
„I wanna do total
serialisation freehand“



Petr Zvěřina

Abstract: My study is an analytical survey of compositional work with tone material in *Palais de Mari* of american composer Morton Feldman. I am primarily focusing on handling of chromatic total (*chromatic field*) and also of interval content of used patterns and harmonies. I am following my previous study *Between Categories* where I was questioning the boundaries separating the *acoustic* and *compositional reality* in Feldman's compositions. Emphasizing of relations within tone material does not mean that I am not aware of processes occuring in *acoustic reality*. This text is in some way reaction on analyses of Feldman's compositions that are examining the tone material and its arrangement on the basis of strictly determined analytical methods. I assume that usage of these methods cannot fully grasp the „inner logic“ of Feldman's compositions. My text is therefore an example of an alternative approach how to analysis tone material in these musical works.

Keywords: Morton Feldman, musical analysis, compositional reality, chromatic field, Palais de Mari

Ve své studii *Between Categories*¹ jsem akcentoval, že při analytickém průzkumu děl amerického skladatele Mortona Feldmana musíme mít na paměti neustálé prolínání *kompoziční a akustické reality*.² Tímto textem jsem se snažil reagovat na to, že ačkoli sám skladatel naznačenou „rozkročenost“ svých kompozic připouštěl a poměrně často komentoval,³ v odborné literatuře nenalezneme mnoho studií, které by tento stav podrobněji reflektovaly.⁴ Převažují analýzy skladeb, které se zaměřují na zkoumání použitých tónových výšek a jejich rozvržení ve skladbě. Jako problematičtější však shledávám to, že autoři takových analýz v drtivé většině případů vycházejí z předem stanovených a jasně definovaných metod, které se následně pokoušejí aplikovat na Feldmanovu hudbu. Domnívám se, že jim tak uniká určitá „vnitřní logika“, jež panuje v rámci těchto skladeb a která je obtížně uchopitelná zavedenými analytickými systémy. Popisovaný stav panuje v oblasti výzkumu skladatelových raných i pozdních kompozic – jmenujme v tomto kontextu alespoň dvě studie, které zkoumají Feldmanovu hudbu prostřednictvím tzv. *pitch-class set theory*: jedná se o dizertaci Paula Stevena Undreinerera *Pitch Structure in Morton Feldman's Compositions of 1952*,⁵ kde se autor na základě rozboru tónového materiálu užitého v klavírních skladbách *Piano Piece 1952*, *Intermission 5* a *Extensions 3* snaží o dovození určitých souvislostí v oblasti tónových výšek, a o text Dory A. Hanninen *Feldman, Palais de Mari: Pattern and Design in Changing Landscape*,⁶ jejíž přístup je podobný, avšak od Undreinerera se tato autorka odlišuje tím, že své poznatky více vztahuje na celkový průběh skladby (*Palais de Mari* z roku 1986 patří ke „kratším“ Feldmanovým pozdním skladbám, trvá zhruba 30 minut). Ve studii jsou obsaženy „souzvukové mapy“, které by měly čtenáři/posluchači ulehčovat orientaci ve skladbě.

¹ Petr Zvěřina. „Between Categories“. *Živá hudba*. 2017, č. 6, s. 8–21.

² Pro bližší informace o těchto termínech viz *tamtéž*, s. 9–10.

³ Rozličné zmínky lze nalézt v různých autorových esejích nebo v transkribovaných přednáškách z Middelburgu, viz např. Morton Feldman. „Half-Closed and Half-Opened“ [Conversation with Misha Mengelberg, 29 June 1985] či „I'm reassembling all the time“ [Lecture, 2 July 1985]. In: Raoul Mörchen (ed.). *Morton Feldman in Middelburg: Words on Music. Lectures and Conversations*. Köln: MusikTexte, 2008, s. 26–45; 46–155.

⁴ Rád bych čtenáře upozornil na studii Thomasa DeLia „The Marvelous Illusion: Morton Feldman's The Viola in My Life (1)“. *Contemporary Music Review*. 2013, roč. 32, č. 6, s. 589–638, kterou považuji za světlou výjimku a jež se v určitém ohledu blíží mému pohledu. Autor usiluje o hlubší proniknutí do podstaty hudebního materiálu a ve svém textu 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)* (1970) vyskytuje, náleží více či méně do první, nebo do druhé kategorie. DeLio se ve studii věnuje jak rozboru tónových výšek, tak analýze sonogramů – výstižně zachycuje prolínání mezi světem tónových výšek a zvuků, jež u Feldmana můžeme pozorovat. Autor se však bohužel nesnaží tento stav dále konfrontovat se situací ve Feldmanových dřívějších či pozdějších skladbách.

