HUDEBNÍ VĚDA

LVII — 3/2020

MUSICOLOGY
MUSIKWISSENSCHAFT

HUDEBNÍ VĚDA 3/2020
MUSICOLOGY MUSIKWISSENSCHAFT

OBSAH
CONTENTS

ČLÁNKY / ARTICLES

254 The Novena to Saint Teresa of Jesus and the Work of Prague Composers around 1720 / Novéna k svaté Terezii od Ježíše a tvorba pražských skladatelů kolem roku 1720
■ Václav Kapsa

291 Janáček's Theoretical Views on *sčasování* (Musical Events in Time) and Their Projections in His Compositional Practice / Janáčkovy hudebněteoretické názory na *sčasování* a jejich prolínání do procesu skladatelovy kompoziční praxe
■ Karel Steinmetz

327 Karel Janeček: Kontrapunkt (1945–1948) II: Kritická analýza zapomenutého spisu / Karel Janeček: Counterpoint (1945–1948) II: Critical Analysis of a Forgotten Text
■ Miloš Hons

RŮZNÉ / MISCELLANEA

363 Dodatky ke *Slovníku hymnografů* / Addenda to *A Dictionary of Hymnographers*
■ Jan Kouba

377 Wagners *Ring* in den *Buddenbrooks* von Thomas Mann / Wagner's *Ring* in Thomas Mann's *The Buddenbrooks* / Wagnerův *Prsten* v *Buddenbrookových* Thomase Manna
■ Manfred Hermann Schmid

RECENZE / REVIEWS

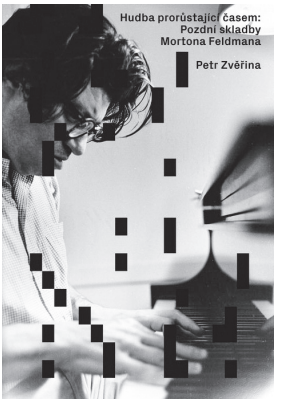
381 Jistebnický kancionál II ■ Stanislav Tesař

389 Dagmar Glüxam: „*Aus der Seele muß man spielen* …". Über die Affekttheorie in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts und ihre Auswirkung auf die Interpretation
■ Roman Dykast

396 Tomáš Hlobil: Geschmacksbildung im Nationalinteresse II: Der Abschluss der frühen Prager Universitätsästhetik im mitteleuropäischen Kulturraum 1805–1848
■ Anja Bunzel

400 Petr Zvěřina: Hudba prorůstající časem: Pozdní skladby Mortona Feldmana
■ Josef Fulka

406 **ČESKÁ RESUMÉ / ENGLISH SUMMARIES**



Petr Zvěřina
Hudba prorůstající časem: Pozdní skladby Mortona Feldmana

Praha: NAMU, 2018, 168 s.
ISBN 978-80-7331-502-3

■ Josef Fulka

Dialog muzikologie s filozofií není žánr, který by v českém kontextu v posledních letech nějak zvlášť kvetl (třebaže zajisté existují výjimky). A to, že by byl veden s takovou kultivovaností, originalitou a pronikavostí, s jakou jej rozvíjí Petr Zvěřina ve své monografii o Feldmanovi, je ještě neobvyklejší. Nabývá zde jedné konkrétní podoby, totiž pokusu uvažovat o pozdních Feldmanových skladbách s pomocí pojmů, které rozvíjí francouzský filozof Gilles Deleuze (a částečně také jeho spoluautor Félix Guattari). Je však třeba zdůraznit, že nejde v žádném případě o mechanickou aplikaci deleuzovských pojmů na Feldmanovo pozdní dílo, nýbrž, jak již bylo řečeno, o skutečný dialog, ve kterém se Deleuze a Feldman navzájem osvětlují. Autor svůj záměr formuluje nanejvýš výstižně (a zcela v deleuzovském duchu) už na první stránce „Úvodu“: „(…) domnívám se, že důležitější než sumární popis průběhu hudebního dění je naznačení způsobu, jakým lze o autorových dílech relevantně uvažovat. Mým cílem je tedy vytyčit určitý *styl myšlení*, který by bylo možné využít při teoretické reflexi Feldmanových děl“ (s. 9). A o něco dále, poté co zmínil jednu ze základních charakteristik pozdních Feldmanových skladeb, totiž jejich „ne-teleologičnost“, která stojí velkou měrou v protikladu k „tradičnímu způsobu chápání výstavby hudební struktury“ (tamt.), autor podotýká: „V oblasti hudební analýzy nám schází teoretické modely pro rozbor neteleologické hudby, na základě některých deleuzovských/deleuzo-guattariovských pojmů lze hudební situace ve Feldmanových skladbách poměrně dobře pojmenovat, a získat tak lepší vhled do hudebního dění“ (s. 10).

