
Feldman a dynamika



Martin Smolka

Feldman and dynamics

Abstract: The study tests the broad notion that Morton Feldman wrote only silent music. It starts with overview of Feldman's music language. The main section explores what all the Feldman's *ppp* prescription produces, but also what other tools he uses to generate silent sound. The main tools are analytical probes into the opera *Neither* and other pieces of 1970's and 80's.

Keywords: Morton Feldman, pianissimo, thinning, abrupt *fff*, subversive strategies, poly-dynamics

Feldman rovná se pianissimo. Je to pravda?

Stav bádání

Slovníky a encyklopedie u skladatele Mortona Feldmana (1926–1987) na prvním místě zmiňují grafické partitury z 50. a 60. let. Těmi se ze všech možných stran zabývá obsáhlá kniha Davida Clinea.¹ Podrobně popisuje historii vzniku, provozování i reflexe skladeb, v oddělené kapitole notaci včetně partů i s porovnáním verzí, v další problematiku čtení a přístupu k indeterministické stránce věci ad. Kniha Alistaira Noblea² se soustředí na rané skladby (grafické i tradičně notované), čtyři z nich probírá s krajní důkladností – např. u drobné klavírní skladby *Intersection 5* z roku 1952 porovnává pět verzí not. Nečekané souvislosti otvírá kniha Toma Halla,³ nalézá totiž příbuznost mezi mřížkovou notací raných grafických skladeb a specifickou strukturou skladeb pozdních, kde Feldman používal nejen patterny a repetice, ale také předrýsované skupiny taktů (čili opět jakési mřížky) a střihy k jiné hudbě na nové stránce.

Pokusy o analýzu Feldmanových skladeb 70. a 80. let obvykle narážejí na vnitřní rozpor. Hudba je na první pohled integrální, úsporná a snadno srozumitelná, ale systematickosti je zdánlivá, obsahuje nečekané kroky, stálá je jen proměnlivost a překvapivost. Rozbor Feldmanovy hudby tak vede nejčastěji ke vzniku jakési mapy s nepřehledným množstvím údajů. Někteří autoři (např. Catherine Hirata⁴) došli k tomu, že je třeba změnit přístup k analýze, řešit větší celky a celkovější strategie. Často citovaná je v tomto směru americká muzikoložka Dora A. Hanninen, autorka několika analýz Feldmana (např. *Coptic Lights* pro orchestr), ale hlavně knihy⁵ o nových metodách analýzy pro soudobou hudbu. Součástí knihy je šest analýz, mj. Feldmanovy klavírní skladby *Palais de Mari* (1986). „Přeskupování akordů a změny poloh, proměny délek, přidávání a odebrání tónů tvoří hudbu zdánlivých repetice a neustálé proměnlivosti, ve které se drobné figury, akordy a páry dvojzvuků ověšené přírazy všelijak mísí a prosakují do ztléhlého ticha. Díky členitosti, zřetelně vymezené pauzami a skoro-repeticemi, se pozornost přirozeně přesouvá k vyšším rovinám hudební organizace.“ Pro toto nahlížení větších, vnitřně rozmanitých celků autorka zavádí nové termíny jako *associative sets* a *populations*, přičemž Feldmanovu hudbu přirovnává

¹ David Cline. *The Graph Music of Morton Feldman*. Cambridge University Press, 2016.

² Alistair Noble. *Composing Ambiguity: The Early Music of Morton Feldman*. London and NY: Ashgate Publishing, 2013.

³ Tom Hall. „Notational Image, Transformation and the Grid in the Late Music of Morton Feldman“. *Current Issues in Music*. 2007, roč. 1, s. 7–24.

⁴ Catherine Costello Hirata. *Analyzing the Music of Morton Feldman*. Columbia University, 2003.

⁵ Dora A. Hanninen. *A Theory of Music Analysis: On Segmentation and Associative Organization*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2012.

ke krajině (*landscape*).⁶ Hudební teoretik Petr Zvěřina⁷ nachází pro spletnost pozdní Feldmanovy hudby originální zastřešující pohled: „[...] extrémní délka skladeb, ‚opakování‘ omezeného množství hudebního materiálu, nesměřování k žádnému vrcholu, absence ‚zastřešujícího‘ kompozičního systému, volné střídání a kombinování různých hudebních ploch, zdůrazňování akustických kvalit využitého tónového materiálu. Součinnost těchto atributů vytváří speciální druh hudebního ‚uspořádání‘, které nazývám *rhizomatickou formou*.“

Pro všechny feldmanovské badatele jsou důležitým a obsáhlým pramenem Feldmanovy texty a promluvy. Ale jde o pramen těžko uchopitelný, protože Feldman je obratný rétor a rád se vyjadřuje v efektních metaforách a hádankovitých zkratkách. Materiálu je mnoho a rozbíhá se do mnoha stran, plný vzpomínek, názorů, odboček do všech možných zákoutí umění a kultury. Nejčastěji citované jsou dva sborníky, *Essays*⁸ a *Give My Regards to Eighth Street*⁹ (většina textů je v obou). Vyšly také dva díly zápisů Feldmanových vystoupení ze tří ročníků festivalu v holandském Middleburgu.¹⁰ Krom toho existují různá interview, záznamy z prezentací na univerzitách apod. Cenná drobnost vyšla ve slovenštině, rozhlasové hovory s Johnem Cagem z 60. let – *Rozhlasové happeningy*¹¹. Text *Crippled symmetry* z *Essays* vyšel česky v rámci časopiseckého boomu raných 90. let.¹²

Feldmanova hudba inspirovala i značně nestandardní texty. Vznikla analýza zvuku hodinové klavírní skladby *Triadic Memories* cestou slovního záznamu při nepřerušném poslechu,¹³ analýza o souvislostech *Palais de Mari* (1986) s kabalou a číslem 1986,¹⁴ také studie Marca Sabata *Intonations after Morton Feldman*,¹⁵ která interpretuje Feldmanovu enharmonickou notaci jako mikrointervalovou hudbu.

⁶ „Revoicings and changes of register, temporal flexing, tones added and withdrawn create a music of glancing repetition and constant change in which individual figures, chords, and pairs of dyads embellished by grace notes intermingle and seep into resonant silences. With segmentation clearly defined by rests and near-repetition, attention naturally rises to higher levels of musical organization.“ D. A. Hanninen. *A Theory of Music Analysis*, s. 331.

⁷ Petr Zvěřina. *Hudba prorůstající časem: Pozdní skladby Mortona Feldmana*. Praha: Nakladatelství AMU, 2018, s. 120.

⁸ Morton Feldman. *Essays*. Köln: Beginner Press, 1985.

⁹ B. H. Friedman (ed.) *Give My Regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton Feldman*. Cambridge (Massachusetts): Exact Change, 2000.

¹⁰ Raoul Mörchen (ed.) *Morton Feldman in Middelburg, Words on Music, Lectures and Conversations*. Köln: Edition MusikTexte, 2008.

¹¹ *Rozhlasové happeningy I–V*. Přeložil Jozef Cseres. Bratislava: Spoločnosť pre NEkonvenčnú Hudbu, 1996

¹² Morton Feldman. „Zmrzačená symetrie“. *Konzerva / Na Hudbu*, 1993, č. 9, s. 69–80.

¹³ Bryn Harrison. „Listening through Morton Feldman’s Triadic Memories“. In: Richard Glover – Bryn Harrison. *Overcoming Form: Reflections on immersive listening*. Huddersfield: University of Huddersfield Press, 2013.

¹⁴ Steven Nuss. *Trancing in the Palace: Kabbalah, Altered States, and Morton Feldman’s Palais de Mari* (1986). Waterville, Maine: Colby College, 2015.