⁵ Paul Steven Undreiner. *Pitch Structure in Morton Feldman's Compositions of 1952*. Dissertation. New Brunswick: The State University of New Jersey, 2009.

⁶ 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.

V tomto textu bych se chtěl – podobně jako výše uvedení autoři – také zaměřit na vztahy v oblasti tónových výšek (*kompoziční reality*), ovšem s tím rozdílem, že se pokusím vyhnout přístupu, který by vycházel z nějakého zavedeného analytického systému. Mým cílem je naopak na reprezentativních příkladech ukázat, jaké procesy se ve Feldmanových skladbách odehrávají a „neohýbat“ je aplikací určité analytické metody. Svůj přístup jsem se rozhodl předvést na Feldmanově klavírní skladbě *Palais de Mari*, kterou analyzovala Dora A. Hanninen. Zdůraznění vztahů v oblasti tónových výšek však neznamená, že si nejsem vědom jevů probíhajících v *akustické realitě* (jako je např. práce s dozvukem), jež jsem komentoval ve výše zmíněném textu *Between Categories*. Tyto jevy se samozřejmě stále výrazně podílejí na celkovém vyznění dále diskutovaných skladebných úseků. Nepopírám tedy víceúrovňovost Feldmanova díla, prostřednictvím předkládané studie však detailněji prozkoumávám situaci v oblasti tónových výšek. I když si uvědomuji, že pravděpodobně nelze nalézt nějaké „elegantní“ řešení, které by ozřejmilo jejich výběr a rozvržení ve skladbě, je přesto zajímavé pronikat do této složky Feldmanova kompozičního uvažování. Často se však dostáváme do situace, kdy jsou hudební souvislosti a vztahy obtížně prokazatelné či uchopitelné. Shrnu bych to takto: Feldmanovy skladby neustále přecházejí mezi *kompoziční* a *akustickou realitou*, ale i když zaměříme svou pozornost např. pouze na *kompoziční realitu*, zjistíme, že též zde dochází k volnostem a mnohoznačností. Skladatelova díla bychom dle mého názoru měli chápat jako volně se vyvíjející proces, v jehož průběhu jsou postupně ustanovována a následně opouštěna různá pravidla. Naznačený stav bychom ve shodě se skladatelovými prohlášeními mohli označit jako určitou formu kompoziční „sublimace“: „Sublimation is the word. I felt that the great are of Renaissance, Webern, Xenakis, is involved with sublimation. It's almost my definition of a scholar. Does anybody here know my definition of a scholar? Well, my definition of a scholar is somebody who forgets about themselves for ten minutes. [...] The sublimation is that if you don't know what the hell you are doing, you're a scholar. I mean, you forget about yourself just watching the processes [zvýraznil PZ].“⁷

Při posuzování Feldmanovy hudby narážíme na to, že naše chápání hudební struktury a kompozičních procesů je často příliš rigidní, schematické, „nepružné“. Díla tohoto tvůrce jsou mnohoznačná a obtížně uchopitelná, taková je však reálná povaha kompozičních procesů, které se v těchto dílech odehrávají. Přimknutí se k libovolné pevně definované analytické metodě proto nezaručuje „pravdivou“ výpověď o dění ve skladbě. A pokud chceme hovořit o „logice“ ve Feldmanových kompozicích, myslím, že bychom tento výraz měli chápat velmi volně.⁸ Tvůrčí filozofie tohoto skladatele nebyla těmito myšlenkám

⁷ Morton Feldman. „Sublimation is the word“ [Lecture, 2 July 1986]. In: R. Mörchen (ed.). *Morton Feldman in Middelburg*, s. 172–178.