Celá recenzovaná monografie je velmi důsledným a pozoruhodným naplňováním této devízy. Oceňme především originalitu celého tohoto podniku: jestliže speciálně v případě Deleuze zhusta platí, že pokusy aplikovat jeho pojmy na umění trpí jistou předvídatelností a absencí skutečné invence, Zvěřinova monografie z tohoto trendu velmi zásadním způsobem vybočuje. Symptomatické v tomto ohledu je, že nevychází ani tak z Deleuzových textů explicitně věnovaných hudbě (nejznámější je zřejmě slavná kapitola „O ritornelu“ z Deleuzovy a Guattariho knihy *Tisíc plošin*), nýbrž z textů, jejichž relevantnost pro muzikologickou analýzu je třeba z nich takříkajíc exhumovat (jedná se například

o notoricky obtížné Deleuzovy knihy *Diference a opakování* či *Logika smyslu*). Takovýto způsob využití Deleuzova myšlení pro analýzu Feldmanových kompozic – tím spíše, že Deleuze, pokud je mi známo, Feldmana nikde explicitně nezmiňuje – skutečně není ničím samozřejmým, a po této stránce *Hudba prorůstající časem* představuje mimořádný myšlenkový výkon. Navíc se nejedná o žádnou vágní spekulaci: všechny deleuzovsko-feldmanovské analogie jsou podepřeny důkladným rozborem Feldmanových partitur a díky „pedagogickému" způsobu výkladu (v tom nejlepším slova smyslu) je přítomná monografie přístupná jak muzikologovi, který nedisponuje žádnou speciální znalostí Deleuzova myšlení, tak filozofovi, který není zcela doma v oblasti muzikologie.

Podívejme se na některé formy zmiňovaného dialogu konkrétněji. Základními stavebními kameny onoho „stylu myšlení" (tento výraz se opakuje i na s. 47), jehož prostřednictvím lze některé svébytné rysy pozdních Feldmanových kompozic uchopit, se autorovi stávají deleuzovské pojmy „diference a opakování", „čistého dění" či „rhizomatické formy". Všechny tyto výrazy mají u Deleuze – jakkoli samozřejmě označují různé typy fenoménů (či striktně vzato spíše ne-fenoménů) – jednotné směřování: mají se stát konceptuálními nástroji sloužícími k uvažování o univerzu, které je zásadním způsobem nestabilní, jehož základním principem je procesualita, důraz na singularitu, dění a proměnlivost spíše než na nějaké pevné a neměnné struktury či obecné kategorie. A právě těmito charakteristikami se podle autora vyznačuje i pozdní Feldmanova hudba, třeba už jen proto, že v ní „neustále dochází k mísení hranice mezi *kompoziční* a *akustickou* realitou (…). Nelze jednoznačně určit, z jakého úhlu bychom měli na tyto kompozice nahlížet, pohybujeme se mezi různými jevy, nacházíme se *mezi kategoriemi*" (s. 47). Ocitáme se zkrátka v prostoru mezi – abychom použili výrazy muzikologa Jeana-Jacquesa Nattieze – *aisthesis* a *poiesis*. Autor to přesvědčivě dokládá pečlivým rozborem Feldmanova způsobu práce se samotným tónovým materiálem, díky níž tóny přestávají být „lokalitami" a stávají se „rozpínajícími zvukovými krajinami" (s. 48; výraz je Feldmanův). Jedním ze způsobů, jak takového posunu dosáhnout, je například Feldmanovo svérázné traktování dozvuku, jehož korelátem je subversivní práce se samotným notovým zápisem: „Prázdný takt či zapsaná pomlka většinou neznamenají ticho, spíše se jedná o *prostor pro doznívání tónů*" (tamt.). Ušetřeme si podrobnosti a podotkněme jen tolik, že díky těmto prostředkům – a několika dalším, kupříkladu těsné vazbě tónů na konkrétní nástrojový témbr (s. 51) – dosahuje Feldman něčeho, co autor v návaznosti na Deleuze označuje jako „vytyčení křehké diagonály", kde „tóny přestávají být body, deteritorializují se, stávají se zvuky, které splývají dohromady a vytváří linii/blok. Tato zvuková diagonála rovněž představuje prostor mezi jednotlivými zvukovými bloky" (s. 57).