¹⁵ Marc Sabat. „Shadings in the Chromatic Field: Intonations after Morton Feldman“ [online]. *Search: Journal for New Music and Culture*. 2012, č. 9. [online; cit. 21. 1. 2025] Dostupné z: <http://masa.plainsound.org/pdfs/ShadingsED.pdf>

Našeho tématu, dynamiky u Feldmana, se většina prací dotkne jen okrajově, málokdy víc než konstatováním, že Feldmanova hudba je tichá. Jedině Philip Thomas¹⁶, jehož studie vyšla jako doprovod k nahrávce a řeší vše, co zajímá interpreta (různé verze not, jak je čist, vhodný nástroj, vhodný úhoz, postavení mikrofonů, také srovnání již existujících nahrávek), se zabývá dynamikou důkladně – zejména v kapitolách *On intimacy*, *On pianos and touch* a *On decay*. Studii uvozuje významná poznámka k Feldmanově estetice ztišení: „[...] Feldmanova hudba zve posluchače dovnitř do zvuku, spíše než aby vysílala zvuk ven, k posluchači. Vzhledem k zásadně tichým (a obvykle velmi tichým) parametrům Feldmanova zvukového světa, je určitě pravda, že během času se uši vyladí jemněji na jeho detaily i spletnosti. Nicméně, myslet si, že Feldmanova hudba je o tichu, by byla chyba, ticho je tu pouze prostředkem, který vynáší zvuk do popředí.“¹⁷

Steven Johnson¹⁸ je výlučný tím, že fundovaně analyzuje výtvarné umění i hudbu. Jeho studie porovnává cyklus pláten Marka Rothka, vytvořený pro moderní nekonfesní kapli Rothko Chapel v texaském Houstonu, a skladbu *Rothko Chapel*, kterou Feldman zkomponoval pro otevření kaple v roce 1971. Tématu dynamiky se týká část textu (s. 8–9) o vnitřních souvislostech mezi malířským stylem newyorských abstraktních expresionistů, zejména Phillipa Gustona a Marka Rothka, a hudebním stylem Mortona Feldmana. „Rothkova posedlost osvětlením koreluje s Feldmanovým vztahem k dynamice. Rothko chtěl své práce vystavovat při slabém světle, protože to umožňovalo ‚nejjemnější vibrace barev‘. Feldman, v partiturách a textech k nahrávkám, vyžadoval tiché hraní, možná díky poznání, že tlumený zvuk umocňuje posluchačskou koncentraci a umožňuje slyšet nepatrné výkyvy tónové kvality. Oba tvůrci také měli v oblibě nehmotné, prchavé materiály. Rothko používal nekaligrafické, velejemné pohyby štětce a metodu barvení řádkou barvou k vytvoření vzdušného povrchu. Feldman miloval éterický tón jakoby z ničeho, a tak požadoval od hráčů tlumený attack. Chtěl prý, aby jeho barvy trochu ‚prosakovaly‘ do sebe.“¹⁹

¹⁶ Philip Thomas. *Morton Feldman Piano: Thoughts on performance*. [CD booklet] Sheffield (England): Another Timbre, 2019, s. 4–49.

¹⁷ „[...] Feldman's music is inviting the listener into the sound rather than projecting sound outward, toward the listener. But, within the generally quiet (and usually extremely quiet) parameters of Feldman's sound-world, it is surely true that, over time, one's ears become more finely attuned to its detail and complexities. To think of Feldman's music as being about quietness, however, is to miss the point – this is merely the means by which the sound is foregrounded.“ P. Thomas. *Morton Feldman Piano*, s. 4.

¹⁸ Steven Johnson. „Rothko Chapel and Rothko's Chapel“. *Perspectives of New Music*. 1994, roč. 32, č. 2, s. 6–53.

¹⁹ „Rothko's obsession with lighting correlates with Feldman's concern with dynamics. Rothko wanted his work exhibited in low light, because it permitted 'the most subtle vibrations of the color'. In his scores and in notes to recordings, Feldman insisted that his music be played quietly, perhaps recognizing that reduced volume intensified the listener's concentration and enabled him to hear minute fluctuations in tone quality. Both men also favored intangible, incorporeal materials. Rothko employed noncalligraphic, self-effacing brushstrokes and a method of staining with thinned paint to create atmospheric surfaces. Feldman was especially fond of ethereal, sourceless tone, which he produced by asking performers to suppress attack. This, he observed, led from wanting his 'paint to seep in a bit'.“ S. Johnson. „Rothko Chapel and Rothko's Chapel“, s. 9.

Termíny

Ve dvou případech nenacházím odborný termín a vyhýbám se konstrukci z několika slov. Proto užívám hovorové muzikantské pojmenování pro crescendo a decrescendo na jednom tónu: *boule*. Podobně pro grafický symbol znázorňující crescendo či decrescendo: *vidlička*.

Ve studii o americkém skladateli 20. století se stěží lze vyhnout vlivu angličtiny. Termíny *attack* a *pattern* používám v původním pravopisu, ale česky je skloňuji (podobně i italské *arpeggio* a *pizzicato*). Vedle běžného termínu *repetice* užívám slovo *iterace* pro opakování později ve skladbě, znovuuvedení. Z důvodů, které v textu vysvětlím, nepřekládám termín *grace notes*.

Někdy sáhnu po metafoře, zlákan stručností a přímočarou výstižností: *zurčení*, *pilíř*, *stožár*, *meteorologická struktura*, *ztenčování*. Podobně jsem vytvořil i tři novotvary pro pojmenování dílčích skladatelských technik, originálních Feldmanových postupů: *různodynamika*, *různotakty*, *různorepetice*. Všechny tyto pojmy jsou v textu vysvětleny při prvním uvedení.

Hudební jazyk

Pro celé Feldmanovo dílo platí několik společných rysů. Základní metodou je pokládání tónů a souzvuků, quasi punktualismus. Zvukové objekty jsou typicky tiché a obklopené pauzami. Ale mohou být, zejména v pozdním díle, i komplikované a znělé, mohou se všelijak vršit nebo řetězit, a tak tvořit i hutné kontinuum.

Důležitým prostředkem jsou různé podoby opakování: 1. jemné obměny téhož (akordu, patternu), 2. návrat prvku čili iterace a 3. repetice, mnohdy rafinovaně mimochodná, odprostřed taktu či patternu. Více než jiní skladatelé se Feldman vyhýbá sledům většího počtu not a těkavosti tónových výšek, tomu, co sám nazývá „kompoziční rétorika“.²⁰

Důležitý je u Feldmana svět souzvuků, klíčové složky jsou malé sekundy a jejich obraty – velké septimy a malé nony. Z nich sestavuje klastery, zvláště úzké, o šíři tercie nebo velké sekundy, a složité mnohozvuky. V pozdním díle často ční „stožáry“ ze septim či non, jež jsou roztažením klasterů do široké rozlohy pomocí oktavových transpozic. V textu *Triadic Memories*²¹ Feldman uvádí jeden svůj typický akord, aby vysvětlil, že v jeho myšlení je poskládán ze septim, resp. non, třebaže, viděno jinak, jsou tam i tercie a kvinty (př. 1).

²⁰ „Mým přáním nebylo ‚komponovat‘, ale promítat zvuky do času, bez kompoziční rétoriky, která tu nemá místo.“ („My desire here was not to ‚compose‘, but to project sounds into time, free from a compositional rhetoric that had no place here.”) Morton Feldman. „Liner Notes”. In: B. H. Friedman (ed.) *Give My Regards to Eighth Street*, s. 5–6.

²¹ Morton Feldman. „Triadic Memories”. In: B. H. Friedman (ed.) *Give My Regards to Eighth Street*, s. 155.

Příklad 1:

It's obvious that you have the sweet third here, and the fifths; and a tritone at top:



But in my thinking, it is:

**Dynamika**

Feldman: „[...] mám [...] představu, že sama čistota zvuku se ztrácí v hlasitosti nasazení.“²²

Vševládající *ppp*

Dynamiku notuje Feldman většinou jedním generálním pokynem. Nejčastěji je obsažen v tempovém označení, někdy je součástí vysvětlivek, výjimečně je i pod osnovou tam, kde by běžně stálo *pp*. Vystřídal během let nejrůznější formulace: *Very soft* / *As soft as possible* / *Soft as possible* / *Slowly and quietly with all beats equal* / *Slowly and quietly* / *Slowly and softly* / *Dynamics are low with a minimum of attack* / *Very soft* / *All sounds as soft as possible* / *Dynamics very low throughout*. Each sound with a minimum of attack / *Extremely soft* / *The dynamic level is extremely low, but audible* / *All sounds are extremely soft* / *Very quiet* / *Quiet* / *Extremely quiet* / *Softly without tension*.

Ve skladbách z 50. a 60. let bývá dynamických údajů, krom toho úvodního celkového, minimum nebo žádné. Notace je strohá, maximálně úsporná. Téměř vůbec nenarazíme na plynulou proměnu dynamiky. Každý zvuk v punktualistické struktuře má svou neměnnou intenzitu, je objektem jedné váhy a tloušťky, resp. tenkosti, neboť hlasitější zvuky jsou výjimkou. Dvacet let vystačil Feldman s krajní úsporností a naprostá většina jeho hudby byla tichá, z křehkých zvuků obklopených pomlčkami. V některých skladbách projevily nevšední invenci v tom, jak ztišení inspirovat i jinými prostředky, jak ji hráči vsugerovat.