⁸ V tomto kontextu bych čtenáře rád upozornil na myšlenky Alberta Breiera ze studie Jaroslava Štátného: „Breier si uvědomil, že Feldman znal tajemství, jak působit dokonale ‚logicky‘, aniž by posluchač musel rozumět tomu, jak je skladba ‚udělaná‘, jak je toho dosaženo. [...] je to hudba, která se spíše vznáší, než stojí pevně na zemi [...]“ Jaroslav Štátný. „Albert Breier a jeho pojetí hudební formy“. *Živá hudba*. 2013, č. 4, s. 10.

příliš vzdálena, jak dokládá mimo jiné jeho prohlášení v rozhovoru s Charlesem Sherem z července 1967:⁹

„Charles Shere: You're thinking of total serialisation!

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

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].¹⁰

Dle mého názoru není nutné Feldmanovy kompozice popisovat „od první do poslední noty“ – to je další „záruka pravdivosti“ analýzy, se kterou se v odborné literatuře často setkáváme a k níž jsem poměrně kritický. Zároveň lze říci, že detailní analýza jednotlivých úseků do jisté míry odráží celek skladby. Z rozboru skladby by se neměl stát statistický výčet různých faktů o skladbě, nýbrž mělo by se jednat o dynamický proces, na kterém se čtenář spolupodílí s autorem textu. Kvalitně zpracovaná hudební analýza by měla uvést naše myšlení „do pohybu“. Níže se budu věnovat dvěma okruhům, na nichž lze dobře demonstrovat Feldmanův přístup k výběru tónových výšek a jejich rozvržení v hudební kompozici. Jedná se o práci s tzv. *chromatickými poli* (chromatic fields) a o uplatnění konkrétních intervalů ve využitých patternech a akordech. Netřeba dodávat, že v rámci těchto okruhů se budeme setkávat s určitými volnostmi a mé závěry jsou spíše „analytickou interpretací“ rozebíraných úseků než „vědecky“ doložitelnou skutečností.

S nástupem dodekafonie a serialismu se stal výběr tónových výšek a jejich rozproštění v hudební struktuře pro mnohé skladatele důležitým tématem. Feldman ve svých kompozicích nepracoval ryze dodekafonicky, od svého učitele skladby Stefana Wolpeho však přejal způsob práce s chromatickými poli. Uvedený pojem bychom mohli jednoduše charakterizovat jako určitý časový úsek ve skladbě, v jehož průběhu jsou postupně vyčerpány všechny tóny temperované chromatiky. Odvíjení jednotlivých tónů není vázáno žádnými striktními pravidly, jako např. v případě dodekafonie, tóny se mohou libovolně opakovat. Chromatická pole se vyskytují ve Feldmanových raných i pozdních dílech, je to jedna z kompozičních strategií, kterou skladatel využíval v průběhu celé své kariéry. Alistair

⁹ Charles Shere. „Interview with Morton Feldman“ [1967; online]. Transcription by Chris Villars. *Cnvill.net* [cit. 1. 10. 2017]. Dostupné z: <http://www.cnvill.net/mfshere.pdf>.

¹⁰ *Tamtéž*.

Noble, který se ve své knize *Composing Ambiguity: The Early Music of Morton Feldman*¹¹ podrobně zabýval skladatelovými ranými skladbami, dokonce zmiňuje, že z průzkumu skic skladeb *Violin and Orchestra* (1979) nebo *For Samuel Beckett* (1987) je zřejmé, že si Feldman při komponování průběžně „odškrtával“ jednotlivé tóny chromatického totálu.¹²

