
Between Categories



Petr Zvěřina

Abstract: In my study, I pursue an important feature of the late compositions of Morton Feldman that directly influences the possible analytical approach. The compositions analyzed are notated in a relatively standard manner; however, the symbols we face in the score might not always be what they seem to be. The boundaries separating the notation and the acoustic reality are challenged. It is not possible to unambiguously determine the angle through which to view these works, we find ourselves between different phenomena, *between categories*. In my analysis, I take into consideration Feldman's early works; this method helps in understanding his later compositional procedures, and also shows the overall integrity of Feldman's compositional thinking. I try to set my reflections within a broader theoretical framework, especially in relation to certain ideas of Gilles Deleuze.

Keywords: Morton Feldman, Gilles Deleuze, musical analysis, acoustical reality, compositional reality, diagonal, deterritorialization

V tomto textu bych se chtěl věnovat důležitému rysu pozdních kompozic Mortona Feldmana,¹ jenž má přímý vliv na možnost jejich analytického uchopení. Tyto skladby jsou notovány poměrně standardním způsobem – lze však tvrdit, že symboly, se kterými se setkáváme v partituře, nemusejí vždy být 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*. Při zkoumání autorových kompozičních postupů je dle mého názoru prospěšné přihlídnout k jeho raným dílům.² Tento přístup usnadňuje pochopení procesů ve Feldmanových pozdních skladbách a rovněž poukazuje na celkovou integritu jeho kompozičního myšlení.³

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). V obecném povědomí je Feldman zapsán jako skladatel, který nevyužíval žádnou systematickou kompoziční metodu. Při bližším analytickém průzkumu jeho skladeb však můžeme říci, že jisté (i když volnější) vztahy v jeho skladbách nalézt lze.⁴ Feldman navíc 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*, v níž je uvedený termín definován:

¹ Jedná se o autorovy kompozice z 80. let 20. století, které se často vyznačují extrémní délkou, např.: *Trio for violin, cello and piano* (1980), *Triadic Memories* (1981), *For John Cage* (1982), *String Quartet no. 2* (1983), *For Philip Guston* (1984), *For Bunita Marcus* (1985), *Piano and String Quartet* (1985), *Palais de Mari* (1986), *Coptic Light* (1986), *For Samuel Beckett* (1987) či *Piano, violin, viola, cello* (1987).

² Feldmanovy první umělecky závažné skladby pocházejí z 50. let 20. století. Významné jsou zejména jeho grafické partitury, např. *Projections 1–5* (1950–1951) a *Intersections 1–4* (1951–1953). Oproti jeho pozdějším kompozicím trvají skladby z tohoto období většinou pouze několik minut.

³ V tomto ohledu mi jsou inspirací studie 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; a kniha Alistaira Nobla. *Composing Ambiguity: The Early Music of Morton Feldman*. Farnham: Ashgate, 2013. Oba autoři se zaměřují na Feldmanovu ranou tvorbu, často však naznačují možnosti, jak se skladatelovy postupy v těchto kompozicích dále rozvinuly v pozdějších skladbách.

⁴ V knize *Composing Ambiguity* A. Noble popisuje, že Feldman pracuje na několika úrovních hudební struktury zároveň a jednotlivé kompoziční procesy se prostupují bez toho, aby některý z nich bylo možné označit za hlavní. Nelze tedy pravděpodobně určit jeden princip, na jehož základě bychom mohli vysvětlit volbu tónových výšek v jeho kompozicích (*Tamtéž*, zejm. *Chapter 1: Listening to Process, Playing the System*, s. 1–30).

„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; [...]“⁵

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 jsou zaměřeny především na oblast výkonného umění.⁶ 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.⁷ Při pohledu na partitury Feldmanových pozdních kompozic 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. Rytmičké 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.

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. 2 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.

⁵ Jaroslav Zich. *Kapitoly a studie z hudební estetiky*. Praha: Editio Supraphon, 1975, s. 13–14.

