

Oponentský posudek na disertační teoretickou práci

MgA. Daniela Chudovského

Mikrointervalika a její uchopení v rámci kompozičního myšlení

Organizace mikrointervalové homogenity ve vlastní kompoziční tvorbě

Daniel Chudovský si za téma své disertační práce vybral námět, kterému se dlouhodobě prakticky věnuje ve svém díle – problematiku mikrointervalové organizace tónového materiálu. Vzhledem k tomu, že je tato oblast natolik široká, že její celistvá teoretická reflexe přesahuje možnosti zpracování v předpokládaném rozsahu práce, Chudovský omezuje rozsah svého výzkumu tak, aby sice zřetelně formuloval východiska v rozsahu nezbytně nutném pro vytváření srozumitelného kontextu, ale přitom logicky neaspíruje na univerzální platnost svých vývodů. Naopak zaměřil se správně na aplikaci poznatků svého výzkumu především ve vlastní tvorbě. Cílem práce je proto teoretické zdůvodnění a vysvětlení vlastní metody organizace mikrointervalového terénu, který nazývá „centrická reaplikace“.

Tento na první pohled zvláštní název dobře odpovídá principům, které Chudovský ve své práci postuluje, a které představují originální přístup k této problematice. Vlastnímu vysvětlení Chudovského kompoziční metody předchází v práci rozsáhlá kapitola 1 mapující historické i současné přístupy k problematice mikrointervalové hudby. Přestože tato část práce nemůže být vyčerpávající (nejde o historickou práci) a neodpovídalo by to ani jejímu cíli, myslím, že postihuje vše podstatné.

2. kapitola představuje plynulý přechod k vlastnímu autorskému pojetí a zavádí do této problematiky aspekt, který Chudovského přístup odlišuje od většiny předchozích pojetí mikrointervaliky. Tím je problematika různých typů ladění a jejich vzájemné srovnání, na jehož základě autor odvozuje mikrotonální intervalové vztahy, které se stávají důležitou součástí jeho vlastní metody. V závěru kapitoly autor získané závěry nejprve dává do souvislostí a navrhuje vlastní tónovou soustavu. Následně do ní zavádí pojem „enharmonického komatu“, který z doposud víceméně staticky mapovaného mikrotonálního terénu vytváří dynamickou soustavu vhodnou již pro tvůrčí kompoziční práci. Výzkumná metoda a řazení jednotlivých kapitol v textu v tomto momentě vlastně ospravedlňují použití onoho zvláštního názvu Chudovského kompoziční techniky (centrická reaplikace): Práce zatím mapovala historický terén včetně hodnocení jednotlivých přístupů z hlediska autora-skladatele (je dobře, že Chudovský hodnotící hledisko již i v „objektivně“ orientované části práce uplatňuje), popisuje určité akustické jevy včetně jejich dokumentace pomocí matematických vzorců a příkladů. Na konci druhé kapitoly získané poznatky autor sumarizuje, uspořádává do nového kontextu a výsledky následně re-aplikuje vlastním způsobem v rámci již konkrétních vlastních kompozičních řešení. Pro pochopení autorova výkladu je velmi důležitá předchozí podkapitola 1.4, ve které Chudovský hodnotí 3 základní přístupy k práci s mikrointervaly ve druhé polovině 20. století. Je patrné, že je mu jako skladateli zřejmě nejbližší přístup a G. Scelsiho, s nímž má také jeho metoda některé styčné body, aniž by ovšem šlo o přímou návaznost.

Druhým důležitým pojmem Chudovského metody (kromě reaplikace) je princip tónového centra, proto tedy reaplikace „centrická“. Jeho přístup má s jinými v práci uvedenými estetickými a kompozičními přístupy některé shodné prvky, v Chudovského pojetí ale získávají odlišný význam. Se spektralizmem má společný princip centra. Zde ale nejde o fundamentál, ale spíš centrum prostorové (ve smyslu tónového prostoru), nebo jak autor píše „gravitační“. Se Scelsiho přístupem má podobné pojetí „intervalového napětí“, ale Chudovský toto napětí definuje jinak –

„nescelsiovsky“. Nejméně společného má asi Chudovský s mechanickými pojetími mikrointervaliky (Hába apod.), ale i zde by se styčné body našly (viz polemika ke kapitole 2.4).