Ve skladbě *Palais de Mari* lze nalézt mnohá zajímavá místa, která průkazně dokazují cílenou práci s chromatickými poli. Zaujala mě rovněž určitá návaznost v odvíjení chromatického totálu na dění v „povrchové vrstvě“ (tj. hudební jevy, které jsou při poslechu jednoduše zaznamatelné). V příkladu č. 1 můžeme pozorovat, že některé tóny temperované chromatiky jsou „preferovány“ a vícekrát opakovány (zejména tóny *d*, *dis*, *e*, *f*, *g*, *as*, *b*), jiné tóny se objevují pouze sporadicky (především tóny *des*, *fis*, *a*, *h*) – jejich uvedení je však v hudební struktuře většinou různými způsoby zdůrazněno. Např. tón *h* zazní pouze jednou, ale jeho význam je umocněn tím, že nastupuje ve vysokém rejstříku jako *h*³ (t. 29), tj. nejvyšší tónová výška v příkladu č. 1. Tón *fis* se ve sledovaném úseku rovněž vyskytuje jen jednou – jeho uvedení formou přírazu v t. 37 může představovat uzavření úvodního chromatického pole. Záměrně používám slovo „může“, protože je diskutabilní, jestli lze chromatické pole pokládat vždy za uzavřené ve chvíli, kdy jsou prostě odvinuty všechny tóny chromatického totálu. Ve Feldmanových skladbách hraje důležitou roli opakování, a tak lze uvažovat též o tom, že i když byly všechny tóny chromatiky uvedeny, je nutné počítat s určitým prostorem pro jejich několikanásobné opakování. Uvedení tónu *fis* tedy sice chromatické pole uzavírá, avšak skladatel následně mnohokrát opakuje tóny, jež byly dosud spíše opomíjeny. Kromě tónu *fis*, který se dále v t. 36–73 několikrát objevuje jako příraz (tóny *g*³ a *fis*³ tvoří de facto samostatný pattern, jenž komplikuje dozvuk jednotlivých akordů), jsou frekventovanější i tóny *des* či *a*. Tón *des* je poprvé použit až v t. 36 a svým způsobem „zahajuje“ akordickou plochu, která v t. 36–73 převažuje. V rámci tohoto úseku je jedním z nejfrekventovanějších tónů. Podobně bychom mohli chápat i uvedení tónu *a*, jenž se poprvé objevuje v t. 24 a dle mého názoru anticipuje následující akordickou plochu. Tuto domněnku potvrzuje i to, že tón *a* je v příkladu č. 1 vždy uveden jako součást nějakého akordu (viz t. 24 a t. 34). Je tedy na analytikově posouzení, jestli určí t. 1–37 jako jedno uzavřené chromatické pole, anebo jestli plochu rozkládající se mezi t. 1–73 bude chápat jako jedno chromatické pole, které je vnitřně rozděleno na dva úseky, jež více preferují určité tóny. Jsem si vědom toho, že tyto neostré hranice jsou z analytického hlediska poněkud problematické, nicméně se domnívám, že taková je prostě hudební povaha zkoumaných kompozic.

¹¹ Alistair Noble. *Composing Ambiguity: The Early Music of Morton Feldman*. Farnham: Ashgate, 2013.

¹² *Tamtéž*, s. 124, pozn. pod čarou č. 44.

$\text{♩} = 63-66$

ppp

ped. →

7

14

22

28

36

Příklad č. 1 – M. Feldman. *Palais de Mari*, s. 2 (t. 1–42).¹³

¹³ Morton Feldman. *Palais de Mari*. London: Universal Edition, UE 30 238, 1986.

66

...

68

74

(ped.)

(ped.)

atd.

Příklad č. 2 – M. Feldman. *Palais de Mari*, s. 3 (t. 66–78).

Dodávám, že t. 73 jsem určil jako „závěrečný“ také z toho důvodu, že v t. 74 zní jednoduše zapamatovatelný úvodní pattern, který posluchač ihned rozpozná a může působit jako „repríza“, nebo začátek další hudební plochy. Obdobným způsobem by bylo možné uvažovat i o jiných místech – např. o t. 66 či t. 72–73, v jejichž rámci dochází ke „zvukovému pročištění“ reprezentovaným krátkodobým zvednutím pravého klavírního pedálu (příklad č. 2). Podobných momentů je ve skladbě hned několik, např. před odvinutím závěrečného chromatického pole (t. 414–437) – v tomto případě lze t. 412–413 chápat jako „nadechnutí“ před hudební plochou, která skladbu uzavírá (příklad č. 3).

Pro konkrétní vyjádření chromatických polí ve skladbě je tedy příznačné jejich překrývání, neostře hranice a často též návaznost na hudební dění v „povrchové vrstvě“. Feldman v *Palais de Mari* také cíleně pracuje s různou rozsáhlostí chromatických polí, jejich celková délka je často výrazně disproporční. Ačkoliv se jedná o kompoziční strategii, kterou posluchač v drtivé většině případů není schopen vědomě sledovat, tento způsob skladatelské práce se rovněž spolupodílí na výsledném účinku skladby. V návaznosti na výše uvedený text a rozbor prvního chromatického pole (t. 1–37, resp. 1–73) je zajímavé sledovat, že dále ve skladbě lze nalézt hudební úseky, v jejichž rámci je chromatický totál odvíjen mnohem „rychleji“ a celkový rozměr chromatického pole je mnohem menší. Příklad č. 4 zachycuje plochu (t. 255–262), která se rozkládá na pouhých osmi taktech, a přesto obsahuje kompletní chromatické pole. Deset tónů z temperované chromatiky je uvedeno v t. 255–260, počet jejich uvedení je různorodý, jak dokládají čísla v závorkách, která zachycují, kolikrát se v těchto taktech dané tóny objevují: *c* (1×), *cis/des* (2×), *d* (3×), *dis/es* (3×), *e* (1×), *g* (1×), *gis/as* (2×), *a* (3×), *ais/b* (3×), *h* (2×). Tóny *f* a *fis*, jež by měly uzavřít chromatické pole, následně zaznívají v t. 261 (v souzvuku s tóny *as* a *g¹*, které