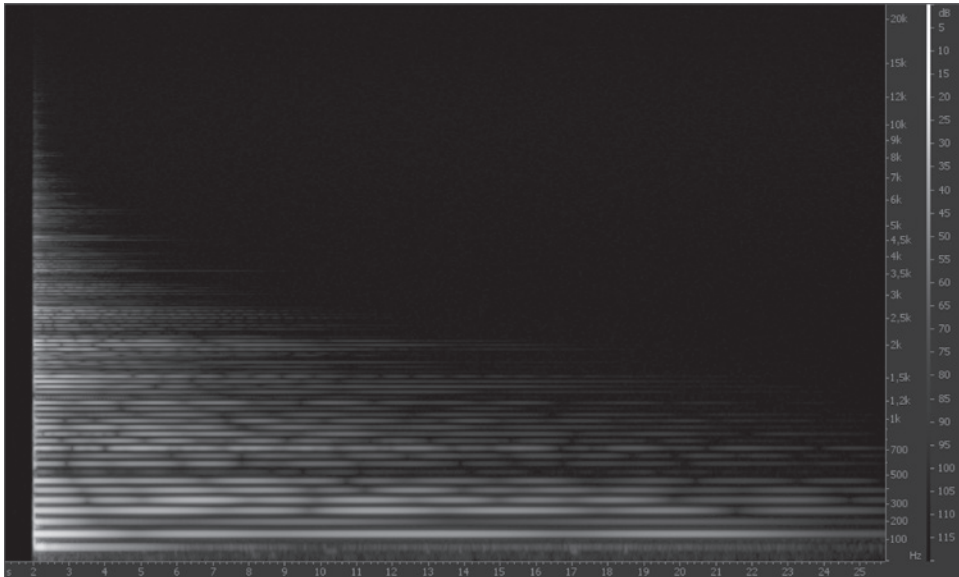
⁶ Autor kupříkladu řeší, jaký je vztah mezi ideálním symbolem v partituře a jeho provedením. Hudební lokality totiž může interpret v přiměřené míře modifikovat – lze např. připustit intonační modifikaci půltónů při hře na smyčcové nástroje. Avšak i takto modifikované tónové výšky musí být naprosto jednoznačně promítnuty do určitého bodu. Viz *tamtéž*, s. 81.

⁷ Nejlepším příkladem tohoto pojetí je kniha Allena Forteho. *The Structure of Atonal Music*. New Haven – London: Yale University Press, 1973.



Příklad č. 1

Tón C jako hudební lokalita



Příklad č. 2

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.⁸ Skladatel samozřejmě nevyužívá pouze osamocené tóny, nejedná se tedy o jednoduchou situaci, jakou jsme mohli vidět v příkladu č. 2.

V autorových pozdních kompozicích jsou pomlky přesně notovány, ale je třeba dodat, že pomlka většinou neznamená ticho – spíše se jedná o *prostor pro dozívání tónů*. Tyto

⁸ Také při poslechu Feldmanových orchestrálních skladeb či komorních kompozic bez klavíru je patrné, že se skladatel i v těchto dílech snaží vytvořit iluzi toho, že pracuje s pravým klavírním pedálem. To ostatně dokládá jeho vlastní tvrzení – na jednom z masterclassů 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: Morton Feldman – Raoul Mörchen (ed.). *Morton Feldman in Middelburg: Words on Music (Lectures and Conversations)/Worte über Musik (Vorträge und Gespräche)*. Köln: MusikTexte, 2008, s. 206–208.

úseky jsou v poměru k ploše, která je vymezena k uvedení tónů, různě dlouhé: někdy jsou kratší, jindy stejně dlouhé a leckdy dokonce delší. Skladatel tedy s 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 zřetelenost nástupu jednotlivých tónů – tj. vlastnost, která je zásadní pro určení tónu jakožto lokality. Neurčitost nástupu tónů samozřejmě 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“. K uvedeným myšlenkám připojme Feldmanův citát z jeho eseje *Anxiety of Art* (1965):

„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.“⁹

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 nástupu tónu). 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.¹⁰ 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 disonantních prvků zní malá sekunda nejostřeji a vytváří zajímavou souzvukovou situaci v prostoru, který Feldman vymezuje pro dozvuk tónů. Malá sekunda je samozřejmě různě upravována (např. jako velká septima či malá nóna), ale vyskytují se i situace, kdy jsou malé sekundy shlukovány u sebe.

⁹ Morton Feldman. „The Anxiety of Art“. In: Morton Feldman – Walter Zimmermann (ed.). *Essays*. Kerpen: Beginner Press, 1985, s. 89.

¹⁰ Feldman se na své přednášce v Torontu (1982) dokonce vyjádřil takto: „I've been living with the minor second all my life and I finally found a way to handle it [...]“. Morton Feldman. „Toronto Lecture“ [17th April 1982, Mercer Union Gallery, Toronto, Canada; online]. Transcribed by Linda Catlin Smith. *Cnvill.net* [cit. 1. 9. 2016]. Dostupné z: <http://www.cnvill.net/mfmercer.htm>.

