

s. 1–2	0:00 – 1:37	(příklady č. 35, 47)
s. 3/1 (t. 1–5)	1:37 – 1:56	
s. 3/1 (t. 6–9) + s. 3/2	1:56 – 2:33	(příklad č. 51, 2. ukázka)
s. 3/3	2:33 – 3:20	(příklad č. 55)
s. 3/4	3:20 – 3:40	
s. 4/1	3:40 – 4:21	(příklad č. 50)
s. 4/2	4:21 – 5:04	(příklad č. 56)
s. 4/3–4	5:04 – 5:27	(příklad č. 48, 1. ukázka)

V příkladu č. 59 můžeme pozorovat jednu z nejpůsobivějších kombinací využitých sérií. Na podkladě neustále se zpomalující  $s_1$  (v příkladu č. 59 jsou zachyceny s. 15/1 a 16/1) se odvíjí proměnlivě vyjadřovaná  $s_4$ . Rád bych v tomto kontextu připomněl svůj výklad v kapitole 3.2 a příklady č. 11 a 12, kde jsem se snažil poukázat na to, jak Feldman „uvolněným“ způsobem „proplétá“ jednotlivé hudební situace do sebe. Dle mého názoru je v tomto konkrétním případě účinek celé plochy umocněn zmíněnou proměnlivou rychlostí v odvíjení jednotlivých sérií ( $s_1$  je vyjádřena modře,  $s_4$  je vyjádřena červeně).

The image shows a handwritten musical score for Example 59, consisting of two systems of staves. Each system has an upper staff and a lower staff. The upper staves are circled in blue, and the lower staves are circled in red. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'ppppp'. The score is written in a cursive, handwritten style.

Příklad č. 59 – M. Feldman. PCHF, s. 15/1 ... s. 16/1.

V této kapitole jsem neusiloval o „komplexní analýzu“ skladby *Patterns in a Chromatic Field*. Obdobně jako při diskuzi jednotlivých atributů Feldmanovy hudební řeči mi šlo o představení určitého přístupu či stylu myšlení, který by nám mohl relevantním způsobem napomoci k lepšímu pochopení hudebního dění v autorových pozdních skladbách. Snad jsem tímto rozbořem čtenáře alespoň částečně přesvědčil o tom, že se o těchto kompozicích vyplatí uvažovat jako o „proměnlivém rhizomu“, v jehož rámci dochází k neočekávaným spojením divergentních sérií, ke změnám rychlosti v odvíjení hudebního materiálu, k nečekaným přerušením hudebního proudu a k akcentaci akustických kvalit tónového materiálu. Bylo by samozřejmě možné uvést daleko více příkladů z této skladby, ale myslím, že jakmile pochopíme, jak skladba „funguje“, není problémem odvodit si, jakým způsobem jsou jednotlivé hudební úseky vytvořeny a k jakým procesům v jejich rámci dochází. Jediné, co je potřeba poněkud potlačit, je naučený způsob analýzy na základě hledání podobností nebo rozdílů. Ačkoli se určitému „porovnávání“ prostě nelze vyhnout, musíme mít neustále na paměti, že Feldmanovy skladby jsou projevem „diferující difference“ (viz kapitola 4.2).

## 6. „Crippled Time“

Jedna z posledních myšlenek této práce již de facto přesahuje do oblasti hudební estetiky. Ovšem v rámci průzkumu zvláštní časovosti Feldmanových skladeb ji pokládám za vhodné uvést. Při pozorné četbě přepisů skladatelových přednášek narazíme na občasné reference k Adornově dílu. Kromě zmínek o *Philosophie der neuen Musik* (Filozofie Nové hudby)<sup>248</sup> se můžeme setkat i s něčím jiným:

„That is that remark of T. W. Adorno's, 'No poetry after Auschwitz', and it changed my life. As a young man I would think about that all the time, that is, 'Why am I writing this music?' I couldn't find its function.“<sup>249</sup>

Mým cílem není zabývat se poněkud problematickým Adornovým výrokem. Pro naše závěry je důležité, že si byl Feldman této myšlenky vědom a v návaznosti na ní mohl reflektovat svou tvorbu a přemýšlet o ní. Dle mého názoru je celkový vážný ráz jeho kompozic či absence vnějškové virtuozity možným následkem této reflexe.

Vzájemnou provázanost mezi událostmi druhé světové války a svým uměním naznačil i např. Mark Rothko, který údajně řekl: „After the Holocaust and the Atom Bomb you couldn't paint figures without mutilating them.“<sup>250</sup> V jeho poválečné tvorbě již nenajdeme figurativní malby, Rothko se snažil o podtržení intenzivního působení barev. Dodejme, že i chlapec z jeho předválečném obraze zachyceném na obrázku č. 5 spíše připomíná „stín“, který splývá s okolním prostředím, než lidskou figuru. Feldman i Rothko byli židovského původu. Ačkoliv neměli přímou zkušenost s koncentračním táborem a v době druhé světové války žili v New Yorku, nějakým způsobem se válečné události do jejich tvorby vepsaly, poznamenaly ji.<sup>251</sup> A. Noble se k tomuto problému vyjadřuje následovně:

---

<sup>248</sup> Theodor W. Adorno. *Philosophie der neuen Musik*. Tübingen: Mohr, 1949.

<sup>249</sup> Morton Feldman. „Do We Really Need Electronics?“ [Conversation with Kaija Saariaho, 3 July 1987]. In: R. Mörchen (ed.). *Morton Feldman in Middelburg*, s. 762.

<sup>250</sup> Brenton Sanderson. „Mark Rothko, Abstract Expressionism and the Decline of Western Art, Part 3“ [online]. *Occidental Observer* [cit. 30. 3. 2017]. Dostupné z: <http://www.theoccidentalobserver.net/2011/09/mark-rothko-abstract-expressionism-and-the-decline-of-western-art-part-3/>.

<sup>251</sup> Událost holokaustu se rovněž podstatně odrazila v tvorbě Feldmanova blízkého přítele Philipa Gustona: „Guston recalls that they had seen films about the concentration camps. 'Much of our talk was about the holocaust next hit and how to allegorize it.' [...] Guston 'was searching for the plastic condition, where the compressed forms and spaces themselves expressed my feeling about the previous hit holocaust next hit.' The level at which these horrifying documentaries entered Guston's consciousness was deep enough to mark his work for the rest of his life, as the paintings of the early 1970s attest.“ Dore Ashton. *A Critical Study of Philip Guston*. Berkley – Los Angeles – Oxford: University of California Press, 1990, s. 74.