Strukturálně (nikoliv však ve znějícím výsledku) má Chudovského metoda asi nejbližší k tonální hudbě nebo k centrické modalitě. Podobně jako tonalita, Chudovský ve svém systému rozlišuje centra - hlavní a vedlejší. Nabízí se rovněž vzdálenější podobnost s modálními pojmy dominanty a finála. Ovšem nejde tu o systém harmonických funkcí, vztahy jsou definovány jiným způsobem.

Podobně jako historické harmonické a tónové systémy, i Chudovský sice přihlíží k akustickým danostem, též je pro něj navíc velmi důležitou součástí hudebního myšlení. Jeho metoda je přiznaně umělejší, nepokouší se o re-syntézu nebo nápodobu přírodních zvukových jevů, ale o re-kontextualizaci v podstatě již známých hudebních principů – centrum, intervalové napětí, lineární a vertikální význam intervalů apod. Na základě kompozičních výsledků považují jeho metodu za esteticky i kompozičně funkční a životaschopnou. Chudovského metoda je v základu spíše „konzervativní“, jejím obsahem je práce s tónovými výškami – nikoliv „se zvukem jako takovým“ (jak je dnes módní) – ve výsledku však originální a vysoce inovativní.

Po obsahové stránce je práce vynikající. Po stránce jazykové a stylistické potřebuje například pro účely vydání ještě četné úpravy, které většinou nepřesahují rozsah jazykové korektury – beru zde v potaz také to, že čeština není autorovým mateřským jazykem. Na několika místech ale navrhuji zpřesnění určitých formulací v zájmu jejich jednoznačnější nebo lepší srozumitelnosti. Veškeré připomínky tohoto druhu má autor k dispozici ve formě korekturních poznámek a komentářů přímo v textu a předpokládám, že je po případné konzultaci zapracuje.

Do diskuse proto uvádím otázky týkající se pouze obsahové stránky, případně náměty k polemice:

- str. 72: *Vakuum - Jedná se o prostor uvnitř intervalové vzdálenosti půltónu, který je dán hodnotou enharmonického komatu. Tento prostor není v re aplikaci prakticky vůbec využíván.*

Pokud předchozí výklad správně chápu - tak by využití "vakua" mohlo vést mj. k proměnné výšce centra. To by nemuselo být nezajímavé. Navíc, i když vakuum není využíváno třeba jako melodický krok, je součástí systému natolik, že je vlastně využíváno stále, jen zprostředkovaně.

- str. 29: *To je například tónová množina v Bohlen-Pierce ladění, kde nalezneme dělení oktávy na 13 stupňů. Jednoduše řečeno, toto ladění nemá oktávu považovanou jako periodu a ani se v něm nevyskytuje.* (Zde mimo jiné navrhuji stylisticky vylepšit formulaci).

Když ji dělí na 13 stupňů, jak to že ji neobsahuje. Není to z pouhého čtení jasné.

- str. 66: Vytvoříme tedy *míru* centrální tendence, jelikož naše re aplikace staví na pojmu centralizace.

Slovo *míra* zde není úplně jasné, pokud jde skutečně o různou míru ve smyslu intenzity nebo velikosti, pak asi není zase vhodný termín „vytvoříme“.

- V kapitole 2.4 mi jako v jediné připadá, že obsahuje drobné obsahové nedotaženosti. Týká se to zejména pojmu „mediánu“. Určující tónový prostor se dělí mechanicky na 2 symetrické části – to ale nemá objektivní opodstatnění, v daném kontextu mi to připadá poněkud mechanické. I když nejde o centrum ve smyslu fundamentu, stejné intervaly pod mediánem mají psychologicky i akusticky jinou hodnotu než ty nad ním. Jako autorské kompoziční řešení je to ale samozřejmě možné.
- Dále: Výchozím materiálem pro všechny operace je chromatika. Je proto možné jakkoliv

tento materiál transponovat a výsledný medián potom nebude vždy v prostoru tónů e-es, třebaže všechny ostatní principy metody budou zachovány. Tuto možnost ale nikde nezmiňujete. Jde o záměr?

Myšlenky uvedené v práci považuji za pozoruhodné. Jsou cenné i proto, že jsou konsekventní jak teoreticky, tak byly s působivými výsledky přímo ověřeny v živé tvorbě autora. Po uvedených doporučených úpravách by práce mohla tvořit další významnou součást publikací teoretických prací vzniklých na katedře skladby.

Práci doporučuji k obhajobě.

V Trněném Újezdu, 3.6.2018



Prof. Hanuš Bartoň