²² „... mám... představu, že sama čistota zvuku sa stráca v hlasitosti nasadenia.“ J. Cage – M. Feldman. *Rozhlasové happeningy I–V*, s. 89.

Klavírní skladba *Variations* (1951) je zvláštním způsobem notována. Podklad tvoří 406 prázdných taktů, samé celé pomlky (4/8 takt, půlová = 64 – takt tedy odpovídá trvání jedné doby v běžné notaci). Noty, roztroušené jen tu a tam na tomto podkladu, mají podobu škrtnutých drobných notiček (anglické pojmenování *grace notes* inspirované jemnou dynamiku i slovně, lépe než české *přírasy*). *Grace notes* jsou umístěny v taktech různě, na krajích i blíže středu, je tu podoba s rastrovou notací, kde umístění grafické definuje umístění v čase. Notace tedy sugeruje lehounké staccato, přičemž jen několik krátkých úseků má předepsaný pedál. Úseky takto „rozmáznuté“ představují v rámci krajní úspornosti skladby významné události, je jich 12, o délce 1–6 taktů. Z hlediska dynamiky jde o znělejší úseky.

Grafická partitura *The King of Denmark* (1964) je pro sólistu, hrajícího na sadu nejrozumnějších bicích nástrojů. Klíč ke ztišení této skladby je jednoduchý – hraje se bez paliček. Prsty, rukama, případně lokty. Tím je předurčen jemný, tichý zvukový svět, pro bicí nezvyklý, ba přímo paradoxní.

Crescendo – decrescendo

Po dvaceti letech s pianissimem přišla skladba, kde tématem je crescendo. Ve skladbě *The Viola in My Life 1* (1970) má každý tón sólového nástroje (příp. dvoutónová fráze) vidličku čili tvar nárůstu, vynořování, a tím i emotivnější ráz, naléhavost. K tomu Feldman: „Violová crescendo jsou návratem k hudební perspektivě, ale nejde o nějakou interakci hudebních myšlenek, spíš o něco takového, jako když se pták pokouší vzlétnout ve stísněné krajině.“²³ Novým stylovým prvkem je tu i kladení not za sebe bez pomlky čili náznak melodické linearity. Nicméně crescendo na každém tónu podporuje vjem sledu individuálních událostí, celkově trvá Feldmanovo punktualistické myšlení.

V dalších skladbách 70. let se stanou crescendo, decrescendo i boule na izolovaných zvucích typickým prostředkem. Do vidličky pro *cresc.* či *decresc.* je často vepsáno *poco* nebo *molto*. Vidličky často vedou do prázdna, není specifikováno z jaké dynamiky do jaké, rozumí se, že jde jen o mírné obměny v rámci nadřazeného pokynu *ppp*. Svéráznou zvláštností je Feldmanova značka pro mírný, jemný akcent: *mpz*. Téměř bez výjimky Feldman předepisuje smyčcům a žesťům sordiny.

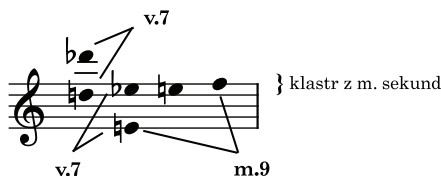
Typickým příkladem je skladba *I Met Heine on the Rue Fürstenberg* (1971) pro soprán a ensemble (fl, cl, perc, pf, vn, vc). Tempový údaj definuje i dynamiku: Very Quiet. U not jsou jen vidličky, zpočátku víc, pak jen výjimečně. Prvních 33 taktů tvoří především tenounká „zurčení“, vynořující se z ničeho a zase mizící: flattery flétny a klarinetu, virbly bubínku, temple-blocku a tympánu (vše jemné, šeptavé), „rrr“ sopránů, přičemž i občasny

²³ „The viola's crescendos are a return to a preoccupation with a musical perspective which is not determined by an interaction of corresponding musical ideas – but rather like a bird trying to soar in a confined landscape.“ Morton Feldman. „The Viola in my Life“. In: Týž: *Essays*, s. 140.

hluboký tón (Vc, Pf, BasCl) svou basovou vibrací působí příbuzně, zrnitě. Souběžně nastupují v klavíru vícezvuky s přírazem nebo arpeggia, v houslích a violoncellu pizzicátová arpeggia, i zde je vjem spíše témbrový, tónové výšky jako by se ztrácely, zatímco pozornost si bere pohyb a barva, dokonce i slyšitelná haptická kvalita, lehkost dotýkání strun a kláves. Od taktu 34 dojde k nenápadné proměně, hudba prořídne na pokládání jemných tónů a dvojzvuků, nebývale oproštěných a libozvučných, a to témbrově i intervalově. V této druhé, delší části (takty 34–150) se „zurčení“ a témbrová arpeggia připomínají jen tu a tam, útržkovitě. Klarinet a soprán přinášejí zlomky diatonické melodie, které se na konci spojí do pravidelného čtyřtaktí.

Celek *I Met Heine* z nadhledu: Skladba začíná typickými feldmanovskými disonancemi (př. 2, šestizvuk z t. 8²⁴), kolem taktu 40 změní styl, pročistí se a prosvětlí, až na konci pointuje zaskvěním se diatonického nápěvu v a moll. Co Feldman exponuje, to pak v útržcích připomíná, co exponuje později, to v útržcích předjímá. Feldmanův způsob řazení vzájemně podobných objektů (akord, tón, interval, většinou oddělováno pomlkami) umožňuje přehledně realizovat tuto „meteorologickou“ strukturu: Mračna, konečně na chvíli vysvitne slunko, pak vykukuje už častěji, nakonec skoro jasno, ale nadále občas přepluje mráček.

Příklad 2:



Ztenčování

To, co jsem právě popsal jako „meteorologickou“ strukturu, ve skladbách 70. let obvykle provází „ztenčování“. Myslím tím ubývání not a přibývání pomlek, hru stále komornějších sestav, rozpad akordů i frází na jednotlivé tóny, pozastavení formou zacyklení dvou až tří tónů, i úbytek disonancí a prvky diatoniky. To, co pracovně nazývám „ztenčování“, je tedy nepřímá práce s dynamikou, vykomponované ztišování.

Lze to dobře pozorovat ve skladbě *The Viola in My Life 2* (1970). Ze septetu, který zpočátku hraje téměř kontinuálně celý, účinkuje na poslední stránce, kde je více pomlek než not, jen duo vibrafon a viola. Cesta k tomuto krajnímu „ztenčení“ je nenápadná a zároveň poněkud spleťitá, probíhá několik dějů souběžně, zejména viola si vede svou víceméně nezávisle na ensemblu.

²⁴ Ponechávám stranou gramaticky správné čtení „zmenšená oktáva“, jde o zvuk, který vnímáme jako velkou septimu.

V ensamble tvoří začátek soustava „zurčení“, podobné zvuky jako v *I Met Heine*, ale zde tvoří kontinuum. Boule o různých délkách se prolínají, převalují, dění tu vlastně obstarává rytmizovaná dynamika (př. 3). Mimochodem, těchto monotónních sedm taktů skrývá typický Feldmanův obráběcí neklid: interval flétny a klarinetu se několikrát převrátí (sekunda-septima-nona), zadrnčení kastanět mění délku a nastupuje v každém taktu trochu jindy, vidličky houslí a cella mají čtyři různé délky. Tento neklid se uplatňuje především zpočátku, ve druhé polovině skladby bude více prostého opakování, smyček. „Zurčení“ probíhá po dobu 46 taktů, poté se bude vracet v útržcích a také se bude připomínat jako přísada „pilířů“. „Pilíř“ je moje metafora pro občasný nástup akordu, napočítal jsem jich 27, provázejí skoro celou skladbu, také by se dalo mluvit o milnících. Nejprve je to akord celesty, ten bude přibírat další nástroje, flétnu a houslový flažolet, pak i klarinet, podobné složení bude mít s jemnými obměnami i dále (př. 4). V oblasti kolem taktu 85 dochází k atomizaci, dosavadní spíše plynulý tok vystřídá převaha pomlky. Takty 85–100 tvoří jakýsi mezičas, ozývají se neúplné zbytky „pilířů“ i izolované tóny. V taktu 100 se „pilíř“ promění, hlavním poznávacím znakem už nebude akord celesty, ale příraz flétny, „ptačí“ motiv h^2-gis^2 (př. 5). Zazní jedenáctkrát, tónové i nástrojové složení „pilíře“ se bude opět jemně obměňovat, ale h^2-gis^2 flétny je konstantní. Souběžně se ještě vzácně připomíná „zurčení“, ale už jen ojedinělými tříosminovými tremoly prstů na bubnu.