„Feldman's work is informed, for example, by his sense of Jewishness (no simple thing to unravel), and in this sense we may appreciate that he belongs to that group of late-twentieth-century composers who may be powerfully described as post-Holocaust.“<sup>252</sup>

Mohl by zazníť protiargument, že zde není žádný přímý odkaz, žádná Feldmanova skladba není věnována obětem Holokaustu. Podobná situace je však v Beckettově díle. Ani v jeho knihách a divadelních hrách nelze nalézt přímou referenci k událostem druhé světové války, přesto jej Adorno označil za jediného umělce, který odpovídajícím způsobem svou tvorbou reaguje na události po Osvětimi. Adekvátnost tkví mimo jiné v nepřítomnosti přímého odkazu. Beckett nevypráví příběhy, které by se např. odehrávaly v koncentračním táboře – namísto toho zachycují jeho divadelní hry a romány situaci lidstva po Osvětimi. Právě to je dle Adorna adekvátní způsob, jak se umělecky vyrovnat s touto nepopsatelnou situací. Beckettovy hry katastrofy války přímo nezobrazují, ale ani o nich nemlčí.

Dle mého názoru mohou kompoziční postupy využitě ve Feldmanových pozdních skladbách v posluchačích evokovat prožitky, které jsou podobné tzv. „traumatické časovosti“.<sup>253</sup> Tento typ časovosti je charakteristický např. pro vzpomínky vězňů z koncentračních táborů – projevuje se jako fixace na událost z minulosti. Ta se před námi objevuje jako nezvládnutý (nezvládnutelný) úkol ve formě opakující se zkušenosti. Naše paměť ji není schopná zpracovat. Protikladem paměti není v tomto úhlu pohledu zapomnění, ale neustálé „opakování“. Příkladem může být kniha *Krajiny Metropole smrti*,<sup>254</sup> jejímž autorem je Otto Dov Kulka. Je zajímavé, že kniha nese podtitul *Zkoumání paměti a imaginace*. Zvláštní způsob vybavování si traumatických událostí je zde popsán velmi sugestivním způsobem:

„Tato konkrétní situace nastala v Osvětimi několikrát a vrací se mi paradigmaticky v podobě snů – ať už o útěku, či o návratu. Útěk a cesta vlakem, liduprázdné noční nádraží, kde najednou z tlampačů vyvolávají mé jméno, já se přihlásím a jsem poslán zpátky do Osvětimi, ke krematoriím; [...] Přesto nějak vím, že na poslední chvíli z osidel této zákonitosti vyvážnu, že něco je tu jinak. Téhle naději sám nevěřím, a přece ta naděje neuhasíná a nakonec se promění v jistotu prostoupenou strachem a muky – ne muky, ale hrůzou, a ten horečnatý útěk a

---

<sup>252</sup> A. Noble. *Composing Ambiguity*, s. 2.

<sup>253</sup> Viz Gregory Bistoien – Stijn Vanheule – Stef Craps. „Nachträglichkeit: A Freudian perspective on delayed traumatic reactions“. *Theory & Psychology*. 2014, roč. 24, č. 5, s. 668–687.

<sup>254</sup> Otto Dov Kulka. *Krajiny metropole smrti: Zkoumání paměti a imaginace*. Praha: Torst, 2014.

horečnatá záchrana tím či oním způsobem, *to všechno se mi v nespočetných obměnách stále vrací* [zvýraznil PZ].<sup>255</sup>

Samozřejmě, že tento výklad lze jednoduše odmítnout s tím, že Feldman žádné válečné trauma neprodělal. Přesto jsem se po seznámení s výše uvedenými skutečnostmi nemohl zbavit dojmu, že jeho skladby tuto „traumatickou časovost“ nějakým způsobem evokují. Vyznačují se zvláštním druhem „opakování“, které znesnadňuje reprezentaci. Hudební situace se opakuje a proměňuje zároveň. Stává se nezachytitelnou, svým způsobem nezapamatovatelnou, ale nemůžeme se od ní oprostit. Znovu a znovu je nám předkládána v pozměněné podobě („...to všechno se mi v nespočetných obměnách stále vrací.“). V tomto směru hraje významnou roli i mnohonásobné překročení tradičního časového rámce skladeb. Aby se uvedený způsob vnímání skladby dostavil, je pravděpodobně nutné, aby trvala dostatečně dlouho. Člověk musí být hudbou plně prostoupen.

Pokud bychom se nechali inspirovat titulem Feldmanovy známé skladby *Crippled Symmetry*, mohli bychom tento projev výše naznačené zvláštní časovosti nazvat jako „Crippled time“. Uvedený výraz odkazuje k tomu, že se skladatel ve svých dílech snažil prolomit linearitu hudebního času a také k výše naznačené „traumatické časovosti“.

---

<sup>255</sup> *Tamtéž*, s. 57.



## 7. Závěr

V této disertační práci jsem se pokusil vysvětlit hudební dění v pozdních skladbách Mortona Feldmana na základě vybraných filozofických konceptů Gillesa Deleuze. Klíčový je pro mě zejména pojem *rhizom*, který Deleuze společně s Félixem Guattarim představují v knize *Tisíc plošin*. V úvodu jsem zmínil několik vlastností Feldmanových děl, jež považuji za klíčové: extrémní délka skladeb, „opakování“ omezeného množství hudebního materiálu, nesměřování k žádnému vrcholu, absence „zastřešujícího“ kompozičního systému, volné střídání či kombinování hudebních ploch, zdůrazňování akustických kvalit využitého tónového materiálu. Součinnost těchto atributů vytváří speciální typ „hudebního uspořádání“, které nazývám *rhizomatickou formou*. Jak vyplývá z kapitoly 4.4 – většina z těchto vlastností hudební struktury více či méně odpovídá některému z šesti principů rhizomu: 1. a 2. princip spojení a heterogenity, 3. princip multiplicity, 4. princip asignifikantního přerušení, 5. a 6. princip kartografie a dekalkomanie. Na začátku textu jsem upozorňoval na některé knižní publikace, které se snaží aplikovat Deleuzovy myšlenky na oblast hudební teorie či analýzy. Doufám, že i můj text je důkazem toho, že koncepty tohoto filozofa jsou v našem oboru využitelné a vedou k lepšího pochopení hudebního dění.<sup>256</sup>

Především v návaznosti na knihu Alistaira Nobla *Composing Ambiguity: Early Music of Morton Feldman* jsem se ve své práci neustále snažil obracet též k rané Feldmanově tvorbě. Domnívám se, že skladby jako *Intermission 5* a *6* obsahují postupy, které lze vztáhnout na dění v autorových pozdních skladbách. Paralely s technikami abstraktních expresionistů a spisovatelů jako jsou např. Samuel Beckett a Franz Kafka jsem v textu uváděl s určitou opatrností, avšak dle mého názoru je nutné tyto souvislosti při snaze o reflexi Feldmanovy hudby zohlednit a věnovat se jim.