412

...

414

422

430

(ped.)

Příklad č. 3 – M. Feldman. *Palais de Mari*, s. 10 (t. 412–437).

255

(ped.)

Příklad č. 4 – M. Feldman. *Palais de Mari*, s. 7 (t. 255–262).

přeznívají do dalšího taktu a vlastně „přesahují“ do dalšího chromatického pole). Opět tu dochází ke spojení *kompoziční reality* a „povrchové vrstvy“, tóny *f [eis]* a *fis* jsou navázány na zvednutí pravého pedálu, tuto hudební situaci jsme mohli již pozorovat ve výše uvedených příkladech. Jejich urychlený zánik jako by zdůrazňoval uzavření chromatického pole. Jsem si vědom toho, že se jedná o jednu z možných interpretací a bylo by možné chromatického pole v tomto úseku skladby *Palais de Mari* ohraničit i jinak. Nicméně odvinutí chromatického

totálu je neoddiskutovatelné a dle mého názoru na něm lze dobře pozorovat různé poměry uplatněných chromatických polí.¹⁴

Chromatická pole a jejich podíl na výstavbě hudební struktury můžeme také vztáhnout na některé jevy ve výtvarném umění. A. Noble v knize *Composing Ambiguity* uvádí analogie mezi Feldmanovými skladbami a obrazy abstraktních expresionistů. V souvislosti s klavírní kompozicí *Intermission 5* hovoří o inspiraci rozvržením a poměry z obrazu *Painting No. 11* (1951) Franze Klina.¹⁵ Myslím, že bychom však mohli výrazně disproporční rozložení chromatických polí či jejich prolínání a nejasné hranice (v návaznosti na výše analytický průzkum chromatických polí ve skladbě *Palais de Mari*) vztáhnout spíše na díla Marka Rothka, v jehož *color field paintings* se setkáváme s podobným způsobem práce, tj. s různými poměry barevných ploch a jejich neostrými předěly – viz např. Rothkův obraz *No. 3/No. 13 [Magenta, Black, Green on Orange]* z roku 1949 (příklad č. 5).

Druhým tématem, jemuž bych se chtěl v tomto textu věnovat, je způsob, jakým lze chápat intervalové složení patternů a akordů ve Feldmanových kompozicích. Ve studii *Between Categories* jsem upozorňoval na skladatelovu preferenci sekundových intervalů (především pak malých sekund).¹⁶ Ačkoli mnohé hudební plochy z jeho pozdních děl jsou vystavěny pouze ze sekund, Feldman ve svých skladbách samozřejmě využíval i jiné intervaly. Diskutovaná kompozice *Palais de Mari* je dle mého názoru charakteristická tím, že na ní můžeme demonstrovat též „pohyblivost“ či „tekutost“ hranic intervalového složení využitých patternů a akordů. Analýza tónových výšek a následný průzkum intervalových vztahů jsou náročné, analytik musí být obezřetný při posuzování jednotlivých situací. Je totiž velmi snadné při rozboru notového zápisu a dohledávání hudebních souvislostí ztratit ze zřetele faktický zvukový obraz skladby. V případě Feldmanových pozdních děl je tato práce obtížnější i z toho důvodu, že se často jedná o velmi rozsáhlé kompozice. Rovněž je otázkou, jaká je reálná využitelnost takových analýz. Ačkoli nikterak nerozporuji, že díla určitých skladatelů mohou být k tomuto rozboru vhodná, pro uchopení Feldmanových skladeb se mi však aplikace naznačeného přístupu nezdá být žádoucí. Domnívám se, že má spíše smysl čtenáři nastínit určitý „analytický kompas“, aby se v této složce hudební struktury mohl lépe orientovat.