Příklad 3:

♩ = c.66 Extremely quiet, all attacks at a minimum with no feeling of a beat.

con sord.

Viola

Flute

Clarinet

Celesta

Percussion

Castanets coperto

Violin

Violoncello

con sord.

con sord.

Vla.

Fl.

Clar.

Cel.

Perc. (Cast.)

Vln.

Vlc.

Příklad 4:

$\text{♩} = \text{c. } 66$

37

Vln.

Vla.

Fl.

Clar.

Cel.

Perc. Cast.

Vln.

Vlc. pizz.

Příklad 5:

$\text{♩} = \text{c.66}$

97

Vla.

Fl.

Clar.

Cel.

Perc.

Vln.

Vlc.

3/4 2/4 3/4 2/4

(Timp.)

Vibr.

103

Vla.

Fl.

Clar.

Cel.

Perc.

Vln.

Vlc.

2/4 3/4

(Vibr.)

Krátké vstupy violy se ozývají po celou skladbu v nejrůznějších odstupech (je jich přes 50, o délce jedna až 27 dob). Sepsání přehledu všech odstupů mi nepomohlo odkrýt nějaký řád nebo proces. Ale tvar vstupů naznačuje určitý vývoj. Typický prvek, zejména zpočátku, je izolovaný tón s crescendem. Konstelace většího počtu not je téměř vždy vzestupná, to je druhý typický prvek (viz př. 3). Vzestupy mají tendenci k diminuci, od taktu 77 nabývají tvar na pomezí běhu a arpeggia (viz př. 5). Jestliže v dějích ensemblu byl momentem důležité proměny takt 100, v partu violy ke srovnatelné proměně dojde taktem 109. Nepřehledné, abstraktní sledy intervalů vystřídá diatonika, čtyřtónový motiv se ještě dvakrát objeví nezměněn. V taktu 121 nastoupí jiná diatonika, v taktu 124 dokonce náznak písničky v a moll. Tyto motivy mají i svůj doprovod, krajně úsporný, pizzicatovou figuru violoncella, která zazní čtyřikrát ve třítónové verzi a pak se ještě zjednoduší na dvoutónovou (př. 6).

Příklad 6:

♩ = c.66

118

Vla.

Vlc. (pizz.)

123

Vla.

Vlc.

Příklad 7:

♩ = c.66

174

Vla.

Perc.

179

Vla.

Perc.

Závěr skladby je ve znamení pomlky, iterací, odebírání nástrojů i tónů: duo Vla/Vc pizz, pak duo Cl/Vc pizz., znovu Vla/Vc pizz., až nakonec již zmíněné duo Vibr/Vla pizz s navracením jediného tónu vibrafonu a jediného pizzicatového arpeggia violy (př. 7). Postupným ztenčováním až do krajnosti se podařilo Feldmanovi zaostřit vnímání na nejjemnější detail. Krajní ztišení představují dotečky prstů na bubnu a na strunách violy a cello při pizzicatech, tady Feldman opět pracoval s haptickou kvalitou. Výraznou pointu, událost na samém hrotu ztenčování představují čtyři poslední tóny vibrafonu díky přidání elektrického vibrata. Tento efekt, tento archaický modernismus, zde působí mimořádně významně díky Feldmanově vynalézavosti v práci s minimem.

Vpády *fff*

Překvapivé je, v kolika skladbách Feldman narušuje své vševládající *pianissimo* náhlým vpádem *fortissima*. Už v raných klavírních skladbách nabourávají ztišenost takoveto „detonace“:

Nature Pieces (1951), No. 3 – čtyři osminové akordy *fff*

Extensions 3 (1952) – tři krátké akordy „as loud as possible“

Intermission 4 (1952) – jediný akord *f*

Piano Piece 1956 B – tři akordy (čtyřiašedesátiny) „as loud as possible“

Noty *Intermission 5* (1952) vypadají podobně, ale zvukově je situace jiná. Po celou skladbu má totiž být sešlápnutý pedál. Hudbu odstartuje *fff* klastr (široký přes dvě oktávy), a jak jeho burácení slábne, následující *ppp* tóny se teprve postupně vynořují, jako by se zázračně zjevovaly. Podobný efekt přijde v odstupech ještě třikrát, je hlavním charakteristickým prvkem skladby, která se pak ve druhé půlce zklidní a utkví v monotónnosti (dokola opakovaná dvoutaktová smyčka je předzvěstí důležité Feldmanovy techniky 80. let).

Ixion (1958), grafická partitura pro ensemble, obsahuje pokyn pro každého hráče, aby hrál tiše, ale sám občas vybral nějaký zvuk a zahrál ho silně.²⁵ (Dvě rané grafické partitury *Intersection 2, 3* obsahují výjimečný pokyn „any dynamic“ a nahrávky bývají nefeldmanovsky hlučné.)

V 60. letech, v rozhovoru do rádia, později vydaném i knižně, mluví Cage s Feldmanem o silných zvucích jako o něčem, co se z jeho skladeb vytratilo. Dohadují se, jakou mohlo mít občasné krátké *fortissimo* v tiché Feldmanově hudbě funkci. Feldman nejprve vysvětlí, že šlo o nějakou formu interpunkce, ale v další debatě to zlehčí situačním vtipem: „vykřičníky“²⁶.

²⁵ „Dynamics are low, with occasional loud sound freely chosen by the performer,” cituje z partitury Cline. D. Cline. *The Graph Music of Morton Feldman*, s. 53.

²⁶ J. Cage – M. Feldman. *Rozhlasové happeningy I–V*. Bratislava: Spoločnosť pre NEkonvenčnú Hudbu, 1996, s. 89.

V 70. letech se náhlá fortissima do Feldmanových skladeb vrátila. V orchestrálním zvuku je fortissimo mocnější, zejména tam, kde mu předchází komornější nástrojová konstelace a zklidnění aktivit. Například v opeře *Neither* (1977) se před *subito ff* postupně vše odmlčí a zůstane jen tichý, již dlouho znějící hukot tympanů a anglický roh pomalu opakuje jediný táhlý tón v *ppp*, oddělovaný pauzami. Zpočátku ještě Feldman zachovával strategii zcela výjimečného náhlého fortissima (*Three Clarinets, Cello and Piano*, 1971, *Cello and Orchestra*, 1972, *String Quartet and Orchestra*, 1973, *Elemental Procedures*, 1976), ale počínaje *Piano and Orchestra* (1975) počet fortissim přibýval, vznikaly úseky, kdy se *ff* úder opakuje a tvoří rytmický puls. Až nakonec ve skladbách z konce 70. let je dynamika pestrá a přesycená extrémy, např. partitura *Flute and Orchestra* (1978) obsahuje mnoho *ffff* a černá se bezpočtem *ppppp*.

Podvratné strategie

Ač všem orchestrálním skladbám ze 70. let nadále vládne úvodní pokyn *very quiet*, *extremely quiet*, *extremely soft* nebo prostě *ppp*, Feldman svou instrumentací často pracuje proti ztišení. Užívá nástrojové polohy, kde pianissimo není možné nebo je jen stěží proveditelné: vysoké křiklavé polohy dechových nástrojů a drnčivé hloubky žesťů, fagotů a hlubokých smyčců, někdy navíc zdrsňené *fluttery* či tremolem. Ve skladbách se zpěvem užívá extrémně vysoké polohy, které jsou pronikavé i u lehkých hlasů. Staví klustry a mnohozvuky, amplifikované zázněji malých sekund a dalších disonancí. Staví souzvuky velkého množství nástrojů, zabírající široké rozpětí. To vše lze udržet v tiché dynamice jen do jisté míry, namáhavě a za cenu rizik, pokud jde o kvalitu tónu, vyváženost dynamiky, jednotnost nasazení apod.

