

Oponentský posudek na disertační práci Petra Zvěřiny
Pozdní skladby Mortona Feldmana. Problematika časové struktury tónového materiálu

Hudba Mortona Feldmana (1926-1987) představuje pro teoretiky velmi tvrdý oříšek. Jen těžko se v ní hledá cokoliv, o co by bylo možno se teoreticky opřít, jakoby v ní neplatila žádná obecně uznávaná pravidla. Na druhou stranu vykazuje jakousi tajemnou konzistenci a schopnost udržet pozornost posluchačů i na dobu daleko přesahující běžná měřítka. Jak toho dosahoval, bylo jeho tajemstvím, on sám se všem pokusům o analýzu svých skladeb vysmíval.

Je mi známo, že Petr Zvěřina se do feldmanovské problematiky „zakouzl“ již před několika lety. Proto s potěšením konstatuji, že jeho disertace přináší výsledky tohoto snažení a rovnou předesílám, že jsou to výsledky imponující. Podařilo se mu prostudovat prakticky veškerou relevantní literaturu a vyvodit z ní závěry, jež sice vychází z některých pozorování jiných autorů, ale v konečném výsledku jsou velmi originální. Jeho práce je zároveň kritikou zúženého hudebně teoretického pohledu, který se zakládá především na notovém zápisu a hledání podobností s existující a již etablovanou hudbou, spojenou se zavedenými analytickými pojmy. Namísto toho otvírá široké pole nových možností nazírání na hudební dílo v daleko širších souvislostech, což je v případě Mortona Feldmana naprosto nezbytné, neboť jak jeho estetika, tak i pracovní postupy vycházejí v některých zásadních ohledech z mimohudebních zdrojů; na druhé straně u něj hraje mnohem důležitější roli „akustická realita“ než kompoziční systémy.

Za velmi podstatnou považuji Zvěřinovu pozornost věnovanou časové struktury tónového materiálu. Domnívám se, že tato složka je v hudební analýze stále podceňována, přestože je páteří hudebního díla. Právě vysoce sofistikovaná časová struktura je tím, co Feldmana odlišuje od jeho epigonů a také od většiny skladatelů 20. století.

Zvěřinova disertace se vyznačuje vědeckou akribií, kultivovaným akademickým jazykem, zasvěceným vhladem do problematiky, analytickou bystrostí a v neposlední řadě také přínosem, který překračuje standard. Kromě několika drobných překlepů¹ zde nemám příliš co vytknout. S jeho závěry bezvýhradně souhlasím. Dovolím si jen upozornit na několik detailů, které by bylo vhodné doplnit:

- Na str. 20-21 je velmi dobře popisován „proces dezintegrace“ ve skladbě *Triadic Memories*, dokumentovaný na příkladech 1-2. Zde je nutno doplnit, že tento proces je ještě zesílen neustále proměnlivým počtem opakování repetit – což ovšem lajdáctvím vydavatele v tištěné podobě partitury vypadlo.

- Na str. 30 se mluví o Feldmanově volném porušování intervalové struktury, což jej odlišuje od seriálních skladatelů. Tento přístup převzal již mladých letech od svého učitele Stephana Wolpeho. Od Wolpeho také převzal práci s moduly. (Felix Meyer: *Ambivalente Beziehungen*. Feldman und Wolpe. *MusikTexte* 152, str. 77-82)

- Vliv malířů na Feldmanovu estetiku i způsob myšlení je obecně znám a zde je velmi dobře vystižen. Z tohoto prostředí však přicházely i podněty, týkající se způsobu práce: např. podle vzoru jednoho malíře (pravděpodobně Roberta Rauschenberga), který si nechal v každém ateliéru předem napnout a našepsovat plátna, aby mohl rovnou malovat, si Feldman nechal natisknout notové papíry s již rozměřenými taktovými čarami, což jej přivedlo k jeho typické devítitaktové struktuře, kterou oživoval různým druhem taktu.

- S rhizomatickým pojetím tvorby se mohl Feldman setkat už začátkem padesátých let u Jaspera Johnse, který je vyjádřil slovy:

Take an object

Do something to it

Do something else to it

” ” ” ” ”

1 „pozdním“ místo „pozdní“ (str. 1), „Klavierstücke I“ místo „Klavierstück I“ (str. 38-39), „Duration III“ místo „Durations III“ (str. 71). „chromatické pole“ místo „chromatického pole“ (str. 119).

U tohoto malíře se rovněž setkáváme s rekurencí motivů prováděných pokaždé jiným způsobem a jinou technikou a uváděných vždy do nového kontextu. Samozřejmě podobnost s tvůrčí metodou Samuela Becketta je i u Johnse zjevná. Ostatně Beckett si jej vybral jako ilustrátora dvojjazyčného výběru svých krátkých próz *Foirades/Fizzles* (1976).

Toto však nejsou výhrady, ale jen nepodstatné doplňky textu, který pokládám za mimořádně kvalitní a s radostí jej doporučuji k obhajobě. Jako hodnocení navrhuji A.

Namísto polemiky se omezím na několik námětů k diskusi:

1) Důležitou epizodu Feldmanova tvůrčího vývoje tvoří tzv. „graph pieces (1950-1967)“, skladby zapisované nikoliv na notový, nýbrž na čtverečkovaný papír (graph paper). Zvěřina správně upozorňuje na rozdíl oproti grafické notaci, zavádí zde termín „grafové skladby“, nicméně v dalším textu většinou opět častěji užívá výraz „grafické skladby“. Tato nedůslednost se ovšem objevuje i v zahraniční literatuře. Ptám se, zda je to způsobeno jakousi „setrvačností jazyka“ - hudební praxe ráda přijímá termíny, které nevystihují podstatu věci, ale jsou už nějak etablovány – nebo je snad možno přece jen považovat tyto skladby za jakousi „podmnožinu“ grafických partitur, případně zda nehledat ještě nějaký vhodnější termín, zohledňující skutečnost, že jsou založeny na určité *mřížce* (grid), ať už jsou do ní promítány notové značky či jen čísla? S tím souvisí i otázka, zda zavádět pro nové jevy nové výrazy – nebo revidovat a rozšířit význam výrazů tradičních?

2) Přivedlo vás zkoumání hudby Mortona Feldmana k jinému pohledu i na další autory?

3) Co pokládáte za aktuální problémy hudební teorie? Na které úkoly byste se chtěl do budoucna zaměřit?

doc. Jaroslav Šťastný, Ph.D.