Při práci na své disertaci jsem několikrát nabyl dojmu, že i můj text se místy „stává rhizomem“ – začínal se nepředvídatelně rozvíjet a „bujet“ do různých směrů. K tomuto procesu docházelo zejména ve chvílích, kdy jsem se snažil nějakým způsobem

---

<sup>256</sup> Rád bych dodal, že Brad Osborn se ve své studii *Becoming-Music, Becoming-Intimate, Becoming-Imperceptible: Toward a Pragmatic Deleuzo-Guattarian Musicology* snaží čtenáři naznačit různé možnosti, jak aplikovat Deleuzovy (a taktéž Guattariho) pojmy v oblasti muzikologie. Z jím vymezených kategorií je pro můj přístup pravděpodobně nejpřiléhavější označení *Pragmatic (Creative)*: „Applying Deleuzo-Guattarian principles without regard to how faithfully they represent the tenets of Deleuze and Guattari, but rather how they liberate musical thought.“ Týž. „Becoming-Music, Becoming-Intimate, Becoming-Imperceptible: Toward a Pragmatic Deleuzo-Guattarian Musicology“ [online]. *La revue Filigrane*. 2013, č. 13 [cit. 5.5. 2016]. Dostupné z: <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=433>.

dávat do souvislosti dílo Mortona Feldmana a Samuela Becketta s filozoficko-teoretickými názory Theodora W. Adorna a Gillesa Deleuze. Je zřejmé, že v tomto ohledu by bylo možné text dále rozpracovat. Když jsem se o to pokoušel, jednotlivá témata začala „nekontrolovatelně růst“ a musel jsem svůj výklad omezovat, abych se příliš neodchýlil od zadání mé disertace. Jsem přesvědčen o tom, že mezioborová práce, která by zohledňovala paralely mezi výše uvedenými autory by byla nadmíru zajímavá.

Jednotlivé „myšlenkové linie“, které jsem se v tomto textu snažil sledovat, se často protínají, „proplétají“ – např. témata, jež diskutuji ve 3. kapitole (postavení Mortona Feldmana v kontextu poválečné avantgardy) korespondují s výkladem 4. kapitoly (rhizomatická forma), ale jsou nahlížena z jiného úhlu. Určitá „pohyblivost myšlení“ při snaze o teoretickou reflexi hudby 2. poloviny 20. století je pravděpodobně nutná. V mém případě je to do určité míry důsledek četby Deleuzových knih, které jsou příkladem postmoderního myšlení odmítající „jednu pravdu“ a akcentující pluralitu přístupů. Tímto postupem se můžeme dobrat souvislostí, které by nás jinak nemusely napadnout („How do we know what we don't know?“).

Dle mého názoru by bylo účelné se prostřednictvím Deleuzových názorů pokusit uchopit i díla jiných skladatelů 2. pol. 20. a začátku 21. století. Lze dokonce dohledat konkrétní přímé inspirace jeho myšlenkami. Někteří umělci, kteří jsou spojováni s prostředím pařížského *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique* (IRCAM), byli jeho teoriemi ovlivněni. Například Gérard Grisey ve svém slavném textu *Tempus ex Machina*<sup>257</sup> cituje Deleuzovu knihu *Différence et Répétition* (Diference a opakování).<sup>258</sup> Tento filozof se přátelil s Pierrem Boulezem a do IRCAMu docházel, účastnil se např. konference *Le temps musical*, která se konala 23. února 1978.<sup>259</sup> Dále bych chtěl zmínit cyklus kompozic Bernharda Langa *Differenz/Wiederholung* (1998 až do současnosti), jež určitým způsobem připomínají Feldmanův přístup k „opakování“ využitých patternů. Odkaz na Deleuzovu knihu *Différence et Répétition* je v Langově případě záměrný a tento skladatel byl jeho

---

<sup>257</sup> Gérard Grisey. „Tempus ex Machina: A composer's reflections on musical time“. Translated by S. Welbourn. *Contemporary Music Review*. 1987, roč. 2, č. 1, s. 239–275.

<sup>258</sup> *Tamtéž*, s. 269.

<sup>259</sup> Viz webové stránky IRCAM – <http://medias.ircam.fr/x5e63b0> [cit. 2. 4. 2017]. Dodejme, že této konference se zúčastnil i např. Roland Barthes, Luciano Berio, Pierre Boulez či Michel Foucault.

názory přímo inspirován.<sup>260</sup> Podobně je tomu v sérii jeho skladeb *Monadologie* (2007 až do současnosti).<sup>261</sup>

Paulo de Assis se ve svém textu *The conditions of creation and the haecceity of music material: Philosophical-aesthetic convergences between Helmut Lachenmann and Gilles Deleuze*<sup>262</sup> rovněž snaží využívat Deleuzovy koncepty pro reflexi hudby Helmuta Lachenmanna. U tohoto skladatele bychom mohli hovořit o „deteritorializaci“ zvuku tradičních evropských nástrojů (ale v určitém ohledu i v celkového pojetí a přístupu k technice hry na ně). Dále mě např. při poslechu díla Petera Ablingera *Piano and Voices* (1997 až do současnosti) napadlo, že skladatel de facto usiluje o to, aby se „klavír stával hlasem“ a „hlas se stával klavírem“. Ani hlas, ani klavír k této „proměně“ nedospějí, ovšem jednotlivé skladby z této série jsou zaměřeny na prozkoumání nekonečných „mezipoloh“. Tyto příklady jsou pouze malou ukázkou aplikovatelnosti Deleuzovského myšlení v oblasti hudby – ať již jako výchozí inspirace (Lang) nebo jako prostředek k reflexi hudebního dění (de Assis/Lachenmann). Samozřejmě bychom mohli prostřednictvím konceptů tohoto filozofa nazírat i skladby z jiných historických období (Deleuze a Guattari tak v *Tisíci plošinách* ostatně činí), ale jejich největší potenciál pro hudební teorii a analýzu dle mého názoru skýtá reflexe hudby 2. pol. 20. a začátku 21. století. Doufám, že má práce bude v tomto ohledu pro někoho inspirací.

---

<sup>260</sup> Vycházím zde ze stati Christine Dysers. „Re-writing history: Bernhard Lang's *Monadologie Series* (2007–present)“. *Tempo*. 2015, roč. 69, č. 271, s. 36–47.

<sup>261</sup> Název *Monadologie* odkazuje k Deleuzovi a k Leibnizovi. Deleuze ve své knize *Záhryb: Leibniz a baroko* (Přeložila Marie Caruccio Caporale. Praha: Herrmann a synové, 2014 [1. vyd. orig. 1988]) reflektuje Leibnizův metafyzický traktát *La Monadologie* (1714).

<sup>262</sup> Paulo de Assis. „The conditions of creation and the haecceity of music material: Philosophical-aesthetic convergences between Helmut Lachenmann and Gilles Deleuze“ [online]. *La revue Filigrane*. 2013, č. 13 [cit. 5. 5. 2016]. Dostupné z: <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=422>.