Zřetelně jsou tyto rozpory patrné v partituře opery *Neither* (1977, 50'–60', pro soprán a orchestr, hrává se koncertně). Typický příklad představuje hned začátek. Naráz nastoupí 12 dřevěných dechů a 6 žesťů, už počet dechových nástrojů je v rozporu s cílem dosáhnout pianissima. Vjem hustoty a hlukovosti způsobují srážky sekund (třítónový klastr d^1 - es^1 - e^1 hrají trubky, zdvojené fagoty, jiný takový, h^1 - c^2 - des^2 , horny), zvukně jsou i velké septimy ve „stožáru“, díky zdvojení fléten hoboji a klarinety. Souzvuku dominují horny, protože jsou v napjaté vysoké poloze, a první hoboje, jehož g^3 je už nad rozsahem, běžně užívaným v orchestru, a je pronikavé, i kdyby se ho podařilo zahrát tiše a čistě. Přelévající se boule o různých délkách díky robustnímu zvuku působí neklid, a když do nich vstoupí hornová crescenda ustřižená v nejsilnějším bodě, i když jím je jen psané *mp*, generují dramatický účín. Na papíře to možná vypadá klidně, lyricky (*ppp*, *poco cresc.*, maximálně *mp*), ale mohla by to být hudba k detektivce. Kompozičně podobné plochy jsou v partituře na mnoha dalších místech, často ještě plnější a znělejší (př. 8).

O několik taktů dál zvuk skočí dolů a nastoupí druhý nejtýpější děj skladby, opakovaný krátký impuls členěný pomlčkami, hrkání malé sekundy v basech kolem velkého C. K tomu hukot víření tří tympanů a velice znepokojivý klastr tří pedálových tónů

Příklad 8:

♩ = 63-66

The musical score for Example 8 is a complex orchestral arrangement. It begins with a tempo marking of ♩ = 63-66. The time signature changes frequently: 5/16, 5/8, 2/4, 3/8, 2/4, and 3/8. The instruments listed on the left are Piccolo, Flute 1, Alto Flute, Oboe 1, 2, Cor Anglais, Clarinet 1, 2, Bass Clarinet, Bassoon 1, 2, 3, Horn 1, 2, 3, and Trumpet 1, 2, 3. The score is marked with dynamics such as *ppp* (poco), *mp*, and *ppp*. There are also articulation marks like accents and slurs throughout the piece.

v trombónech (i tuto prodlevu rozvlňují asynchronní boule). Trombóny v kontraoktávě mají zrnitý zvuk, v klastru hrčí jako motor. Basový puls zazní postupně v různých nástrojích (harfy, žestě, kontrabasy, bicí), ale základní charakter mu dá zde kontrafagot, jehož krátké tóny nepůsobí jako tóny (basová frekvence se ve staccatu nestihne náležitě rozvibrovat), ale jako zvířecí zvuky (př. 9).

Jiné výrazné „antipianissimo“ představuje unisono mnoha nástrojů v jediné oktávě. Když si spočítáme, že se na něm podílí všech 12 dřev, tři trubky a všechny housle, tedy asi 40 lidí, je překvapivé, že unisono nezní ještě robustněji. Doprovodné tremolo čtyř tympánů paradoxně napomáhá spíše tlumení výsledného vjemu, v jejich hučení není tolik slyšet, jak silná je melodická linka (př. 10).

Obdoba hudby z úvodu (kombinace přelévání a pulsu) najde své nejznělejší podoby v dlouhém tutti na vrcholu skladby. Je to pro Feldmana netypické, až odporující jeho estetice, ale úsek mezi orientačními čísly 108–120 (z celkových 136) skutečně má charakter vrcholícího dramatu, a to působením orchestrálního tutti a postupným vyvedením zpěvní linky do závratných výšin, až po d^3 .

Příklad 9:

♩ = 63-66

B. Cl. *ppp* *mp*

Cban. *ppp* *mp*

Tbn. 1, 2, 3 *con sord.* *ppp*

Tbn. *con sord.* *ppp*

Perc. 2 *Timp.* *ppp* (*poco*)

Perc. 3 *Timp.* *ppp* (*poco*)

Perc. 4 *Timp.* *ppp* (*poco*)

Hp. 1 *ppp*

Hp. 2 *secco*

Vc. *div.* *pizz.* *ppp*

The score is written for a full orchestra and includes various dynamics and articulations. The tempo is marked as ♩ = 63-66. The time signature is 2/4. The score is divided into measures, with some measures containing rests. The instruments are listed on the left side of the score. The dynamics range from *ppp* to *mp*. The articulations include *con sord.*, *secco*, *div.*, and *pizz.*

#16 2025 Živá hudba

Pianissimo rozhodně není reálné v trojhlasu kolem g^3 , v proplétání s neustálými sekundovými srážkami, kde každý hlas je obsazen flétnou, hobojem a klarinetem. Flétny jsou hratelné, ale pronikavé, hoboje pod maximálním tlakem nad rozsahem, klarinety v poloze hratelné, ale krajně pronikavé a pichlavé (v ladění *in B* to budou tóny g^3 až b^3). I soprán se účastní tohoto kontrapunktu, sice o oktávu níž, ale také ve své vysoké poloze. Pianissimo doprovodného cinkání by bylo celkem reálné, kdyby se ho neúčastnilo příliš mnoho lidí (4 perc, 2 arp, pft, cella a kontrabasy) (př. 11).

Ještě pronikavější budou klarinety, kterým Feldman v tříčárkované oktávě předepsal křížící se sekundová glissanda. Zároveň v basech duní „zvířecí“ staccata. Na každém těžkopádném „dosednutí“ se podílí 7 hlubokých žestů, 3 fagoty a kontrafagot (klastro od *Gis*, po *Fis*) a souzvuk osmi (!) tympanů. Do toho nadále zpívá soprán v napjaté poloze od fis^2 do h^2 (př. 12).

Opravdu velmi relativní, když neřeknu nemožné, je předepsané *ppp* v partu sopránu. Feldman posadil hlas extrémně vysoko. Užil rozsah a^1 – d^3 , přičemž většina zpěvu se pohybuje kolem g^2 a jen výjimečně ve druhé polovině skladby klesne pod d^2 . Krom základního pokynu *ppp* (několikrát připomínaného) se tu a tam objeví decrescendo v podobě vidličky u jednotlivých tónů nebo krátkých frází – od *ppp* k neurčené nižší dynamice. Stojí za úvahu, není-li tato častá Feldmanova strategie (od základního *ppp* ještě vyžadovat decrescendo) v praxi spíše pokynem, aby interpret přidal; když není kam ubrat, zkušený hudebník si vytvoří prostor pro decrescendo tím, že nasadí hlasitěji.

V opeře *Neither* se střídá zpěv na text a bez textu. Zpěv na text bývá z pokládaných dlouhých tónů (př. 13), bez textu jsou dlouhé, jakoby melismatické fráze (př. 14 a 15). Třetí výraznou podobu sopránového partu představuje oblast krátkých tónů oddělovaných pomlkami, nejprve bez textu, pak na text. Zejména tam, kde se zpívá text, zní tyto krátké „záblesky“ vypjatých tónů velmi expresivně, jako kdyby šlo o riskantní doteky ostře vibrujících těles (př. 16).

Feldman pracuje s textem ne po smyslu, ale jako s materiálem – především ho trhá na slabiky. Slabikám přiděluje tóny různých délek, některým krátká melismata. Nejdůležitější událostí, hudebně i dramaturgicky nejvýraznější, je přechod od zpěvu na vokál ke zpěvu na text. Zpěv na vokál je hladší, klidnější, přechod na text představuje náhlé zvýšení expresivity. Skladatelé koloratur v 18. a 19. století nechávali výšky zpívat na „a“. Artikulovat text nad g^2 totiž představuje úskalí, vyžaduje boj s těmi vokály, které provází zploštění nebo zúžení ústní dutiny (e, i, u) a pozorné zacházení s konsonanty, které mají tendenci stahovat intonaci dolů. Textu nebývá rozumět, ale všelijaké přetvarování ústní dutiny překvapivě intenzivně zvyšuje expresivitu a komplikuje až znemožňuje nižší dynamiku.