Takovéto kompozice, tvořené přeskupujícími se hudebními bloky, lze pak výstižně charakterizovat deleuzovskými termíny diference a opakování. Jestliže „Feldmanovy pozdní kompozice jsou často popisovány jako repetitivní, statické, probíhající bez větších kontrastů či změn" (s. 57), Petr Zvěřina klade

naopak důraz na to, že tato zdánlivá indiferentnost je zcela iluzorní a že při pečlivém poslechu se naopak ony velké plochy Feldmanových skladeb začnou jevit jako neustálá produkce drobných diferencí. Této „kontinuální transformace hudebního materiálu“ (s. 58) se dosahuje prostředky velice subtilními: malými posuny v rejstříku, nepatrnými melodickými či rytmickými změnami, posuny v instrumentaci (tamt.), nebo třeba přesouváním využitého tónového materiálu mezi jednotlivými nástroji (s. 71) a používáním dvojkřížků či dvojitých bé zejména u smyčcových nástrojů (s. 72). A pakliže autor tuto setrvalou produkci diferencí odmítá popisovat podle tradičního modelu variace a uchyluje se naopak právě k deleuzovským pojmům diference a opakování, pak proto, že tyto posuny se neodehrávají se zřetelem k žádnému „ústřednímu tématu“, které by zde mohlo sloužit jako východisko a referenční bod – daleko spíše běží, opět zcela v deleuzovských intencích, o „samotný proces neustálé diferenciace materiálu, o *samotné odlišování*“ (tamt.). A právě onen značný rozsah pozdních Feldmanových kompozic se pak vyjevuje nikoli jako jejich akcidentální vlastnost, nýbrž jako základní podmínka, která tuto práci s hudebním materiálem, spočívající v drobném pozměňování a vedoucí v posledku k jisté „dezorientaci paměti“ (s. 100), umožňuje. Všechny tyto postupy jsou v recenzované knize samozřejmě doloženy rozborem konkrétních pasáží z konkrétních děl, a zmiňme také, že mimořádně zajímavou odbočku v této partii monografie představuje exkurs k očividné rezonanci mezi tímto způsobem zacházení s hudebním materiálem a některými literárními postupy, jichž při své práci využíval Samuel Beckett (s. 71–72), a také k onomu inspiračnímu zdroji, jaký pro Feldmana představovaly „patterny“ na jeho oblíbených kobercích z Blízkého východu (s. 73–75).

Neméně funkčním nástrojem popisu se v tomto bodě výkladu pro autora stávají Deleuzovy pojmy „čistého stávání“ či „čistého dění“, jak s nimi Deleuze pracuje především v *Logice smyslu*. Patterny ve Feldmanových kompozicích, konstruované podle principu diference a opakování a přecházející jeden do druhého, nevyhnutelně podléhají právě tomuto „dění“ a nelze je izolovat a zachytit jako pevné a stabilní objekty. Jinými slovy, při poslechu „jsme vrženi do značně nestabilního hudebního prostoru, který se znovu a znovu rekonstruuje a ustanovuje, aniž by dosáhl nějakého pevnějšího tvaru“ (s. 76). „Hudební situace“ tak přestávají být „zřetelně ohraničenými objekty“ a stávají se daleko spíše intenzitami – děje se tak kromě jiného kvůli zmiňované práci s dozvukem, která vymaňuje tóny z jejich „bodového pojetí“ (tamt.). Jednou ze základních referencí, pokud jde o pojem intenzity, je zde pro změnu Deleuzova a Guattariho kniha o Kafkovi (s. 83). Když tito autoři v souvislosti s Kafkou hovoří o „menšinových jazycích“, jako jeden z jejich typických rysů vyzdvihují důraz na jejich čistě zvukovou, snad by se dalo říci „fónickou“ stránku, která je staví právě spíše na stranu hudby. O náležitosti takové charakterizace mohou deleuzovští specialisté jistě vést spory, ale to už je jiná otázka; důležité je, že podobnou „menšinovou“ práci s (hudebním) jazykem Zvěřina nachází i u Feldmana, a to zejména v podobě akcentace akustických kvalit tónu, jíž je

dosaženo nejen již zmiňovanou prací s dozvukem, ale také prozkoumáváním „molekulární podstaty“ zvuku, které Feldman podniká zvláště u smyčcových nástrojů (jako příklad jsou uvedeny dlouho držené tónové výšky, které opět vedou k vnitřní diferenciaci tónu v samotném jeho průběhu).