## Literatura

- „Epilog. Conversation between Morton Feldman and Walter Zimmermann“. In: Zimmermann, Walter (ed.). *Essays*. Kerpen: Beginner Press, 1985, s. 229–244.
- Adorno, Theodor W. „Vers une musique informelle“. Přeložil Zdeněk Nouza. In: *Nové cesty hudby: Sborník studií o novodobých skladebných směrech a vědeckých pohledech na hudbu*. Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1970, s. 7–36.
- *Estetická teorie*. Přeložil Dušan Prokop. Praha: Panglos, 1997 [1. vyd. orig. 1970].
- *Philosophie der neuen Musik*. Tübingen: Mohr, 1949.
- Ashton, Dore. *A Critical Study of Philip Guston*. Berkley – Los Angeles – Oxford: University of California Press, 1990.
- de Assis, Paulo. „The conditions of creation and the haecceity of music material: Philosophical-aesthetic convergences between Helmut Lachenmann and Gilles Deleuze“ [online]. *La revue Filigrane*. 2013, č. 13 [cit. 5. 5. 2016]. Dostupné z: <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=422>.
- Beckett, Samuel. *Eseje: Joyce/Proust*. Přeložil Petr Osolsobě. Brno: Petrov, 1992, [1. vyd. orig. 1929].
- *Molloy*. Přeložil Tomáš Hrách. Praha: Argo, 1996 [1. vyd. orig. 1951].
- Bistoën, Gregory – Vanheule, Stijn – Craps, Stef. „Nachträglichkeit: A Freudian perspective on delayed traumatic reactions“. *Theory & Psychology*. 2014, roč. 24, č. 5, s. 668–687.
- Blasius, Leslie. „Late Feldman and the Remnants of Virtuosity“. *Perspectives of New Music*. 2004, roč. 42, č. 1, s. 32–83.
- Boulez, Pierre. *Penser la musique aujourd'hui*. Paris: Gonthier, 1963. Kapitola *Technique musicale* z této knihy byla přeložena též do češtiny: týž. „Dnešní hudební myšlení: Hudební technika“. Přeložil Eduard Herzog. In: *Nové cesty hudby: Sborník studií o novodobých skladebných směrech a vědeckých názorech na hudbu*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964, s. 136–169.
- Boutwell, Brett. „The Breathing of Sound Itself: Notation and Temporality in Feldman's Music to 1970“. *Contemporary Music Review*. 2013, roč. 32, č. 6, s. 531–570.
- Cage, John – Feldman, Morton. *Radio Happenings: Conversations*. Köln: MusikTexte, 1993.
- Campbell, Edward. *Music after Deleuze*. London – New York: Bloomsbury, 2013.

- Claren, Sebastian. „A Feldman chronology“ [online]. Translated by Christine Shuttleworth. *Cnvill.net* [cit. 1. 12. 2016]. Dostupné z: <http://www.cnvill.net/mfchronology.pdf>.
- *Neither. Die Musik Morton Feldmans*. Hofheim: Wolke Verlag, 2000.
- Cline, David. *The Graph Music of Morton Feldman*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press, 2016.
- Copley, Rich. „And the quartet played on and on, and on... Six hour marathon tests musicians, audience“ [online]. *Cnvill.net* [cit. 1. 12. 2016] Dostupné z: <http://www.cnvill.net/mfcopley.htm>.
- Deleuze, Gilles. *Différence et Répétition*. Paris: Presses universitaires de France, 1968.
- *Francis Bacon: Logique de la sensation*. Paris: Editions de la Différence, 1981.
- *Proust a znaky*. Přeložil Josef Hrdlička. 2. vyd. Praha: Herrmann a synové, 2016. Francouzský originál: týž. *Proust et les signes*. Reimpression de la 3e édition. Paris: Presses Universitaires de France, 2006 [1. vyd. 1964].
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix. *Kafka: Za menšinovou literaturu*. Přeložil Josef Hrdlička. Praha: Herrmann a synové, 2001. Francouzský originál: titíž. *Kafka: Pour une littérature mineure*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1975.
- *Rhizome: Introduction*. Paris: Éditions de Minuit, 1976.
- *Tisíc plošin*. Přeložila Marie Caruccio Caporale. Praha: Herrmann & synové, 2010. Francouzský originál: titíž. *Mille Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.
- *Záhryb: Leibniz a baroko*. Přeložila Marie Caruccio Caporale. Praha: Herrmann a synové, 2014 [1. vyd. orig. 1988].
- DeLio, Thomas (ed.). *The Music of Morton Feldman*. New York: Excelsior Music Publishing Company, 1996.
- DeLio, Thomas. „The Marvelous Illusion: Morton Feldman's The Viola in My Life (1)“. *Contemporary Music Review*. 2013, roč. 32, č. 6, s. 589–638.
- „Toward an Art of Imminence: Morton Feldman's Durations III, #3“ [online]. *Cnvill.net* [cit. 30. 3. 2017]. Dostupné z: <http://www.cnvill.net/mfdelio1.pdf>.
- Duker, Philip Lawson. *Following echoes: Exploring the reverberations between repetition, analysis, and musical experience*. Dissertation thesis. Ann Arbor: University of Michigan, 2008.
- Dysers, Christine. „Re-writing history: Bernhard Lang's Monadologie Series (2007–present)“. *Tempo*. 2015, roč. 69, č. 271, s. 36–47.