Na nahrávkách je patrné, že některé proměny vokálu mírně proměňují i intonaci, že konsekvencí zpěvu na text v této poloze, navíc v *pp*, je téměř nevyhnutelně jemná mikro-intervalika. Připomíná to hudební výsledky Feldmanovy spolupráce s houslistou Paulem Zukofskym, ke které došlo v téže době (*Spring of Chosroes* pro housle a klavír, 1977, 12';

Příklad 11:

106 ♩ = 63-66

3/4 2/4 3/8 2/4 3/8 3/4

Fl. 1 *ppp*

Fl. 2 *ppp*

Fl. 3 *ppp*

Ob. 1 *ppp*

Ob. 2 *ppp*

Ob. 3 *ppp*

Cl. 1 *ppp*

Cl. 2 *ppp*

Cl. 3 *ppp*

Perc. 1 *ppp* Glsp.

Perc. 2 *ppp* Cym.

Perc. 3 *ppp* Guiro (high)

Perc. 4 *ppp* Xyl.

Hp. 1

Hp. 2

Pno

Sopr. *ppp* *(mp)*

106

3/4 2/4 3/8 2/4 3/8 3/4

Vc.

Př. 12

Ch.

Příklad 12:

135 $\text{♩} = 63-66$

2 loco

CL. 1 *ppp*

CL. 2 *ppp*

CL. 3 *ppp*

Bsn. 1, 2, 3

Cbn.

Hn. 1, 2, 3

Tbn. 1, 2, 3

Tb.

Perc. 1 Timp.

Perc. 2 Timp.

Perc. 3 Timp.

Perc. 4 Timp.

a 2

Hp. 1, 2

Sopr. *(ppp)*

u - - - - - n - - - - - sprea - - - - -

♩ = 63-66
(ppp)

Sopr. to and fro in sha - - - dow from

Sopr. inner to outer sha - - - - dow

Příklad 14:

♩ = 63-66

Sopr. inner to outer sha - - - - dow

Příklad 15:

♩ = 63-66
ppp

Sopr. inner to outer sha - - - - dow

Příklad 16:

♩ = 63-66

Sopr. then - - - gent - - - ly light

Sopr. un - - - fad - - - ing on that un - - - hee - - - ded

Violin and Orchestra, 1979, 65'; *For John Cage* pro housle a klavír, 1982, 75'), kde Feldman používal enharmonickou notaci. Tam každá nota může mít tři podoby, např. *e* = *fes* = *disis* (Feldman mluvil o *direction*²⁷). Zukofsky tyto varianty jednoho tónu intonoval s jemnými mikrotonálními odchylkami: *fes* nepatrně výš než *e*, *disis* nepatrně níž (viz např. jeho nahrávka *For John Cage*²⁸, kde odchylky důsledně intonuje, ale různou měrou, ne vždy stejně).

²⁷ „Pro mě tónová výška je směr, nemůžu si představit tón bez jeho směřování. Je to nejen témbre, ale je to směřování toho témbre. Čili ať už je to dvojkřížek, nebo dvojbé, nebo jenom stará dobrá obyčejná nota... pořád chci směr notové výšky.“ „To me pitch is direction, I cannot conceive of using pitch without its direction. It's not only timbre but it's the direction of that timbre. So if it's a double sharp, or a double flat or just a plain little old note... still I want the focus of the pitch.“ R. Mörchén (ed.) *Morton Feldman in Middelburg, Words on Music, Lectures and Conversations*, s. 612.

²⁸ *Morton Feldman – For John Cage*. Marianne Schroeder – piano, Paul Zukofsky – violin. [CD]. Musical Observations, 1990 [online; cit. 21. 1. 2025] Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=hPf7JBjQrsc>

Dostupné nahrávky *Neither* jsou zvučné, vjem pianissima se dostaví jen v několika komorněji obsazených pasážích. Psané *pp-mp* je tu vlastně prostředkem k vytvoření specifického zvuku, který je dosti vzdálený běžné představě pianissima. Morton Feldman se svého základního nástroje, pianissima, nikdy nevzdal, ale v orchestrálních skladbách se mu mění v požadavek, působící nepřímo, cestou paradoxu, protimluvu, koánu. Jako kdyby říkal: „Nejen šepetej, ale i křič a vříškej potichounku.“

Jemné tóny nanovo

Komorní skladby 80. let přinesly zase ztišení. Volba nástrojů přála jemnosti: flétna, klarinet, zvonkohra, celesta... I zvučnější nástroje jako klavír, cello a housle jsou většinou užívány bez „podvratných strategií“.

Významnou kapitolu této dekády tvoří tři klavírní skladby – dalo by se mluvit o vlně zjemňování a zastavování. *Triadic Memories* (1981, 50') má ještě poměrně hustou sazbu (část první poloviny je psána na třech osnovách), nicméně v převaze nad akordy jsou tóny osamocené. Klíčový aspekt zvukového obrazu určuje předpis, kterým začíná každá stránka, napůl sešlápnutý pedál. Pianissimu se vymyká jen několik míst v nejhlubší poloze, kde rychlý pohyb spolu s předpisem $\frac{1}{2}$ Ped rozeznívá něco jako vzdálené hřmění. Skladbu uvozuje *ppp*, které je jen dvakrát změněno (na s. 41 a 44 z 49), a to na *ppppp* (podruhé právě na to „hřmění“, zřejmě aby se ještě o něco vzdálilo). Ve skladbě je pouhých pět vidliček, decrescenda na již zahraných zvucích. Ta lze nejspíš realizovat jen pedálem čili vlastně rozšiřují zadání pro pedál.

For Bunita Marcus (1985, 75') je úspornější, tónů je mnohem méně, akordy tentokrát Feldman vynechal, tóny jako by jen kapaly (vzácně dvojzvuk), vše plyne pomaleji. Po úvodním *ppp* přijde jen dvakrát vidlička decresc. (na s. 10 a 31 z 52), předchází taktu o délce $\frac{1}{8}$, kde je pokyn „no Ped“. Krom těchto dvou osmin je pedál sešlápnutý po celou dobu, vše přeznívá „do dále“.

Palais de Mari (1986, 20') je také v *ppp* a pod pedálem. Jen třikrát se objeví jednotaktová vidlička decrescenda, třináctkrát se na jednu osminu nadzvedne pedál, aby odfiltraval zvučnější souzvuk v basech. Skladba začíná čtyřtónovou melodií, motiv je dvakrát zopakován v jemné rytmické obměně (př. 17). Tato hudba se několikrát vrátí, jeví se jako charakteristický motiv, na Feldmana nezvykle teskný. Dobře se pamatuje – je prostý a přehledný, objevuje se vždy s opakováním a je jiný než vše okolo díky Feldmanově úspornosti. Krom tohoto náznaku melodie se totiž ve skladbě koná pouze pokládání souzvuků.

Příklad 17:

♩ = 63–66

The musical score for Example 17 is written for piano (ppp) and consists of two staves. The first staff is in treble clef and the second in bass clef. The time signature is 8/8. The tempo is marked as ♩ = 63–66. The score begins with a half note (F#) in the treble and a half note (F) in the bass. This is followed by a series of rests and half notes. A half-pedal instruction (1/2 Ped) is indicated by a line with an arrow pointing to the right. The score ends with a final half note (F#) in the treble and a half note (F) in the bass.

Ve třech pozdních klavírních dílech Mortona Feldmana je pedál důležitým nepřímým faktorem dynamiky. Struny volně doznívají, zvučnost je modifikována počtem a spádem tónů. Větší nárůst zvuku vyvolává účast spodních oktáv, kterými skladatel šetří.

Zvláštní místo zaujímá varhanní skladba *Principal Sound* (1980). Feldman využil toho, že varhanní zvuk, který jsme zvyklí slyšet jako rovný, lze dynamicky modelovat varhanními žaluziemi (anglicky *swell*). Feldman nechá žaluziemi vytvářet početné boule. Hlavním prostředkem skladby je puls boulí na ležícím zvuku, k němu skladatel přidal další, běžnější podoby pulsu – staccatové opakování souzvuku, např. sekundy, a kaskádovitě nastupování tónů při stavění septimových „stožárů“; později pouštění tónů i složité kombinace nástupů a pouštění. V příkladu (př. 18) je vidět žaluziové boule na horní osnově, staccata střídavě na spodních dvou osnovách, stavění „stožáru“ v posledních dvou taktech. Tyto prostředky nechal skladatel také zajímavě spolupracovat, srůstat, např. souzvuk sekundy se vynoří crescendem ze staccatového klastru (př. 19). Polyrytmii dotvářejí další pulsy, vznikající nepřímo – interferenční rázy sekundo-septimových vícezvuků. Jiný jemný puls tvoří střídání dvojice tónů křížem na dvou manuálech s podobnou registrací (př. 20). Ještě rafinovanější je nestejné zakončování dvou souznících klastrů, jako by z paralelních čar vždy jedna byla o kousek přetažena, v čemž se střídají (př. 21). Souhrnně se dá říci, že skladba je o přibývání a ubývání zvuku a že tento princip je rozehrán do nečekaného bohatství podob. Feldman ve skladbě *Principal Sound* nevšedním způsobem postavil dynamiku do klíčové role a vytvořil jedinečnost mezi varhanními skladbami, zvláštní ve svém oboru podobně jako někdejší *The King of Denmark* mezi skladbami pro bicí.

