

Oponentský posudek bakalářské práce

Název práce

Forma (tradiční) versus hudební řeč (nová)

Jméno a příjmení studenta, studijní obor:

Andrzej Molin, obor Hudební teorie

Andrzej Molin si za téma své bakalářské práce zvolil analýzu a srovnání vybraných skladeb ze dvou fugových cyklů – *Dobře temperovaného klavíru* Johanna Sebastiana Bacha (1. díl, BWV 846-869) a *24 prelúdií a fug, op. 87* Dmitrije Šostakoviče. Konkrétně ve své práci srovnává především Bachovy fugy Cis dur a Es dur (v návaznosti také dílčím způsobem zmiňuje fugu C dur /2. díl *Dobře temperovaného klavíru*, BWV 870-893/) a Šostakovičovy fugy a moll a D dur (dílčím způsobem potom také fugu C dur). Cílem práce Andrzeje Molina bylo: *“Doložit na praktických příkladech, že oba skladatelé komponovali své cykly na základě tradiční hudební formy, jakou je fuga. Tu však naplnili odlišným „obsahem“ – svým hudebním jazykem.“* Dále potom *„nalézt a poté doložit pohyb harmonických funkcí ve skladbách obou autorů.“*

Práce je rozčleněna do několika kapitol. První z nich reflektuje fugu jako „formový typ“. Tato vstupní část je z mého pohledu spíše pokusem o velmi obecnou definici znaků fugy. Některá tvrzení považuji za problematická (*„fuga je trojdílná polyfonní hudební forma“* /str. 3/, *„téma se značnou latentní harmonickou neurčitostí“* /str. 4/, *„fuga bývá zakončena kodou“* /str. 5/, *„barokní fuga vždy končí dur“* /str. 5/). V kapitole 1.2.1. Expozice autor nevysvětluje tonální odpověď (proč a kdy by měla nastat) a nepřipouští možný nástup hlasů v podobě *dux comes comes dux* (viz např. fuga C dur analyzovaného cyklu).

Druhá kapitola práce je pokusem o přiblížení Bachových kompozičních prostředků (není jisté zda autor zamýšlí prostředky, resp. *“Bachův hudební jazyk”* užívané ve vybraném cyklu či v Bachově díle obecně) ve smyslu jejich návaznosti na kompoziční prostředky Bachových předchůdců. Andrzej Molin v kapitole uvádí: *“V závěru též dospěl ke konečné podobě modulačního provedení tak, jak jej dnes standardně známe z učebnic o kontrapunktu a fuze.”* (str. 6) Jak toto modulační provedení vypadá se však čtenář explicitně nedozví. Jen o pár řádků níže v textu vztahujícímu se k příkladu 4, autor uvádí: *“Jelikož je jejich melodie tvořena rozloženými akordy, o to více vyvstává na povrch harmonický plán této plochy (v příkladu jsou označeny pouze akordy na prvních dobách taktů)“*. S přihlédnutím ke zvolenému příkladu konstatuji, že vjem zmíněného harmonického plánu může ve zvoleném případě velmi výrazně změnit sekvenční mezivěta. Do analytického pohledu by bylo třeba zapojit analýzu jejího celého průběhu. Ani další uvedený příklad, resp. jeho analýza nepůsobí příliš přesvědčivě. Autor uvádí: *“Následující mezivěta (takty 12-13) nás*

zavede do vedlejší tóniny eis moll, která je paralelní k tónině dominantní.” Z uvedeného příkladu bychom mohli usuzovat spíše na tóninu dis moll. V rámci této kapitoly je zmiňována i (ne)výhodnost reperkuse hlasů na konkrétních místech: *“ Zde se cituje téma v altu v nevýhodné reperkusi (viz poslední takt Příklad č. 8 a první takt Příklad č. 9), neboť tento hlas nastupuje jako vnitřní. Doprovází jej soprán (stálá protivěta č. 2) a tenor (stálá protivěta č. 1).”* Mám za to, že v uvedeném příkladu by bylo vhodné zohlednit fakt, že citace tématu sice skutečně probíhá ve zmíněné reperkusi, ale je kryta dvěma protivětami s prodlevovým charakterem.

Třetí kapitola přináší pokus o charakteristiku *“Šostakovičova hudebního jazyka”*. Není opět uvedeno, zda se jedná o charakteristiku Šostakovičova hudebního jazyka obecně, v celém jeho díle, či zda je míněn *“hudební jazyk”* v tomto cyklu, jak bychom z kontextu práce snad mohli dovozovat. Celá charakteristika se v obecné rovině *“vešla”* na půl strany (!) textu, dále je rozvíjena analýzami de facto tří fug (z celkem 24!). Charakteristiku považuji za velmi obecnou a nepříliš vhodně, mj. s ohledem na obor autorova studia, charakterizovanou. Zcela například postrádám pojem *rozšířená tonalita*, modalita je zde uchopena pouze ve smyslu užití církevních modů v rámci fugy C dur. S jiným popisem či příkladem se v práci nesetkáme, autor vše *“vyřešil”* odkazem na literaturu (VI. Tichý, studie Modalita, Živá hudba 1986), atd.