- Feldman, Morton. „A Haunted House with No Ghosts“ [Conversation with Louis Andriessen, 3 July 1986]. In: Mörchen, Raoul (ed.). *Morton Feldman in Middelburg: Words on Music. Lectures and Conversations*. Köln: MusikTexte, 2008, s. 240–271.
- „A Life without Bach and Beethoven“. In: Friedman, Bernard Harper (ed.). *Give My Regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton Feldman*. Cambridge: Exact Change, 2000, s. 15–18.
- „Appearance is not reality“ [Lecture, 3 July 1986]. In: Mörchen, Raoul (ed.). *Morton Feldman in Middelburg: Words on Music. Lectures and Conversations*. Köln: MusikTexte, 2008, 204–239.
- „Autobiography“. In: Zimmermann, Walter (ed.). *Essays*. Kerpen: Beginner Press, 1985, s. 36–40.
- „Between Categories“. In: Friedman, Bernard Harper (ed.). *Give My Regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton Feldman*. Cambridge: Exact Change, 2000, s. 83–89.
- „Conversation with Austin Clarkson about Stefan Wolpe“ [13 November 1980, Buffalo; online]. Transcription, notes and introduction by Austin Clarkson. *Cnvill.net* [cit. 1. 2. 2017]. Dostupné z: <http://www.cnvill.net/mfclarkson.pdf>.
- „Crippled Symmetry“. In: Zimmermann, Walter (ed.). *Essays*. Kerpen: Beginner Press, 1985, s. 124–137.
- „Darmstadt-Lecture“. In: Zimmermann, Walter (ed.). *Essays*. Kerpen: Beginner Press, 1985, s. 181–213.
- „Do We Really Need Electronics?“ [Conversation with Kaija Saariaho, 3 July 1987]. In: Mörchen, Raoul (ed.). *Morton Feldman in Middelburg: Words on Music. Lectures and Conversations*. Köln: MusikTexte, 2008, s. 752–784.
- „Doing it one way and doing it another way“ [Lecture, 6 July 1986]. In: Mörchen, Raoul (ed.). *Morton Feldman in Middelburg: Words on Music. Lectures and Conversations*. Köln: MusikTexte, 2008, s. 450–493.
- „Excerpts from the 1986 Darmstadt Lecture“ [Internationale Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt, 24 July 1986; online]. Transcribed by Ivan Ilić. *Cnvill.net* [cit. 1. 12. 2016]. Dostupné z: <http://www.cnvill.net/mfdarmstadt1986dvd.pdf>.
- „Feldman on Feldman“ [Transcription of a lecture Feldman gave at South African Broadcasting Corporation, Johannesburg, July 1983; online]. Transcribed by Rüdiger Meyer. *Cnvill.net* [cit. 1. 12. 2016]. Dostupné z: <http://www.cnvill.net/mfjobur2.htm>.



- „I Met Heine on the Rue Fürstemberg“. In: Friedman, Bernard Harper (ed.). *Give My Regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton Feldman*. Cambridge: Exact Change, 2000, s. 112–121.
- „I’m reassembling all the time“ [Lecture, 2 July 1985]. In: Mörchen, Raul (ed.). *Morton Feldman in Middelburg: Words on Music. Lectures and Conversations*. Köln: MusikTexte, 2008, s. 46–155.
- „Lecture on For Christian Wolff“ [Internationale Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt, 24 July 1986; online]. Transcribed by Paul van Emmerik, Sebastian Claren, and Chris Villars. *Cnvill.net* [cit. 1. 2. 2017]. Dostupné z: <http://www.cnvill.net/mfdarmstadt86complete.pdf>.
- „Linear Notes“. In: Friedman, Bernard Harper (ed.). *Give My Regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton Feldman*. Cambridge: Exact Change, 2000, s. 3–7.
- „Predeterminate/Indeterminate“. In: Zimmermann, Walter (ed.). *Essays*. Kerpen: Beginner Press, 1985, s. 47–49.
- „Speaking of Music“ [Conversation with Charles Amirkhanian at the Exploratorium’s *Speaking of Music* series, San Francisco, January 30 1986; online]. Transcribed by Alex Grimley. *Cnvill.net* [cit. 1. 12. 2016]. Dostupné z: <http://www.cnvill.net/mfspeakingofmusic1986.pdf>.
- „String Quartet II“. In: Friedman, Bernard Harper (ed.). *Give My Regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton Feldman*. Cambridge: Exact Change, 2000, s. 196.
- „The Anxiety of Art“. In: Zimmermann, Walter (ed.). *Essays*. Kerpen: Beginner Press, 1985, s. 85–96.
- „The Barrier of Style“ [Conversation with Iannis Xenakis, 4 July 1986]. In: Mörchen, Raul (ed.). *Morton Feldman in Middelburg: Words on Music. Lectures and Conversations*. Köln: MusikTexte, 2008, s. 309–335.
- „Toronto Lecture“ [17th April 1982, Mercer Union Gallery, Toronto, Canada; online]. Transcribed by Linda Catlin Smith. *Cnvill.net* [cit. 1. 12. 2016]. Dostupné z: <http://www.cnvill.net/mfmercer.htm>.
- „Triadic Memories“. In: Friedman, Bernard Harper (ed.). *Give my Regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton Feldman*. Cambridge: Exact Change, 2000, s. 152–156.

- „Vertical Thoughts“. In: Friedman, Bernard Harper (ed.). *Give my Regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton Feldman*. Cambridge: Exact Change, 2000, s. 12–14.
- „Why All the Mystery About Composition?“ [Lecture, 3 July 1987]. In: Mörchen, Raoul (ed.). *Morton Feldman in Middelburg: Words on Music. Lectures and Conversations*. Köln: MusikTexte, 2008, s. 706–751.
- „XXX Anecdotes and Drawings“. In: Zimmermann, Walter (ed.). *Essays*. Kerpen: Beginner Press, 1985, s. 144–180.
- *Johannesburg Masterclasses & Lectures* [July, 1983; online]. *Cnvill.net* [cit. 1. 12. 2016]. Dostupné z: <http://www.cnvill.net/mfmasterclasses.htm>.
- *Post-Concert Discussion* [Slee Lecture Recital Tape SLR 325; 2 February 1973; online]. *University at Buffalo* [cit. 30. 3. 2017]. Dostupné z: <http://library.buffalo.edu/music/special-materials/morton-feldman/music-SLR325fedldman.mp3>.
- Forte, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven – London: Yale University Press, 1973.
- Friedman, Bernard Harper (ed.). *Give My Regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton Feldman*. Cambridge: Exact Change, 2000.
- Gage, John. „Rothko: Color as Subject“. In: Weiss, Jeffrey (ed.). *Mark Rothko*. New Heaven: Yale University Press, 1998, s. 246–263.
- Gareau, Philip. *La musique de Morton Feldman ou le temps en liberté*. Paris: L'Harmattan, 2006.
- Goulish, Matthew. „The Next Ten Minutes: Morton Feldman and Samuel Beckett“. In: Bailes, Sara Jane – Till, Nicholas (eds.). *Beckett and Musicality*. Farnham – Burlington: Ashgate, 2014, s. 171–185.
- Grisey, Gérard. „Tempus ex Machina: A composer's reflections on musical time“. Translated by S. Welbourn. *Contemporary Music Review*. 1987, roč. 2, č. 1, s. 239–275.
- Hall, Tom. „Notational Image, Transformation and the Grid in the Late Music of Morton Feldman“. *Current Issues in Music*. 2007, roč. 1, č. 1, s. 7–24.
- Hauer, Tomáš. *S/krze postmoderní teorie*. Praha: Karolinum, 2002.
- Hanninen, Dora A. „Feldman, Analysis, Experience“. *Twentieth century music*. 2004, roč. 1, č. 2, s. 225–251.
- „Feldman, Palais de Mari: Pattern and Design in Changing Landscape“. In: Hanninen, Dora A. *A Theory of Music Analysis: On Segmentation and*