Ve skladbě *Palais de Mari* jsou kromě malých a velkých sekund hojně využity kvinty (dodávám, že do svých úvah samozřejmě zahrnuji i obraty těchto intervalů). Uvedené intervaly se v této skladbě vyskytují nejčastěji. Méně frekventovanou skupinou intervalů jsou malé a velké tercie, nicméně do harmonického dění v kompozici také zasahují. Úvodní

¹⁴ Dodejme, že A. Noble v analýze Feldmanovy kompozice *Intermission 5* (1952) upozorňuje na různě rozsáhlá chromatická pole, jež skladbu člení značně nepravidelně. Autor textu rovněž zohledňuje návaznost chromatických polí na „povrchové dění“, viz A. Noble. *Composing Ambiguity*, s. 31–71 (zejm. s. 49–55).

¹⁵ A. Noble. *Composing Ambiguity*, s. 68–69.

¹⁶ P. Zvěřina. „Between Categories“, s. 12–13.



Příklad č. 5 – Mark Rothko. *No. 3/No. 13 [Magenta, Black, Green on Orange]* (1949). Museum of Modern Art, New York; 216,5 × 164,8cm.¹⁷

¹⁷ Museum of Modern Art, New York [online; cit. 31. 10. 2017]. Dostupné z: <https://www.moma.org/collection/works/79687?locale=en>.

pattern, který je uveden v příkladu č. 1 (t. 1), je zajímavý v tom, že v jeho rámci můžeme nalézt všechny výše jmenované intervaly (m. 2, v. 2, m. 3, v. 3 a č. 5; příklad č. 6). V určitém ohledu bychom jej mohli chápat jako „intervalový vektor“¹⁸ pro danou kompozici. V příkladu č. 6 je vždy nejprve uvedeno konkrétní vyjádření tónových výšek a následně v závorce úprava intervalu na „základní tvar“ (některé tóny bylo nutné enharmonicky zaměnit).

Příklad č. 6 – Intervalový rozbor úvodního patternu ze skladby M. Feldmana *Palais de Mari*.

Zvýšený výskyt malých a velkých sekund a čisté kvinty je patrný v příkladu č. 7, kde jsem se snažil červenou barvou zachytit sekundové intervaly (bez rozlišení na malou a velkou sekundu) a modrou barvou interval kvinty. Pro přehlednost jsem ve schématu

¹⁸ Zde narážím na termín Allena Forteho *Interval vector*. Nicméně je nutno dodat, že v jeho pojetí je rovněž důležité to, kolikrát se daný interval v *pc setu* vyskytuje, mně jde pouze o faktický výskyt sledovaných intervalů. Intervalový vektor uvedeného patternu by byl [211110] – interval m. 2 je obsažen dvakrát, v. 2 jedenkrát, m. 3 jedenkrát, v. 3 jedenkrát, č. 4 (obrat č. 5) jedenkrát, tritonus se nevyskytuje. Allen Forte. *Structure of Atonal Music*. New Haven – London: Yale University Press, 1973, kapitola 1.6 *Intervals of a pc set; the interval vector*, s. 13–15.

♩ = 63–66

ppp

ad.

ped. →

7

6:5

14

22

28

Příklad č. 7 – M. Feldman. *Palais de Mari*, s. 2 (t. 1–35).

nevyznačoval výskyt tercií, v rámci této plochy nejsou tak frekventované, významnější roli mají především v dalších úsecích kompozice. V t. 1–6 lze pozorovat opakování patternu, který byl diskutován v příkladu č. 6. Volil jsem přerušované obdélníky, protože působení sekund a kvinty je „vyrovnané“, nelze mluvit o intervalové preferenci. Navíc faktické zahájení malou tercií působení těchto intervalů ještě omezuje. Daleko zajímavější situace nastává v t. 7–13, kde si lze všimnout toho, že Feldman akcentuje sekundové intervaly – jejich harmonické působení je tím pádem vyšší. V t. 14–17 se navrácí pattern z počátku skladby a použité intervaly se opět dostávají do „rovnovážného stavu“. V t. 18–24 naopak dochází