Ze všech těchto „mikrostrukturních“ aspektů se potom skládá celková „rhizomatická forma“ Feldmanovy pozdní hudby. U Deleuze a Guattariho pojem rhizomu, převzatý z botaniky, slouží jako prostředek ke zpochybnění tradičního, „stromového“ modelu myšlení. Rhizom nemá začátek ani konec, žádnou pevně danou strukturu – vyznačuje se naopak „a-centrismem“, nemožností podrobit jej jakékoli formě hierarchizace. Je to, jak Zvěřina velmi přesně podotýká, jakýsi *mezistav* (s. 94). Nuže, pozdní skladby Mortona Feldmana jsou „ukázkovým příkladem hudebních děl, jež bychom mohli označit za rhizomatické“; „hudební struktura není zkomponována se zaměřením na vrchol, nenalezneme zde žádný strukturální nebo generativní model, uplatněné kompoziční procesy nelze převést na ‚společného jmenovatele‘; není zde jednoznačný začátek ani konec, jsme neustále ‚ve středu‘“ (s. 104–105).[1] S takto obecnými formulacemi se autor pochopitelně nespokojuje. Těmto tvrzením předchází pasáž o „šesti principech rhizomu“, jak je Deleuze s Guattarim definují v knize *Tisíc plošin*,[2] přičemž u každého z těchto principů je nalezena konkrétní hudební analogie ve Feldmanových kompozicích (do podrobností zde již zabíhat nemůžeme; čtenář tuto analýzu najde na s. 96–104). A naopak na následujících stranách (105–113) se postupuje inverzně: jednotlivé rhizomatické principy jsou předvedeny na soustavnější analýze jedné Feldmanovy skladby, totiž *Patterns in a Chromatic Field*.

Knihu uzavírá stručná úvaha na obecnější téma, která již přesahuje, jak autor podotýká, do širší oblasti hudební estetiky (s. 117). Tato kapitola, příznačně nazvaná „Crippled Time“, se týká možného vztahu mezi Feldmanovými kompozičními inovacemi a zkušeností druhé světové války (byť jde ve Feldmanově případě o zkušenost nepřímou). Ocitáme se zde, pravda, již na úrovni hypotéz, neboť žádný konkrétní odkaz k holokaustu u Feldmana nenajdeme, ale ani tyto hypotézy, udržované ostatně ve velmi střízlivé rovině, nepostrádají přesvědčivost.

Na závěr poznamenejme ještě jednu věc. Z předchozího textu by mohl vzniknout dojem, že recenzovanou knihu lze zredukovat jen na onen „dialog“ mezi Deleuzem a Feldmanem (a Petrem Zvěřinou). Ten sice tvoří, jak se mi zdá, základní výkladovou osu celého textu, ale interdisciplinární záběr *Hudby prorůstající časem* je daleko širší. Zmiňme, když už nic jiného, alespoň instruktivní kapitolu věnovanou feldmanovské literatuře (s. 15–22), erudované

1 Na s. 91 je citován Feldmanův výrok, že po dokončení skladby odstranil to, co považoval za její „jasný začátek“.

2 Jedná se o princip spojení, heterogenity, multiplicity, asignifikantního přerušení, kartografie a dekalkomanie.

odbočky k výtvarnému umění (Rothko, Mattisse, Pollock a další) a k literatuře (Beckettovy básně a romány, ale také třeba Marcel Proust), neotřelou úvahu o paralelách mezi Feldmanem a Webernem či pozoruhodnou kapitolu o Feldmanově vztahu jak k poválečnému serialismu (Boulez a Stockhausen), tak k dalším skladatelům newyorské školy (nejen ke Cageovi, ale především ke Christianu Wolffovi). Všechny tyto pasáže ono ústřední výkladové schéma nezanedbatelným způsobem doplňují a vyvažují.

Úhrnem řečeno, *Hudba prorůstající časem* je po všech stránkách výjimečná kniha. Je třeba dodat, že to platí i o stránce grafické, která z ní činí nejen pozoruhodné čtení, ale také, dá-li se to tak říci, vizuální zážitek. Pokud si tedy autor recenze na začátku stěžoval, že transpozice deleuzovských pojmů do oblasti umění mají často mechanický a nepříliš kreativní charakter, Zvěřinova kniha nevývratně prokazuje, že tomu tak nemusí být vždy. Sám autor v „Závěru“ píše: „Svým textem jsem se snažil dokázat, že k rozboru skladeb soudobé hudby lze přistupovat tvůrčím způsobem, a není nutné analytické závěry podpírat pouze číselnými statistikami a ‚seznamy‘ tónových výšek“ (s. 121). Prohlášení je to možná ambiciózní, ale o to více je potěšující, že je bezezbytku naplněno.