- Associative Organization*. New York: University of Rochester Press, 2012, s. 331–359.
- Hicks, Michael. „Our Webern: Cage and Feldman's Devotion to Christian Wolff“. In: Chase, Stephen – Thomas, Philip (eds.). *Changing the System: The Music of Christian Wolff*. Farnham – Burlington: Ashgate, 2010, s. 3–21.
- Hirata, Catherine Costello. „G maybe-to G $\sharp$ “. *Perspectives of New Music*. 2005, roč. 43, č. 1; 2006, roč. 44, č. 1, s. 378–402.
- „How to Make a Difference“. *Contemporary Music Review*. 2006, roč. 25, č. 3, s. 211–226.
- „The Sounds of the Sounds Themselves: Analyzing the Early Music of Morton Feldman“. *Perspectives of New Music*. 1996, roč. 34, č. 1, s. 6–27.
- Holzaepfel, John. „Painting by Numbers: The Intersections of Morton Feldman and David Tudor“. In: Johnson, Steven (ed.). *The New York Schools of Music and the Visual Arts*. New York: Routledge, 2002, s. 159–172.
- Howard, Ryan Michael. *Musical Rhetoric, Narrative, Drama, and Their Negation in Morton Feldman's Piano and String Quartet*. Dissertation. New York: Department of Music of the Graduate Center, City University of New York, 2014.
- Hulse, Brian – Nesbitt, Nick (eds.). *Sounding the Virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music*. Farnham: Ashgate, 2010.
- Janeček, Karel. *Hudební formy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955.
- *Tektonika: Nauka o stavbě skladeb*. Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1968.
- *Základy moderní harmonie*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1965.
- Johnson, Steven (ed.). *The New York Schools of Music and Visual Arts: John Cage, Morton Feldman, Edgard Varèse, Willem de Kooning, Jasper Johns, Robert Rauschenberg*. New York: Routledge, 2002.
- Johnson, Steven. „It Must Mean Something: Narrative in Beckett's Molloy and Feldman's Triadic Memories“. *Contemporary Music Review*. 2013, roč. 32, č. 6, s. 639–668.
- „Rothko Chapel and Rothko's Chapel“. *Perspectives of New Music*. 1994, roč. 32, č. 2, s. 6–53.
- Kafka, Franz. *Deníky 1909–1912*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1997.
- Kissane, Seán (ed.). *Vertical Thoughts: Morton Feldman and the Visual Arts*. Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2010.

- Kramer, Jonathan D. *The Time of Music*. New York: Schirmer Books, 1988.
- Kulka, Otto Dov. *Krajiny metropole smrti: Zkoumání paměti a imaginace*. Praha: Torst, 2014.
- Laycock, Jolyon – Charlton, David. „An Interview with Morton Feldman“ [May 1966, Nottingham, England; online]. *Cnvill.net* [cit. 1. 12. 2016]. Dostupné z: <http://www.cnvill.net/mfopus2.htm>.
- Laws, Cathrine. „Feldman – Beckett – Johns: Patterning, Memory and Subjectivity“. In: Björn Heile (ed.). *The Modernist Legacy: Essays on New Music*. Burlington: Ashgate, 2009, s. 135–158.
- „Morton Feldman's Late Piano Music: Experimentalism in Practice“. In: Cervino, Alessandro et al. *The Practice of Practising*. Leuven: Leuven University Press, 2011, s. 49–68.
- Levy, Benjamin R. „Vertical Thoughts: Feldman, Judaism, and the Open Aesthetic“. *Contemporary Music Review*. 2013, roč. 32, č. 6, 571–588.
- Marcus, Bunita – Feldman, Morton. „About Craftmanship“ [Lecture by Bunita Marcus, 5 July 1986]. In: Mörchen, Raul (ed.). *Morton Feldman in Middelburg: Words on Music. Lectures and Conversations*. Köln: MusikTexte, 2008, s. 388–449.
- Marcus, Bunita. „The Square Knot – A Memoir“. In: Kissane, Seán (ed.). *Vertical Thoughts: Morton Feldman and the Visual Arts*. Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2010, s. 196–206.
- Matthews, David Gerard. *Morton Feldman's For Samuel Beckett: The Semiotics of Musical Time*. Dissertation. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2011.
- Mello, Chico. „Precision and Anarchy in Feldman's Work“ [online]. *Cnvill.net* [cit. 1. 12. 2016]. English translation by Vicente Blanes. Dostupné z: <http://www.cnvill.net/mfmello.htm>.
- Morton Feldman Page* [online]. <http://www.cnvill.net/mfhome.htm> [cit. 30. 3. 2017].
- Mörchen, Raul (ed.). *Morton Feldman in Middelburg: Words on Music. Lectures and Conversations*. Köln: MusikTexte, 2008.
- Noble, Alistair. *Composing Ambiguity: The Early Music of Morton Feldman*. Farnham: Ashgate, 2013.
- Orton, Fred – Bryars, Gavin. „Morton Feldman Interview“ [27<sup>th</sup> May 1976, London; online]. *Cnvill.net* [cit. 1. 12. 2016]. Dostupné z: <http://www.cnvill.net/mforton.htm>.

- Osborn, Brad. „Becoming-Music, Becoming-Intimate, Becoming-Imperceptible: Toward a Pragmatic Deleuzo-Guattarian Musicology“ [online]. *La revue Filigrane*. 2013, č. 13 [cit. 5. 5. 2016]. Dostupné z: <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=433>.
- Panzner, Joe. *The Process That is the World: Cage/Deleuze/Events/Performances*. New York: Bloomsbury Academic, 2015.
- Patterson, David. „Cage and Beyond: An Annotated Interview with Christian Wolff“. *Perspectives of New Music*. 1994, roč. 32, č. 2, s. 54–87.
- Petríček, Miroslav. „Gilles Deleuze: Obrazy myšlení a literární stroje“. In: Kouba, Petr – Pivoda, Tomáš (eds.). *Franz Kafka a perspektiva minority*. Praha: Filosofia, 2011, s. 83–89.
- Risinger, Karel. *Hierarchie hudebních celků*. Praha: Panton, 1969.
- *Nauka o hudební tektonice 20. století* [2 díly]. Praha: Akademie múzických umění, 1998.
- *Nauka o kontrapunktu 20. století* [2 díly]. Praha: Panton, 1984.
- Sabbe, Herman. „The Feldman Paradoxes: A Deconstructionist View of Musical Aesthetics“. In: Delio, Thomas (ed.). *The Music of Morton Feldman*. New York: Excelsior Music Publishing Company, 1996, s. 9–16.
- Sanderson, Brenton. „Mark Rothko, Abstract Expressionism and the Decline of Western Art, Part 3“ [online]. *Occidental Observer* [cit. 30. 3. 2017]. Dostupné z: <http://www.theoccidentalobserver.net/2011/09/mark-rothko-abstract-expressionism-and-the-decline-of-western-art-part-3/>.
- Saxer, Marion. *Between Categories. Studien zum Komponieren Morton Feldmans von 1951 bis 1977*. Saarbrücken: Pfau-Verlag, 1998.
- Shere, Charles. „Interview with Morton Feldman“ [1967; online]. Transcription by Chris Villars. *Cnvill.net* [cit. 1. 12. 2016]. Dostupné z: <http://www.cnvill.net/mfshere.pdf>.
- Stockhausen, Karlheinz. „Momentová forma: Nové vztahy mezi délkou díla, jeho trváním a momentem“. Přeložili Eva Herrmannová a Vladimír Lébl. In: *Nové cesty hudby: Sborník studií o novodobých skladebných směrech a vědeckých názorech na hudbu*. Praha: Editio Supraphon, 1970, s. 248–263.
- Šťastný, Jaroslav. „Albert Breier a jeho pojetí hudební formy“. *Živá hudba*. 2013, č. 4, s. 8–30.