k výraznějšímu promísení obou sledovaných intervalových skupin. Souzvuky tvořené z těchto intervalů se střídají (t. 18, t. 22), zaznívají společně (t. 24), nebo je preferován pouze jeden z intervalů, avšak v horizontálním vedení hlasů je uplatněn jiný interval (t. 20; zaznívají zde dva kvintové souzvuky, jenže postup jednotlivých hlasů je sekundový – spodní hlas: $b-c^2$, vrchní hlas: f^3-g^3). V t. 25–27 dominuje samostatný kvintový souzvuk, jedná se o jakousi „protiváhu“ plochy uvedené v t. 7–13, která naopak obsahovala pouze sekundy. Hudební situace v t. 28–35 lze odvodit z již diskutovaných patternů a akordů. Znovu opakuji, že při tomto analytickém průzkumu vlastně nepřihlížíme k dění v *akustické realitě* skladby, především k dozvuku tónů či k rejstříkům, ve kterých reálně zaznívají. I tyto faktory samozřejmě umocňují, či umenšují jejich harmonický dosah. Dodejme, že terciové intervaly, které jsem se kvůli lepší čitelnosti příkladu rozhodl barevně neodlišovat, se v příkladu č. 7 vyskytují zejména v opakovaném úvodním patternu a jsou zřetelné i v rámci horizontálního vedení hlasů, např. v t. 18 (b^2-d^2) či t. 22 (b^1-d^1).

Dle mého názoru je volně pojatý rozbor intervalových vztahů svým způsobem pro čtenáře (a pro potenciálního posluchače skladby) lépe pochopitelný a využitelný než rozčleňování hudebních úseků na souzvukové druhy o určitých disonantních charakteristikách (resp. na *pc sety* s příslušnými intervalovými vektory). Z předložené analýzy je na první pohled patrné, že skladatel neusiluje o přísné omezení se na určitou tónovou skupinu, použité intervaly rozmanitě kombinuje a stupňuje, či tlumí jejich harmonické působení. V návaznosti na výše uvedené analogie s výtvarným uměním bychom mohli dokonce říci, že se Feldman snaží využité intervaly „zhušťovat“ či „zředit“. Tato paralela navíc nachází oporu ve skladatelových vyjádřeních: „I'm trying to balance, a kind of coexistence between the chromatic field and those notes selected from chromatic fields that are not in the chromatic series. And so I'm involved like a painter, involved with gradations within the chromatic world. And the reason I do this is to have the ear make these trips. Back and forth, and it gets more saturated.“¹⁹

Naznačený způsob práce, kdy dochází ke zvýrazňování, či potlačování použitých intervalů, můžeme pozorovat v příkladu č. 7 v t. 7–13 (sekundové intervaly) a v t. 25–27 (interval kvinty). Podobně by bylo možné nahlížet i tónově bohatší akordy, které vytvářejí komplexnější intervalové vztahy – viz příklad č. 1, t. 37: akord $c, as, d^1, e^1, a^1, b^1, des^2$. Jednou z možných interpretací tohoto souzvuku je chápat jej jako spojení dvou „sekundových jader“ – $c, des, d, e + as, a, b$. Ve znějícím akordu samozřejmě reálně zaznívají i jiné intervaly, ale Feldman podobné souzvuky, které lze rozložit na sekundové skupiny, využívá i v jiných kompozicích. Tento akord bychom mohli pojímat jako zvláštní případ „zhuštěného“ sekundového akordu. Intervalové složení jednotlivých patternů a souzvuků ve Feldmanově kompozici *Palais de Mari* si představují jako proměnlivý proces či neustávající pohyb

¹⁹ Morton Feldman. „XXX Anecdotes & Drawings“. In: Walter Zimmermann (ed.). *Essays*. Kerpen: Beginner Press, 1985, s. 168.

na imaginární „intervalové ose“ (viz příklad č. 8). Do středu této osy bychom mohli umístit pattern z úvodu skladby, jenž obsahuje všechny sledované intervaly – nechápu jej jako „hlavní téma“ či „základní motiv“, ale jako jeden z projevů možných kombinací diskutovaných intervalů. Z tohoto pomyslného středu se při poslechu skladby posouváme různými směry – směrem k souzvukům, jejichž složení je spíše sekundové, terciové, či v jejich rámci zaznívají spíše kvinty. Pravděpodobně by bylo možné vyjádřit intervalové složení jednotlivých patternů a souzvuků pomocí rozmanitých matematických metod, přesto se domnívám, že naznačené schéma je pro proniknutí do myšlenkového světa kompozice *Palais de Mari* cenější než sebelépe zpracovaná tabulka výskytu všech souzvukových druhů ve skladbě.