1/2 Ped. → *ppp*

Příklad č. 3

Triadic Memories (1981) – Ukázka neustále se prodlužujícího prostoru pro dozvuk tónů (metrum 2/2, 3/2, 4/2 a 5/2). Zajímavé je si povšimnout intervalových vztahů použitých tónů, převládá malá sekunda (e¹-f¹; a¹-as¹-g²).

♩ = 63-66

ppp

Ped. →

Příklad č. 4

For Bunita Marcus (1985) – V úvodu této skladby Feldman využívá pouze tóny cis, d, es. Pracuje s nimi na ploše 69 taktů. Uvedený úsek trvá v závislosti na konkrétním provedení zhruba 2 minuty. Dílčí části tohoto úseku jsou ohraničeny neměnným prostorem pro dozvuk tónů (vždy metrum 2/2). Tóny cis, d, es nastupují v různých rejstřících.

Příklad č. 5

For Bunita Marcus (1985) – Grafické znázornění postupné přeměny hudebních lokalit (plná čára) na zvukovou diagonálu (přerušovaná čára). Tóny mezi sebou samozřejmě 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. Dodejme, že uvedené grafické znázornění by bylo také možné přirovnat ke koncepci *imaginárních tónů* Karla Janečka.

Při poslechu Feldmanových skladeb se nacházíme někde *mezi* přesně vymezenými hudebními lokalitami a kontrolou zvukového průběhu využitého tónového materiálu.¹¹ 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). Zvýrazňování akustické reality tónů je pro Feldmana charakteristické,¹² 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 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.“¹³

¹¹ V eseji *Crippled Symmetry* (1981) 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‘.“ Morton Feldman. „Crippled Symmetry“. In: M. Feldman – W. Zimmermann (ed.). *Essays*, s. 136.

¹² K uvedeným myšlenkám je také dobré podotknout, že Feldman nikdy nepracoval s „abstraktními tóny“, vždy je chápal ve spojitosti s určitým nástrojovým témbrem: „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.

¹³ „Epilog – Conversation between Morton Feldman and Walter Zimmermann“. In: M. Feldman – W. Zimmermann (ed.). *Essays*, s. 230–231.

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“,¹⁴ jako „komponuje zvuky tak, aby to vypadalo, že je nechává být samy sebou“.

Nemohu si při poslechu odmyslet „spektrální charakter“ Feldmanových kompozic. Nechtěl bych jej označovat za pseudo-spektralistu, ovšem skladatelovy výroky a výsledný dojem z jeho hudby nasvědčují tomu, že mnohdy s tóny spíše pracuje jako se zvuky, a to jej se snahami spektralistů velmi sblíží. Dodejme, že Feldman byl v klavíru žákem Very Mauriny Press, ruské emigrantky, která jej seznámila např. s hudbou Fryderyka Chopina, Clauda Debussyho či Alexandra Nikolajeviče Skrjabinina.¹⁵ Vliv těchto skladatelů na formování Feldmanova hudebního myšlení (z hlediska námi sledovaného vztahu tón jako lokalita/tón jako zvuk) je dle mého názoru nepopiratelný.

Na začátku jsem hovořil o tom, že ve Feldmanově případě je užitečné přihlídnout k jeho rané tvorbě. Podívejme se na partituru kompozice *Between Categories* (1969). Skladatel spojuje jednotlivé hudební úseky přerušovanou čarou, jejíž význam je zde 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 (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.“¹⁶

¹⁴ „[...] 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 Morton Feldman – Jolyon Laycock – David Charlton. „An Interview with Morton Feldman“ [online]. *Cnwill.net* [cit. 1. 9. 2016]. Dostupné z: <http://www.cnwill.net/mfopus2.htm>.

¹⁵ 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: Bernard Harper Friedman (ed.). *Give My Regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton Feldman*. Cambridge: Exact Change, 2000, s. 120.

¹⁶ Toto vyjádření není blíže datováno. Morton Feldman. „Autobiography: Morton Feldman“. In: M. Feldman – W. Zimmermann (ed.). *Essays*, s. 38.

BETWEEN CATEGORIES

Morton Feldman
d=70-80

Příklad č. 6
Between Categories (1969).

Projections stojí na hranici mezi komponovanou skladbou a „abstraktním zvukovým dobrodružstvím“ (viz Feldmanem použitý výraz v pozn. pod čarou č. 17). Přílišná volnost, kterou interpretům ponechával, jej posléze začala čím dál tím více znepokojovat – nechtěl, aby jeho skladby působily jako pouhé improvizace.¹⁷ V průběhu své kariéry se tedy snažil své hudební představy stále 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 měl Feldman při zápisu své grafické hudby poměrně jasnou představu jejího konkrétního vyznění.