- Tichý, Vladimír. *Úvod do studia hudební kinetiky: K systematice hudebního rytmu, metra a tempa*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, 2002.
- Undreiner, Paul Steven. *Pitch Structure in Morton Feldman's Compositions of 1952*. Dissertation. New Brunswick: The State University of New Jersey, 2009.
- Villars, Chris (ed.). *Morton Feldman Says: Selected Interviews and Lectures*. London: Hyphen Press, 2006.
- Volans, Kevin. „Morton Feldman: From Memory“. In: Kissane, Seán (ed.). *Vertical Thoughts: Morton Feldman and the Visual Arts*. Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2010, s. 232–235.
- Whiticker, Michael. „Morton Feldman: Conversation without Cage“ [Darmstadt Summer Course for New Music, July 1984; online]. *Cnvill.net* [cit. 30. 3. 2017]. Dostupné z: <http://www.cnvill.net/mfwhtckr.htm>.
- Williams, Jan. „An Interview with Morton Feldman“ [22 April 1983, Buffalo; online]. *Cnvill.net* [cit. 1. 12. 2016]. Dostupné z: <http://www.cnvill.net/mfjw1.htm>.
- Wolff, Christian. „Taking Chances“ [From a conversation with Victor Schonfield]. In: Gronemeyer, Gisela – Oehlschlägel, Reinhard (eds.). *Cues: Writings and conversations*. Köln: MusikTexte, 1998, s. 66–76.
- Wolpe, Steffan. „On Proportions“. Translated by Matthew Greenbaum. *Perspectives of New Music*. 1996, roč. 34, č. 2, s. 132–184.
- Yatesová, Frances. *Umění paměti*. Přeložili Tomáš Kramár, Martin Žemla a Pavel Černovský. Praha: Malvern, 2015 [1. vyd. orig. 1966].
- Zich, Jaroslav. *Kapitoly a studie z hudební estetiky*. Praha: Editio Supraphon, 1975.
- Zimmermann, Walter (ed.). *Essays*. Kerpen: Beginner Press, 1985.
- Zvěřina, Petr. „Between Categories“. *Živá hudba*. 2016, č. 7, s. 8–21.
- „Crippled Time. Problematika časové strukturace skladeb Mortona Feldmana“. In: týž (ed.). *Teritoria umění: Studentská vědecká konference AMU 2014*. Praha: NAMU, 2015, s. 10–29.
- „Doing it one way and doing it another way“. In: Tichý, Vladimír – Krejča, Tomáš – Zvěřina, Petr. *Scelovací prostředky*. Praha: NAMU, 2017; [v přípravě].
- „K otázce tektonického myšlení v hudbě 20. století“. *Živá hudba*. 2013, č. 4, s. 32–46.
- „Rhizom a reflexe hudební struktury“. In: Krejča, Tomáš (ed.). *Svár teorie s praxí?*. Praha: NAMU, 2014, s. 18–26.

## Použité partitury

- Boulez, Pierre. *Structures*. London: Universal Edition, UE 12 267, 1955.
- Feldman, Morton. *Between Categories*. New York: C. F. Peters, 1969.
- *For Bunita Marcus*. London: Universal Edition, UE 17 966, 1992.
- *Solo Piano Works 1950–1964*. Edited by Volker Straebel. New York et al: C. F. Peters, EP 67 976, 1998.
- *Palais de Mari*. London: Universal Edition, UE 30 238, 1986.
- *Patterns in a Chromatic Field*. London: Universal Edition, UE 17 327, 1981.
- *Piano and String Quartet*. London: Universal Edition, UE 17 972, 1985.
- *Piano, Violin, Viola, Cello*. London: Universal Edition, UE 18 751, 1987.
- *Projection 1*. New York: C. F. Peters, 1961.
- *String Quartet No. 2*. London: Universal Edition, UE 17 650, 1983.
- *Triadic Memories*. London: Universal Edition, UE 17 326, 1987.
- Stockhausen, Karlheinz. *Klavierstücke I–IV*. London: Universal Edition, UE 12 251, 1954.
- Webern, Anton. *Streichquartett, op. 28*. Vienna: Universal Edition, UE 12 398, 1955.
- *Variationen für klavier, op. 27*. Wien: Universal Edition, UE 10 881, 1965.

## Použité nahrávky

- Feldman, Morton. *Early Piano Pieces*. Germany: Wergo, WER 6747 2, 2012 [Sabine Liebner].
- *Early Piano Works*. Basel, Switzerland: Hat(now)ART 138, 2003 [Steffen Schleiermacher; nahráno 5. června 1993 v Berlíně].
- *For Bunita Marcus – Palais de Mari*. Germany: Oehms Classics, OC 594, 2007 [Sabine Liebner; nahráno 4.–5. února 2006; Bayerischen Rundfunks].
- *Patterns in a Chromatic Field*. Basel: Hat(now)ART, 2-6145, 1995 [Rohan de Saram (vcl.), Marianne Schroeder (pfte); nahráno 29. září – 1. října 1993 v Westdeutscher Rundfunk, Kolín].
- *Piano and String Quartet*. Europe: Elektra Nonesuch, 7559-79320-2, 1993 [Aki Takahashi (pfte), Kronos Quartet; nahráno v listopadu 1991 ve Skywalker Sound, Marin County, California].
- *Something Wild: Music For Film*. Austria: Kairos, 0012292KAI, 2002 [Ensemble Recherche].
- *String Quartet (II)*. Basel, Switzerland: Hat(now)ART 4-144, 2001 [Ives Ensemble; nahráno 23.–28. srpna 1999 ve Frankfurtu].
- *String Quartet No. 2*. New York: Mode Records, mode 112, 2002 [Flux Quartet; nahráno 15.–18. října 2001 v Middletown, Connecticut].
- *String Quartet No. 2* [nahrávka z živého provedení na 17. Musik Biennale Berlin; Vogler Quartett; 16. března 1999, Hamburger Bahnhof; online, cit. 1. 12. 2016]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=zOk1xOm4Rq8>.
- *Violin and String Quartet*. Basel: hat(now)ART 2-137, 2002 [Peter Rundel (vn.), Pellegrini Quartet; nahráno 22 října 1997 v Sendesaal Hessischer, Rundfunk].