HUDEBNÍ VĚDA
MUSICOLOGY
MUSIKWISSENSCHAFT

LVII — 3/2020

Časopis Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky

Journal of the Institute of Art History Czech Academy of Sciences

Zeitschrift des Instituts für Kunstgeschichte der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik

Redakce / Editorial Staff / Redaktion
Vedoucí redaktor / Editor in Chief / Chefredakteur:
Roman Dykast
Výkonná redaktorka / Copy editor / Redakteur:
Hana Jarolímková

Adresa redakce / Editorial Office / Adresse der Redaktion:
Oddělení muzikologie,
ÚDU AV ČR, Puškinovo nám. 9,
160 00 Praha 6
Tel. +420 220 303 931; 220 303 930
E-mail: hudebniveda@udu.cas.cz
http://hudebniveda.cz/

Redakční rada / Editorial Board / Redaktionsausschuss:
Stanislav Bohadlo, Paweł Gancarczyk, Dagmar Glüxam, Miloš Hons, Geoffrey Chew, Milada Jonášová, Václav Kapsa, Jiří Kopecký, Martin Nedbal, Michal Nedělka, Zuzana Martináková, Aleš Opekar, Angela Romagnoli, Lubomír Spurný, Veronika Ševčíková, Tomáš Winter

Obálka a grafická úprava / Cover and Graphic Design / Cover und grafische Gestaltung:
Jan Šerých
Sazba / Type Setting / Satz und Layout:
Stará škola (staraskola.net)
Tisk / Printed by / Druck:
Tiskárna PROTISK, s. r. o., Rudolfovská 617, 370 01 České Budějovice
Překlady / Translations / Übersetzungen:
Ivan Vomáčka (English)

Vydává Ústav dějin umění Akademie věd České republiky, v. v. i.
Published by the Institute of Art History Czech Academy of Sciences
Die Zeitschrift wird herausgegeben vom Institut für Kunstgeschichte der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik

Vychází čtyřikrát ročně.
The journal is published quarterly.
Die Zeitschrift erscheint vierteljährlich.

Vychází za finanční podpory Akademie věd České republiky,
Ministerstva kultury České republiky a Nadace Český hudební fond

© ÚDU AV ČR, Praha 2020

ISSN 0018-7003 (Print)
ISSN 2694-6998 (Online)

Objednávka pro Českou republiku / distribuce pro předplatitele:
Česká pošta, s. p., oddělení periodického tisku
Olšanská 38/9, 225 99 Praha 3
tel. 800 300 302 (bezplatná linka České pošty)
e-mail: postabo.prstc@cpost.cz

Cena jednoho čísla 80 Kč / roční předplatné: 200 Kč

Objednávka pro Českou a Slovenskou republiku:
Suweco
Sestupná 153/11, 162 00 Praha 6
tel.: +420 242 459 205
Zátiší 10, 811 07 Bratislava
tel.: +421 244 441 644
e-mail: obchod@suweco.cz
Elektronické objednávky: www.suweco.cz

Objednávky do zahraničí:
MediaCall, s. r. o., Videňská 546/55,
639 00 Brno
tel.: +420 532 165 165
e-mail: export@mediacall.cz
www.zahranicnitisk.com

Volný prodej v knihkupectví Academia:
Václavské nám. 34, 110 00 Praha 1
Národní 7, 110 00 Praha 1

Volný prodej v knihkupectví Juditina věž:
Klub Za starou Prahu
Mostecká 1
118 00 Praha 1

Internetové knihkupectví Juditina věž:
https://zastarouprahu.shop4you.cz/

Hudební věda je zařazena či indexována v indexech a databázích Central European Journal of Social Sciences and Humanities (CEJSH), European Reference Index for the Humanities (ERIH), International Index to Music Periodicals, Music Index, RILM Abstracts of Music Literature, SCOPUS a Web of Science (WOS).

The Hudební věda/Musicology is included or indexed in the following indexes and databases: Central European Journal of Social Sciences and Humanities (CEJSH), European Reference Index for the Humanities (ERIH), International Index to Music Periodicals, Music Index, RILM Abstracts of Music Literature, SCOPUS and Web of Science (WOS).