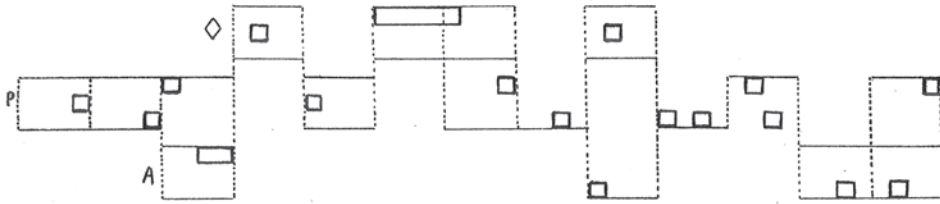
V příkladu č. 7 si můžeme povšimnout toho, že *Projections* jsou ukotveny v pravidelném časovém rastru¹⁸ (podobná časová mřížka je charakteristická též pro *Intersections*, které pocházejí ze stejného období). Ve Feldmanových pozdních kompozicích je základní časový průběh skladby taktéž většinou jasně vymezen, přesto se lze setkat s prvky, jež se vzpírají jednoznačné lokalizovatelnosti a vnášejí tak do hudby prvek neurčitosti – unikají

¹⁷ „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.“ *Tamtéž*, s. 38.

¹⁸ V úvodních poznámkách k *Projection 1* 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 časovou představu vyznění skladby.

PROJECTION 1

Morton Feldman



Příklad č. 7

Projection 1 (1950) – Skladba 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 (1. řádek: flažolet, 2. řádek *pizzicato*, 3. řádek: *arco*).

zařazení do hudebních souřadnic. Dobře pozorovatelné je to na způsobu práce s ozdobami (příklady č. 8–10). Feldman ve svých skladbách také mnohdy využíval komplikované metrytmické figury, které je možné vypočítat pouze přibližně. Jejich realizace tak představuje jisté „rozostření“ oproti situaci v partituře.

Příklad č. 8

Variations (1951) – Celá tato klavírní skladba je notována v neměnném metru 4/8; vyskytují se v ní pouze ozdoby.

The musical score for Example 9 consists of two staves, treble and bass clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The piece begins in 3/4 time with a *ppp* dynamic marking. It features several time signature changes: 3/8, 3/2, 3/4, 3/8, 3/2, and 3/8. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Pedal markings are present above the treble staff, and a 'Ped.' instruction with an arrow points to the beginning of the piece.

Příklad č. 9

Palais de Mari (1986) – Ozdoby vnáší neurčitost i do Feldmanových pozdních skladeb (je jich také hojně využito v již zmíněných skladbách *Triadic Memories* a *For Bunita Marcus*).

The musical score for Example 10 consists of two staves, treble and bass clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The piece begins in 2/2 time. It features several time signature changes: 2/2, 3/4, 3/4, 3/4, and 3/4. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Pedal markings are present above the treble staff.

Příklad č. 10

Palais de Mari (1986) – Na konci skladby vidíme, že motiv, v jehož rámci je využita ozdoba (první čtyři takty, metrum 2/2), se v dalších taktích mění (metrum 3/4) – nyní skladatel pracuje s osminovou rytmickou hodnotou. Lze říci, že neurčitá ozdoba se přeměnila na konkrétní a lokalizovatelný časový bod.

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*),¹⁹ byla několikrát reflektována francouzským filozofem 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*)²⁰ 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 výtvor.

¹⁹ Pierre Boulez. *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.

²⁰ Gilles Deleuze napsal tuto knihu s Félixem Guattarim. Titíž. *Tisíc plošin*. Přeložila Marie Caruccio Caporale. Praha: Herrmann & synové, 2010. – Francouzský originál: Titíž. *Mille Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

Na této příčné linii, která je skutečnou linií deteritorializace,²¹ leží *zvukový blok*, který již nemá bod původu, neboť je vždy uprostřed linie, nemá horizontální a vertikální souřadnice, protože vytváří své vlastní souřadnice, a netvoří již lokalizovatelnou spojnicí 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 nesměrně 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 [...].²²

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, zvukového bloku jednotlivým bodům – zajímá jej výsledný tvar a kombinování těchto tvarů. Způsob ustanovení bloku může být různorodý, jak mimo jiné dokládají obrazce v příkladu č. 11. Feldmanovo *vytyčení křehké diagonály* se odehrává v prostoru, který je určen pro dozvuk tónů – horizontální a vertikální souřadnice zde již neplatí, tóny přestávají být body, *deteritorializují se*, stávají se zvuky, které splývají

²¹ 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[éteritorialisation] est le mouvement par lequel ‚on‘ quitte le territoire.“ G. Deleuze – F. Guattari. *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*. Přeložil Josef Hrdlička. Praha: Herrmann a synové, 2001, s. 36 („Riche ou pauvre, un langage quelconque implique toujours une déterritorialisation de la bouche, de la 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.“ G. Deleuze – F. Guattari. *Kafka: Pour une littérature mineure*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1975, s. 35–36).