Samotnou analýzu Šostakovičovy fugy a moll z výše uvedeného cyklu začíná autor logicky analýzou tématu. Uvádí, že je téma členěno do dvou rytmických figur (str.16). Tento pohled je jistě možný a zajímavý, zcela relevantní je ale i chápání obou naznačených figur jako rytmického celku v podobě jedné rytmické figury. Tento způsob autor nezmiňuje, nepřipouští. V mnoha oledech by to přitom ovlivnilo celkovou koncepci analýzy. V příkladu uvedeném k této analýze zároveň označuje 4. takt jako *“inverzi rytmické figury č. 2”*. Z terminologického hlediska by bylo vhodné doplnit, že jde o inverzi ve smyslu výškových intervalů, nikoli inverzi rytmickou, časových intervalů (např. rak či rotace). Na str. 24 hovoří autor o kumulaci kvartových motivků: *“V taktech 77-78 nastává kumulace kvartových motivků až do unisona všech hlasů (přelom taktů 78-79)”*. V analyzovaném místě však dochází zároveň ke kumulaci motivků sextových, o kterých autor nehovoří, což je vzhledem k tomu, že vycházejí z části tématu, přinejmenším škoda. V rámci harmonické analýzy jednotlivých ploch ve vybrané fuze (kapitola 3, fuga a moll) postrádám alespoň drobnou zmínku o mediantních vztazích mezi některými souzvuky Šostakovičem v analyzovaných fugách užívaných, jakož i o mediantních vztazích mezi jednotlivými tóninami v rámci tonálního rozvržení celé fugy (fug). Celková analýza se potom podobá spíše průběžnému popisu jednotlivých částí (taktů) vybraných fug.

Kapitola 4 přináší srovnání hudebních jazyků skladatelů formou analýzy a komparace dvou vybraných fug. Andrzej Molin pro toto srovnání vybral Bachovu fugu Es dur a Šostakovičovu fugu D dur. Autor ke zvolenému způsobu analýzy a k výběru fug uvádí: *“Podotýkáme, že se jedná o pokus o sondu, kdy na základě vytyčených pravidel provádíme umělý výběr a následně srovnání. Výsledky tohoto srovnání přináší ilustrativní informace, jejichž platnost je třeba brát s rezervou.”* Vědomí a uznání možné relativity zvoleného postupu je jistě chvályhodné, je však otázkou, jaký výstup a informační hodnotu taková analýza vlastně přinese, stejně tak jako je otázkou proč při vědomí takové relativity volí právě tyto fugy a tento postup analýzy. V rámci

provedených analýz autor dochází k "nečekaným" zjištěním: „*Melodické linie všech hlasů účastnících se toku hudby působí samostatně, jako svébytné melodie, mají ovšem svůj individuální harmonický účín. Ten považujeme za jeden z prvků skladatelské strategie Šostakoviče.*“ (str. 25) S autorem lze jistě do určité míry souhlasit, avšak je třeba říci, že uvedené zjištění je obecným znakem instrumentálního kontrapunktu (polyfonie) obecně. Inovaci je zde především třeba hledat v oblasti užití souzvuků a vztahů z oblasti rozšířené tonality, vycházejíc přitom z materiálu flexibilní diatoniky. Rovněž obecnou, nikoli individuální, platnost je třeba přisoudit i dalšímu tvrzení: „*Uvedený Příklad č. 35 poukazuje k faktu, že Šostakovič cítí důležité harmonické spoje (např. D-T) v podobě tonální (2. takt) i mimotonální (1. takt). Rozvrstvení tónů však není v duchu pravidelných vertikál, ale tóny jsou rozprostřeny do prostoru nezávisle, linearizovaně, přičemž harmonická základna zůstává v pozadí latentně přítomna.*“ (str. 25) Opět zde jde o obecný znak melodicko harmonického myšlení. V samotných analýzách potom nacházíme nejednoznačná, ve důsledku místy až chybná označení a závěry: „*Úsek ze Šostakovičovy fugy je první citací tématu ve vedlejší tónině (h moll).* (str.28) Označení stupňů v příkladu však neodpovídá tónině h moll (podobně problematické shledávám značení v příkladu 43 na str. 33). Nebo: „*Rozbor harmonické složky těchto úseků nám prozradil, že Bachova skladba poskytuje velmi přehledný pohyb harmonických funkcí, proto zde nedochází ke komplikaci tonality. Docházíme k závěru, že v případě Bachovy skladby se jedná o pohyb „čistých“ harmonických funkcí.* (str. 28) V samotné ukázce však dochází k alteracím, vlivem melodických tónů můžeme navíc některé souzvuky chápat ambivalentně.