Příklad 18:

♩ = 63–66

The musical score for Example 18 consists of two systems. The first system (measures 9-12) is written for piano. The treble clef part features a series of eighth notes, while the bass clef part features a series of eighth notes. The second system (measures 13-16) also features eighth notes in both staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Příklad 19:

♩ = 63-66

III
II
P

Příklad 20:

♩ = 63-66

III
II
I
P

Příklad 21:

♩ = 63-66

II
I
P

Různodynamika

Feldmanovo nejdelší dílo, pětihodinový *Smyčcový kvartet č.2*, je jistě jeho nejpestřejší skladbou. Je široce rozkročený stylově i výrazově, něco podobného platí i o dynamice. Zaměřím se na prvek, který je tu nový, totiž předepsání většího počtu dynamik paralelně, pracovně to nazývám „různodynamika“, a jejich rychlé změny a prostřídávání. Ve vstupní pasáži čtyři dynamiky rotují mezi třemi hráči – rotují v duchu serialismu tak, že v žádném hlase se dynamika neopakuje, dokud se nevystřídají všechny čtyři, a zároveň pokaždé souzní tři různé (př. 22). Je to postup nečekaný, Feldman jako by obrátil několik svých postojů. Užívá hlasité hraní a střídá dynamiku rychle, až nervózně. Čili opouští ztišenost i klid. A co je ještě překvapivější, dopouští se efektní konstrukce a ta je poněkud odtržená od znějící reality. Feldman tu odporuje svým četným filipikám proti skladatelským koncepcím a konstrukcím a odklání se od své tolikrát zdůrazňované koncentrace na zvuk. Když totiž navrší na sebe forte, tlumený akcent (*mfp*), mezzopiano a pianissimo – pak forte a akcent zastíní vše, co je tišší, a jemné rozdíly mezi slabšími zvuky není slyšet. Nicméně! Vzniklo něco zajímavého. Pravidelně opakovaný klastr *d-es-e* (+ *cis* jako pizicátová příznávka) se díky „různodynamice“ jakoby rozkývá, převrací, mění osvětlení. Zvuk balancuje mezi vjemem melodickým (hoketová melodie z tónů ve *f*), souzvukovým (sekundové srážky) a timbrovým (hlukový ráz klastru a šum až skřípění smyčců o struny).

Příklad 22:

♩ = 63–66
sord.

The musical score for Example 22 consists of four staves, each with a treble clef and a 3/8 time signature. The first three staves are marked 'sord.' (sordina). The first staff has dynamic markings: *mp*, *mfp*, *ppp*, *f*, *ppp*, *mp*, *f*, *mfp*. The second staff has: *mfp*, *mp*, *f*, *ppp*, *mp*, *ppp*, *mfp*, *f*. The third staff has: *f*, *ppp*, *mp*, *mfp*, *f*, *mfp*, *ppp*, *mp*. The fourth staff is marked 'sord. pizz.' and has a *ppp* marking. The notes are mostly quarter notes and eighth notes, with some beamed eighth notes in the fourth staff.

Zajímavé obohacení přijde na s. 32, 2. systém (partitura o 124 stranách neuvádí čísla taktů). Čtyřtaktová repetice střídá čtyři různé takty; ale každý nástroj je má seřazené jinak:

Vn1	5/16	3/8	1/2	7/16
Vn2	1/2	5/16	7/16	3/8
Vla	3/8	7/16	5/16	1/2
Vc	7/16	1/2	3/8	5/16

Na papíře to vypadá jako elegantní konstrukce plná symetrií, ale vliv na časový průběh je opačný, vzniká bohatá nepravidelnost. Společná první doba je jen v prvním taktu, první doby dalších taktů se míjejí. Tuto techniku nazývám pracovně „různotakty“. Ve zkoumaném čtyřtaktí jsou takty podobně dlouhé (převáděno na společného jmenovatele je to 5, 6, 7 a 8 šestnáctin), zní úzký klastř (převáděno do čitelné notace jde o tóny a^1 , b^1 , h^1 , c^2), v každém taktu je crescendo z *ppp* do *mp*. Z bzučivého klastřu vystupují tóny, rychle a nepravidelně se vynořují na vrcholech crescend (př. 23²⁹, na nahrávce Ivesu ensemblesu track IV, 09:35³⁰). Druhé čtyřtaktí příkladu (za prázdným taktém) je velmi podobné, ale místo crescend jsou decrescenda. Následující čtyřtaktí (po dalším prázdném taktu) je složitější, prolínají se crescenda i decrescenda, navíc ve dvojí intenzitě, housle mezi *mp* a *mf*, viola a cello mezi *ppp* a *mp*. Metricky jde o augmentaci předchozích čtyřtaktí. Vynořování a prolínání tónů tu podporuje vjem srůstu do jedné neklidné zvukové hmoty, ale slyšet je i stopy melodie, ve které tóny do sebe prosakují jako ty řídké barvy u Rothka. Hned za touto repeticí nastoupí působivé echo, *ppppp*, zvuk tichý jako dech (poslední čtyřtaktí v př. 23). „Různotakty“ v repetici tedy generují zvláštní rytmickou konstelaci a spolu s proměnlivou dynamikou neklidný, intenzivní výraz.

Jiná Feldmanova strategie, jak úsporně rozehrát rozmanitost, je vkládání repetice každému nástroji jindy („různorepetice“). Tím se skryje mechanismus repetice a zajistí vnitřní proměnlivost. V příkladu z partitury kvartetu je vidět dynamiku shodnou ve všech hlosech, jak se mění střihem s nástupem každého taktu (př. 24; Ives Ens. VIII/12:10). Ale při bližším pohledu se ukazuje, že z osmi taktů má každý nástroj čtyři takty v repetici, a to každý jiné čtyři takty. Opět tedy dochází k posunům, které vyvolají „různodynamiku“, jak naznačuje následující schéma, kde jsou repetice rozepsané:

Vn1	<i>ppp</i>	<i>ppp</i>	<i>mf</i>	<i>mp</i>	<i>mp</i>	<i>mf</i>	<i>ppp</i>	<i>mp</i>	<i>ppp</i>	<i>mp</i>	<i>mp</i>	<i>ppp</i>
Vn2	<i>ppp</i>	<i>mf</i>	<i>ppp</i>	<i>mf</i>	<i>mp</i>	<i>mf</i>	<i>ppp</i>	<i>mf</i>	<i>ppp</i>	<i>mp</i>	<i>mp</i>	<i>ppp</i>
Vla	<i>ppp</i>	<i>mf</i>	<i>mp</i>	<i>mf</i>	<i>mp</i>	<i>mf</i>	<i>ppp</i>	<i>mp</i>	<i>mp</i>	<i>ppp</i>	<i>mp</i>	<i>ppp</i>
Vc	<i>ppp</i>	<i>mf</i>	<i>mp</i>	<i>mf</i>	<i>mp</i>	<i>mf</i>	<i>ppp</i>	<i>mp</i>	<i>mp</i>	<i>mp</i>	<i>mp</i>	<i>ppp</i>

²⁹ Při korektuře příkladu 23 vyšlo najevo, že Feldman má na třech místech rozpor mezi taktovým označením a počtem dob (vc, 4. takt příkladu, vla 14. a 17. takt), tyto chyby ponechávám neopravené.

³⁰ Morton Feldman – String Quartet (II). *Ives Ensemble* [CD; online]. Hat Hut Records Ltd., 2003. [online; cit. 21. 1. 2025] Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=AQqRFRB7Yos&list=OLAK5uy_m-cev_gU3dW7UlWRRhQLQ9BBhmNnlh8&index=2

Příklad 23:

♩ = 63–66

The musical score for Example 23 is divided into three systems, each containing four staves. The tempo is marked as ♩ = 63–66. The score is written in a key with one sharp (F#). The first system includes dynamic markings such as *(mp)*. The second system includes *mp* and *(ppp)*. The third system includes *mf*, *mp*, and *ppp*. The score features complex rhythmic patterns with frequent time signature changes and various note values, rests, and slurs.