The diagram illustrates the interval relationships between five musical patterns from the score. At the top, pattern 129 is shown in a 3/8 time signature. Below it, an upward-pointing arrow is labeled "Terciové souzvuky" (Tertian harmonies). Below pattern 129, five other patterns are arranged horizontally, each with a measure number above it: 7, 24, 1, 28, and 25. A horizontal double-headed arrow spans the width of these patterns, with the label "Sekundové souzvuky" (Dyadic harmonies) on the left side and "Kvintové souzvuky" (Quintal harmonies) on the right side, indicating the intervallic relationships between the patterns.

Příklad č. 8 – Naznačení intervalového složení patternů a akordů ve skladbě M. Feldmana *Palais de Mari*.

V tomto textu jsem se pokusil naznačit, jak lze přistupovat k rozboru využitého tónového materiálu (*kompoziční realitě*) v pozdních skladbách Mortona Feldmana. Diskutované úseky skladatelových kompozic by bylo jistě možné interpretovat i odlišnými způsoby. Mnohoznačnost a víceúrovňovost těchto děl je otevřena různým výkladům. Tento stav bychom neměli vnímat nikterak negativně a pokoušet se jej „zvrátit“ aplikací nějaké analytické metody, ale přijmout jej jako specifický rys Feldmanových kompozic.

Literatura

- 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.
- Feldman, Morton. „Half-Closed and Half-Opened“ [Conversation with Misha Mengelberg, 29 June 1985]. In: Mörchen, Raoul (ed.). *Morton Feldman in Middelburg: Words on Music. Lectures and Conversations*. Köln: MusikTexte, 2008, s. 26–45.
- . „I'm reassembling all the time“ [Lecture, 2 July 1985]. In: Raoul Mörchen (ed.). *Morton Feldman in Middelburg: Words on Music. Lectures and Conversations*. Köln: MusikTexte, 2008, s. 46–155.
- . „Sublimation is the word“ [Lecture, 2 July 1986]. In: Mörchen, Raoul (ed.). *Morton Feldman in Middelburg: Words on Music. Lectures and Conversations*. Köln: MusikTexte, 2008, s. 162–203.
- . „XXX Anecdotes & Drawings“. In: Zimmermann, Walter (ed.). *Essays*. Kerpen: Beginner Press, 1985, s. 144–180.
- . *Palais de Mari*. London: Universal Edition, UE 30 238, 1986.
- Forte, Allen. *Structure of Atonal Music*. New Haven – London: Yale University Press, 1973.
- Hanninen, Dora A. „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.
- Noble, Alistair. *Composing Ambiguity: The Early Music of Morton Feldman*. Farnham: Ashgate, 2013.
- Rothko, Mark. *No. 3/No. 13* [olej na plátně, 1949]. *Museum of Modern Art, New York* [online; cit. 31. 10. 2017]. Dostupné z: <https://www.moma.org/collection/works/79687?locale=en>.
- Shere, Charles. „Interview with Morton Feldman“ [1967; online]. Transcription by Chris Villars. *Cnvill.net* [cit. 1. 10. 2017]. Dostupné z: <http://www.cnvill.net/mfshere.pdf>.
- Šťastný, Jaroslav. „Albert Breier a jeho pojetí hudební formy“. *Živá hudba*. 2013, č. 4, s. 8–30.
- Undreiner, Paul Steven. *Pitch Structure in Morton Feldman's Compositions of 1952*. Dissertation. New Brunswick: The State University of New Jersey, 2009.
- Zvěřina, Petr. „Between Categories“. *Živá hudba*. 2017, č. 6, s. 8–21.

Tato studie vznikla na Akademii múzických umění v Praze v rámci projektu „Vývoj evropského hudebního myšlení ve 20. a 21. století z hlediska časové a strukturní artikulace hudební struktury“, podpořeného z prostředků Institucionální podpory na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace, kterou poskytlo MŠMT v roce 2017.

Petr Zvěřina (1988) – absolvent doktorského studia na katedře teorie hudby na Hudební a taneční fakultě Akademie múzických umění v Praze. Zabývá se hudbou 20. a 21. století a snaží se o inovaci hudebněanalytických metod. Spolupracuje s Nakladatelstvím AMU jako odborný redaktor hudebních publikací.