V rámci podkapitoly 4. 3. autor mezi vybrané znaky „*Bachova hudebního jazyka*“ řadí jasný tonální plán jeho fug. V detailnějším popisu provedení uvádí: „*- provedení v hlavní a dominantní tónině (což lze považovat za výjimku), dále v blízkých tóninách*“ (str. 30) S vyjímečností realizace provedení v základní či dominantní tónině nemohu zcela souhlasit. Mimo autorem vybrané fugy je ve zmíněném cyklu realizována mj. např. fuga C dur. A našli bychom i další. V podkapitole 4. 4. autor uvádí: „*Ve skladbě Dmitrije Šostakoviče můžeme vystopovat snahu udržet tóninu, avšak bez záměru ji výrazně upevňovat pomocí výše uvedených principů, což můžeme charakterizovat pojmem relativizace tóniny.*“ O několik řádků níže, stále však v souvislosti se zmiňovanou fugou (a moll) píše: „*Mnoho míst ve skladbě také naznačuje rychlé ukotvení tóniny. Jedná se o situaci (a ve fuze a moll takových míst je řada), kdy se po vzdálenější netónické funkci objeví spoj D-T, případně i pouhá T (jako reprezentant hlavní, popř. lokální tóniny). Pokud tóninu reprezentuje pouhá „tónika“, může scházet souhra funkcí pro její ukotvení. Z toho důvodu chybí uvedený princip funkční.*“ (str. 31) S ohledem na charakter harmonických prostředků Šostakovičem ve fugách užívaných s autorem nesouhlasím. Návrat do tóniky v kontextu jeho skladebných prostředků v toto cyklu užívaných považuji za dotatečně vyjádření tóniny, jejíž přítomnost lze v autorových fugách tohoto cyklu zpravidla dobře vnímat. Tvrzení Andrzeje Molina: „*Na obecné úrovni je skladatelskou tonální strategií vyvolání očekávání a potřeby úplného tónického kvintakordu. Bach tento požadavek naplňuje. Šostakovič záměrně posluchačům nepředkládá čistý kvintakord – ten se objeví až v samotném závěru. Jedná se tedy o dílčí prvky, které zde přispívají ke komplikaci jednoznačné tóniky. Pojetí tonality je u obou skladatelů tedy jiné. Ve srovnání s Bachem Šostakovič preferuje*

jiné tvary než tónický kvintakord (sextakordy, kvartsextakordy, neúplné tvary). U Šostakoviče vidíme, že tonality lze docílit různými prostředky.“ (str. 34) považuji za tvrzení příliš zobecňující až zkreslující.

Kapitola 5 je krátkým shrnujícím závěrem celé práce. Autor v ní rekapituluje a hodnotí naplnění svého vytčeného cíle: *“Došel jsem k závěru, že společným rysem Bachova a Šostakovičova hudebního jazyka v popsaných skladbách je fuga jako formový typ, námět pro naplnění vlastním „obsahem“, tedy hudebním jazykem.”* Vzhledem k četnosti výskytu interpretačních i analytických reflexí obou pojednávaných cyklů považuji toto tvrzení za sice pravdivé, nic méně za velmi obecné, zejména s ohledem na obor studia, v rámci kterého tato práce vznikla.

Po formální stránce práce vykazuje některé drobné nedostatky. Značení kapitol by mělo být, s hledem na přehlednost textu, provedeno tučným písmem. Na některých místech jsou nepřehledně vloženy příklady k textu (př. 19, př. 21). Větší přehlednosti a zejména lepšímu porozměnění by prospělo systematictější a jednotnější značení (např. terminologická dvojice *dux* a *vůdce*): *„Reperkuse je zakončena citací tématu v tenoru ve tvaru vůdce (takty 5-6) /str. 8/.* V uvedeném příkladu však autor používá označení *dux*. Také stylisticky a terminologicky by některé úseky práce mohly být zpracovny lépe. Tvrzení jako např.: *„začíná na druhé polovině druhé doby sopránem ve tvaru dux na pátém stupni hlavní tóniny“* (myšleno však v daném kontextu ve smyslu kvinty od základního tónu), či *„svébytné harmonie se střídají na každé čtvrté době.”* (str. 26) mohou být zavádějící, zkreslující a mohou vést až k milnému pochopení textu či dokonce k jeho nepochopení.

I přes vytčené aspekty práci **doporučuji k obahojbě a navrhuji hodnocení stupněm B**

V Praze dne 31. 5. 2018

MgA. Tomáš Krejča, Ph. D.
(oponent)