Example 23 is a musical score for four staves. The top staff is in treble clef with a 2/4 time signature, followed by staves in 3/4, 2/4, and 3/4 time signatures. The bottom two staves are in bass clef with 13/8 and 13/8 time signatures. The score features complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include *ppppp* and *pppp* across the staves.

Příklad 24:

Example 24 is a musical score for four staves in 16/8 time. The tempo is marked as $\text{♩} = 63-66$. The score features a repeating rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *ppp*, *mf*, and *mp* across the staves.

Velmi zajímavého zvukového efektu dosáhl Feldman střídáním dynamik na ležícím zvuku, včetně velmi rychlého, šestnáctinového (př. 25). Podobné střídání na jiném místě je „různdynamické“ (př. 26). Nahrávky jasně potvrzují, že nelze postřehnout tři dynamiky zároveň, už vůbec ne v šestnáctinovém pohybu, ale přesto vzniklo zvláštní zvukové dobrodružství, bohatě nuancovaný neklid.

Feldman vybavil svůj druhý kvartet nebývalým počtem dynamických údajů, v rozsahu od *ppppp* do *fff*, a na mnoha místech učinil dynamiku klíčovým faktorem. Moje sondy do partitury i zvuku nahrávky měly ukázat, jak Feldman dovedl dynamikou modelovat i další parametry zvuku a vytvarovat rytmické a zvukové konstelace natolik bohaté

Příklad 25:

♩ = 63-66

5x's

4x's

3x's

sul tasto

The musical score consists of two systems, each with four staves. The first system is divided into two sections: '5x's' and '4x's'. The '5x's' section has a tempo marking of ♩ = 63-66. The '4x's' section follows. The second system is divided into two sections: '3x's' and 'sul tasto'. The 'sul tasto' section is marked with 'sul tasto' above the staff. The score includes various dynamics such as *fff*, *mp*, *mf*, and *ppp*. The notation includes treble clefs, key signatures of one sharp (F#), and time signatures of 3/2, 4/6, and 3/4. The music features complex rhythmic patterns and articulations.

V několika orchestrálních skladbách ze 70. let tvoří perkuse pozadí, vlnící se zvukovou mlhou (*Oboe and Orchestra*, 1976, *Flute and Orchestra*, 1998, aj.). Bývá to masa stejnorodých zvuků – čtyři hráči na trubicové zvony, vibrafony nebo zvonkohry, čtyři tympány, čtyři činely nebo čtyři gongy. Feldman s nimi rád balancuje na hraně slyšitelnosti, lze tam najít *ppppp* a za ním vidličku *molto decrescendo* nebo přepis *barely audible*.

Závěr

Je zřejmé, že tichá dynamika slouží u Feldmana jako lupa nebo mikroskop. Díky ní je slyšet zřetelněji bohatství odstínů – dynamických, barevných, výrazových. Tato studie zmapovala různé aspekty zvучnosti a znělosti ve Feldmanových skladbách, aby vyšlo najevo: 1. Feldmanovo zaměření na slabší zvuky otvírá bohatě nuancovaný zvukový svět; 2. Feldman užívá dynamiku v celé šíři, i *fff*; 3. Feldman tvůrčím způsobem modeluje zvучnost a znělost i jinými prostředky, často s použitím paradoxu (všichni mají v notách *ppp*, ale hudba je hlasitá); 4. Feldman rafinovaně generuje nebo moduluje s pomocí dynamiky i jiné složky hudebního projevu. S trochou poetické nadsázky lze říci, že dynamikou zpívá (viz „různotakty“), tančí (viz pulzující boule) nebo i křikne (*sffz*), aby si zjednal ticho.

Feldman ve svých skladbách znovu a znovu verifikuje lapidární pravdu: Když je ticho, je líp slyšet.

Literatura:

- Bryn, Harrison. „Listening through Morton Feldman's Triadic Memories“. In: Glover, Richard – Harrison, Bryn. *Overcoming Form: Reflections on immersive listening*. University of Huddersfield Press, 2013, s. 61–73.
- Cage, John – Feldman, Morton. *Rozhlasové happeningy I–V*. Preložil Jozef Cseres. Bratislava: Spoločnosť pre NEkonvenčnú Hudbu, 1996.
- Cline, David. *The Graph Music of Morton Feldman*. Cambridge University Press, 2016.
- Feldman, Morton. *Essays*. Köln: Beginner Press, 1985.
- Feldman, Morton. „Zmrzačená symetrie“. *Konzerva / Na Hudbu*. 1993, č. 9, s. 69–80.
- Friedman, B. H. (ed.). *Give My Regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton Feldman*. Cambridge (Massachusetts): Exact Change, 2000.
- Hall, Tom. „Notational Image, Transformation and the Grid in the Late Music of Morton Feldman“. *Current Issues in Music*. 2007, Vol. 1, s. 7–24.
- Hanninen, Dora A. *A Theory of Music Analysis: On Segmentation and Associative Organisation*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2012.
- Johnson, Steven. „Rothko Chapel and Rothko's Chapel“. *Perspectives of New Music*. 1994, sv. 32, č. 2, s. 6–53.
- Mörchen, Raoul (ed.). *Morton Feldman in Middelburg, Words on Music, Lectures and Conversations*. Köln: Edition MusikTexte, 2008.
- Sabat, Marc. „Shadings in the Chromatic Field: Intonations after Morton Feldman“ [online]. *Search: Journal for New Music and Culture*. 2012, roč. 9. [online; cit. 21. 1. 2025] Dostupné z: <http://masa.plainsound.org/pdfs/ShadingsED.pdf>
- Thomas, Philip. *Morton Feldman Piano: Thoughts on performance*. [CD booklet] Sheffield (England): Another Timbre, 2019, s. 4–49.
- Zvěřina, Petr. *Hudba prorůstající časem: Pozdní skladby Mortona Feldmana*. Praha: Nakladatelství AMU, 2018.

Použité partitury:

1. notové příklady

Feldman, Morton. *I Met Heine on the Rue Fürstenberg*. Universal Edition, 1973. UE 15 470

Feldman, Morton. *Neither*. Edited by Emilio Pomarico. Universal Edition, 2008. UE 34 140

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

Feldman, Morton. *Principal Sound*. Universal Edition, 1982. UE 18 610

Feldman, Morton. *String Quartet No.2*. Universal Edition, 1983. UE 17 650

Feldman, Morton. *The Viola in My Life (2)*. Universal Edition, 1972. UE 15 400

2. informace v textu

Feldman, Morton. *Cello and Orchestra*. Universal Edition, 1976. UE 15 495

Feldman, Morton. *Elemental Procedures*. Universal Edition, 1976. UE 16 514

Feldman, Morton. *Flute and Orchestra*. Universal Edition, 1978. UE 16 529

Feldman, Morton. *For Bunita Marcus*. Universal Edition, 1992. UE 17 966

Feldman, Morton. *For John Cage*. Universal Edition, 1982. UE 21 240

Feldman, Morton. *Oboe and Orchestra*. Universal Edition, 1984. UE 16 508

Feldman, Morton. *Piano and Orchestra*. Universal Edition, 1978. UE 16 076

Feldman, Morton. *Solo Piano Works 1950-1964*. Edition Peters, 1998. EP 67 976

Feldman, Morton. *String Quartet and Orchestra*. Universal Edition, 1974. UE 15 599

Feldman, Morton. *Three Clarinets, Cello and Piano*. Universal Edition, 1972. UE 15 429

Feldman, Morton. *The Viola in My Life (1)*. Universal Edition, 1972. UE 15 395 (printed in EU 2009)

Feldman, Morton. *Triadic Memories*. Universal Edition, 1987. UE 17 326

Tato studie vznikla na Akademii múzických umění v Praze v rámci institucionálního záměru Katedry skladby podpořeného z prostředků Institucionální podpory na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace, kterou poskytlo MŠMT v roce 2025.

Martin Smolka (1959) je hudební skladatel, profesor kompozice na Hudební fakultě AMU. Občasně publikuje o hudbě různých skladatelů (Cage, Górecki, Szymański) nebo na skladatelská témata (eseje *Ohryzaná tužka*, *Krása čtvrttónu*, *Tenkost*, *křehkost*, *Nine Rules for Writing Music*).