²² 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, [...]“ G. Deleuze – F. Guattari. *Mille Plateaux*, s. 363–365).

dohromady a vytváří linii–blok. Zároveň je tato diagonála prostorem mezi jednotlivými zvukovými bloky. Pro hudební teorii představují „diagonální jevy“ skoro vždy problém a námi využívanými prostředky je lze jen obtížně uchopit.²³ 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 image contains seven diagrams, labeled 'a' through 'g', illustrating the relationship between geometric shapes and musical notation. Diagram 'a' shows a large triangle with a vertical line through its center, a time signature of 1 2/7 10, and musical notation with notes and rests. Diagram 'b' shows a right-angled triangle and musical notation. Diagram 'c' shows a triangle with a diagonal line and musical notation. Diagram 'd' shows two triangles meeting at a point and musical notation. Diagram 'e' shows a complex geometric shape with multiple lines and musical notation. Diagram 'f' shows a triangle and musical notation with a circled 'f' below. Diagram 'g' shows a triangle and musical notation with a circled 'g' below.

Příklad č. 11

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

²³ Za „diagonální jev“ bychom mohli považovat např. „tristanovský akord“ z úvodu opery *Tristan a Isolda* Richarda Wagnera – více viz Petr Zvěřina. „Tristanovský akord“ – analytická interpretace“. In: Vladimír Tichý et al. *(A)tonalita*. Praha: NAMU, 2015, s. 6–19.

Bibliografie

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.

Deleuze, Gilles – Guattari, Félix. *Kafka: Za menštinovou literaturu*. Přeložil Josef Hrdlička. Praha: Herrmann a synové, 2001. Francouzský originál: Titíž. *Kafka: Pour une littérature mineure*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1975.

——— *Tisíc plošin*. Přeložila Marie Caruccio Caporale. Praha: Herrmann & synové, 2010. Francouzský originál: Titíž. *Mille Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

Feldman, Morton – Laycock, Jolyon – Charlton, David. „An Interview with Morton Feldman“ [online]. *Cnvill.net* [cit. 1. 9. 2016]. Dostupné z: <http://www.cnvill.net/mfopus2.htm>.

Feldman, Morton. „Appearance is not reality“ [Lecture, 3 July 1986]. In: Morton Feldman – Raoul Mörchen (ed.). *Morton Feldman in Middelburg: Words on Music (Lectures and Conversations) / Worte über Musik (Vorträge und Gespräche)*. Köln: MusikTexte, 2008.

——— „Autobiography: Morton Feldman“. In: Morton Feldman – Walter Zimmermann (ed.). *Essays*. Kerpen: Beginner Press, 1985, s. 36–40.

——— „Crippled Symmetry“. In: Morton Feldman – Walter Zimmermann (ed.). *Essays*. Kerpen: Beginner Press, 1985, s. 124–137.

——— „I Met Heine on the Rue Fürstemberg“. In: Bernard Harper Friedman (ed.). *Give My Regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton Feldman*. Cambridge: Exact Change, 2000, s. 112–121.

——— „The Anxiety of Art“. In: Morton Feldman – Walter Zimmermann (ed.). *Essays*. Kerpen: Beginner Press, 1985, s. 85–96.

——— „Toronto Lecture“ [17th April 1982, Mercer Union Gallery, Toronto, Canada; online]. Transcribed by Linda Catlin Smith. *Cnvill.net* [cit. 1. 9. 2016]. Dostupné z: <http://www.cnvill.net/mfmercer.htm>.

Forte, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven – London: Yale University Press, 1973.

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

Zich, Jaroslav. *Kapitoly a studie z hudební estetiky*. Praha: Editio Supraphon, 1975.

Zvěřina, Petr. „Tristanovský akord – analytická interpretace“. In: Vladimír Tichý et al. *(A)tonalita*. Praha: NAMU, 2015, s. 6–19.

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 poskytl MŠMT v roce 2016.

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