## Soupis notových příkladů

- Příklad č. 1 – Morton Feldman. *Triadic Memories*, s. 17–18.
- Příklad č. 2 – M. Feldman. *Triadic Memories*, s. 18.
- Příklad č. 3 – Christian Wolff. *Duo for Violins*.
- Příklad č. 4a, b, c – *Triadic Memories*, Feldmanův způsob odvození akordu.
- Příklad č. 5a – M. Feldman. *For Bunita Marcus*, s. 29.
- Příklad č. 5b – M. Feldman. *For Bunita Marcus*, s. 31.
- Příklad č. 6 – M. Feldman. *Piano Piece 1956 B*.
- Příklad č. 7 – Anton Webern. *Smyčcový kvartet, op. 28 – Mässig*.
- Příklad č. 8 – M. Feldman. *Intermission 5*.
- Příklad č. 9 – M. Feldman. *Palais de Mari*, s. 2.
- Příklad č. 10 – A. Webern. *Variace pro klavír, op. 27 – Sehr mäßig*, t. 1–4.
- Příklad č. 11 – M. Feldman. *Triadic Memories*, s. 1.
- Příklad č. 12 – M. Feldman. *Piano and String Quartet*, s. 23.
- Příklad č. 13 – M. Feldman. *Triadic Memories*, s. 3.
- Příklad č. 14 – Pierre Boulez. *Structures Ia*.
- Příklad č. 15 – Karlheinz Stockhausen. *Klavierstücke I*.
- Příklad č. 16 – M. Feldman. *Piano Piece 1952*.
- Příklad č. 17a – Tón C jako hudební lokalita.
- Příklad č. 17b – Průběh znění tónu C zachycený na sonogramu (klavír).
- Příklad č. 18 – M. Feldman. *Triadic Memories*, s. 42.
- Příklad č. 19 – M. Feldman. *For Bunita Marcus*, s. 1.
- Příklad č. 20 – Přeměna hudebních lokalit na zvukovou diagonálu.
- Příklad č. 21 – M. Feldman. *Between Categories*.
- Příklad č. 22 – M. Feldman. *Projection 1*.
- Příklad č. 23 – M. Feldman. *Variations*.
- Příklad č. 24 – M. Feldman. *Palais de Mari*, s. 2.
- Příklad č. 25 – M. Feldman. *Palais de Mari*, s. 10.
- Příklad č. 26 – P. Boulez. *Penser la musique aujourd'hui*, s. 61.
- Příklad č. 27 – M. Feldman. *For Bunita Marcus*, s. 2–3.
- Příklad č. 28 – Přehled metroritmických figur využitých v příkladu č. 27.
- Příklad č. 29 – M. Feldman. *For Bunita Marcus*, s. 11–12.
- Příklad č. 30 – M. Feldman. *Intersection 2*.
- Příklad č. 31 – M. Feldman. *Last Pieces*.

- Příklad č. 32 – M. Feldman. *String Quartet No. 2*, s. 1.
- Příklad č. 33 – M. Feldman. *Piano, Violin, Viola, Cello*, s. 1.
- Příklad č. 34 – Ukázky Feldmanových asymetrických patternů.
- Příklad č. 35 – M. Feldman. *Patterns in a Chromatic Field*, s. 1.
- Příklad č. 36 – M. Feldman. *Piano and String Quartet*, s. 1.
- Příklad č. 37 – M. Feldman. *Piano and String Quartet*, s. 23.
- Příklad č. 38 – M. Feldman. *For Bunita Marcus*, s. 41–42.
- Příklad č. 39 – M. Feldman. *For Bunita Marcus*, s. 47–48.
- Příklad č. 40 – M. Feldman. *Intermission 5*.
- Příklad č. 41 – Překreslený diagram z Feldmanových zápisníků (c. 1950).
- Příklad č. 42 – M. Feldman. *Intermission 6*.
- Příklad č. 43 – M. Feldman. *For Bunita Marcus*, s. 43.
- Příklad č. 44 – A. Noble. Schéma skladby M. Feldmana *Intermission 5*.
- Příklad č. 45 – M. Feldman. *Patterns in a Chromatic Field* (PCHF), s. 1/1 (vcl.).
- Příklad č. 46 – M. Feldman. PCHF, s. 1/1 (pfte).
- Příklad č. 47 – M. Feldman. PCHF, s. 1/1 (t. 1–5) ... s. 2/1 (t. 1–5).
- Příklad č. 48 – M. Feldman. PCHF, s. 4/4 (t. 1–2) ... s. 5/1 (t. 1–2) ... s. 6/1 (t. 1–3) ... s. 6/4 (t. 1–2).
- Příklad č. 49 – M. Feldman. PCHF, s. 35/1.
- Příklad č. 50 – M. Feldman. PCHF, s. 4/1.
- Příklad č. 51 – M. Feldman. PCHF, s. 2/4 (t. 8–9) ... s. 3/2 (t. 1–4) ... s. 10/2 (t. 1–4).
- Příklad č. 52 – M. Feldman. PCHF, s. 35/3 (t. 1–6).
- Příklad č. 53 – M. Feldman. PCHF, s. 14/2.
- Příklad č. 54 – M. Feldman. PCHF, s. 8/3–4.
- Příklad č. 55 – M. Feldman. PCHF, s. 3/3.
- Příklad č. 56 – M. Feldman. PCHF, s. 4/2.
- Příklad č. 57 – M. Feldman. PCHF, s. 10/1.
- Příklad č. 58 – M. Feldman. PCHF, s. 11/4 (t. 1–6).
- Příklad č. 59 – M. Feldman. PCHF, s. 15/1 ... s. 16/1.



## Soupis obrazových materiálů

Obrázek č. 1 – Morton Feldman. Fotograf neznámý, nedatováno (c. 1977).

Obrázek č. 2 – Anon/Rug. *Baluch Rug* („Jasper Johns“) (c. 1890).

Obrázek č. 3 – Jasper Johns. *Numbers in Color* (1958–1959).

Obrázek č. 4 – Henri Matisse. *Red Studio* (1911).

Obrázek č. 5 – Mark Rothko. *Untitled* [Portrait] (1939).

Obrázek č. 6 – M. Rothko. *No. 5/No. 22* (1950).

Obrázek č. 7 – Jackson Pollock. *Untitled* (1953–1954).