

Oponentský posudek

na diplomovou práci Kateřiny Horké *Možnosti syntézy jazzu a vážné hudby z pohledu současného skladatele*

Diplomová práce Kateřiny Horké je již na první pohled obsáhlou sondou do této problematiky a forma i způsob zpracování a záběru jasně demonstruje diplomantčino zaujetí pro toto téma. Na práci je vidět velké množství času a energie, které do ní vložila.

Zamyslím-li se nad samotným názvem, zaujme mne především formulace „z pohledu současného skladatele“. Tento pohled je především pohledem diplomantky samotné na tvorbu autorů 20. a 21. století. Konkrétně na díla *Four Soundscapes* a *Symphony For Brass and Percussion* Gunthera Schullera, která jsou datována do let 1975 resp. 1950, a symfonickou skladbu *City Noir* Johna Adamse z roku 2009. Autorka vybírá dle jejího pohledu reprezentativní díla, na nichž se snaží analýzou vystopovat zmíněné možnosti syntézy. Kladu si otázku, zda by nebylo ve výsledku užitečnější podrobit analýze větší množství skladeb a autorů ze zkoumaného období, byť za cenu méně důkladné analýzy. Možná by se tím prokázalo, že možností syntézy je mnohem více, než na které autorka poukazuje. Nebo také ne. Obě zjištění by byla jistě velmi zajímavá. Rovněž by bylo velmi zajímavé vypátrat v literatuře i vyjádření dalších „současných skladatelů“ k této problematice.

Ihned na začátku práce zaujme obsah, který v tomto případě zabírá téměř 3,5 strany. To je dáno především tím, že diplomantka člení kapitoly na podkapitoly poněkud nešťastně. Nevidím důvod uvádět v obsahu něco jako 2. – 4. Analytická část (podobné značení i na str. 19). Členění práce bych si dokázal představit přehledněji asi takto:

2 Gunther Schuller: *Four soundscapes*

2.1 I. *A Day on The River*

2.1.1 Délka a tempové údaje

2.1.2 Forma věty

2.1.3 Analýza dalších složek a vlivů

2.1.4 Podíl klasických a jazzových částí

2.1 II. *Nocturnal Diversions*

Rovněž název podkapitoly „Melodicko-motivická složka, harmonická složka, intervalová, rytmická složka, působivost jednotlivých částí a čím byla dosažena; vliv jiných děl“ mi připadá nesmyslný a jistě by se dal zestručnit (např. analýza dalších složek a vlivů). Tím, že se v tomto rozsáhlém znění objevuje v obsahu jedenáctkrát, obsah pochopitelně neskutečně nabyde.

V úvodu autorka vysvětluje své podněty k napsání práce a obhajuje (nebo se o to alespoň snaží) vybrané kompozice k analýze. Následuje kapitola historického přehledu, který je dle mého soudu vzhledem k rozsahu práce zbytečně obsažný, sahajíc až na přelom 19. – 20. století a pokrývajíc celé 20. století. Naopak autorům po roce 2000 se autorka nevěnuje. Tato kapitola tak v rozsahu celé práce čítá 17 ze 107 stran.

Přistoupíme k analytické části. Zde by se daly vypíchnout jednotlivé detaily. Co je však pro veškeré analýzy shodné, jsou časté chyby v užití již ustálené terminologie nebo naopak vytváření terminologie nové pro již vžitě jevy. Například str. 60 formulace „lomený akord“ má

dle autorky představovat bitonální vztah. Avšak lomený akord jako takový je technika hry arpeggia, případně u akordických značek může symbolizovat obrat prostřednictvím basového tónů za lomítkem, např. D/A by vyjadřovalo kvartsextakord. V tomto případě však autorka mluví o dvou akordech znějících současně, tedy bitonalitě, která se v jazzové harmonii označuje *polychord*. Ta se však neznačí lomítkem zkoseným, ale vodorovným³. Podobná zvláštní formulace by se našla na str. 74 „mají téma v dlouhých augmentačních hodnotách“. Augmentace je hudební jev motivické práce prodloužením notových hodnot určitého motivického materiálu zpravidla v určitém poměru k originálu.

Za mírně nešťastné pak považuji užití malých a velkých písmen ve formálních schématech jednotlivých vět. Přikláněl bych se k ustálenému systému, kdy velikost písmen respektuje hierarchii, velká písmena jsou užitá pro velké skladebné díly, malá pak pro menší podřazené díly. Autorka však užívá velikost písmen ve vztahu k délce jednotlivých úseků. Na stejné úrovni se tak nacházejí díly označené velkými a malými písmeny. Oproti tomu členění velkých dílů na menší je prováděno opět malými písmeny. V rámci zobrazeného celkového schématu je snad toto dělení pochopitelné, avšak v psaném textu orientaci značně komplikuje (např. schéma na str. 77). Rovněž by mne zajímalo jaký je hraniční počet taktů pro užití velkých a malých písmen. Nenašel jsem v tomto směru žádnou logiku. Např. ve zmíněném schématu na str. 77 je oddíl a' čítající 38 taktů značen malým písmenem, zatímco oddíl K2 čítající 20 taktů značen velkým.

Rovněž nesouhlasím s označením částí skladby na straně 92, kdy autorka volí pojem **Introdukce** a následně v průběhu použije **Introdukce 2**. Podstata introdukce dle mého soudu tkívá právě v tom, že uvádí. Uplatnění jejího materiálu je pochopitelně možné i v průběhu věty, jak se často i v hudební literatuře děje. V tomto případě se však zřejmě jedná o mezivětu využívající tematický materiál introdukce. Zkratka introdukce vprostřed věty mi nedává zcela smysl.

Na str. 79 rozebírá autorka melodickou práci Johna Adamse a upozorňuje na celotónovou stupnici ihned v úvodu skladby. Avšak ihned poukazuje na skutečnost, že „skoro nikde není doslovná“. V tom případě se dle mého soudu však nejedná o celotónovou stupnici. Ta je celotónová právě z toho důvodu, že obsahuje pouze celé tóny! Pojem „nedoslovná celotónová stupnice“ mi připadá poněkud nešťastný. Spíše bych použil termín *modus* s převahou celých tónů, případně ho zapsal intervalovým schématem např. 1-2-2-2-2-2-1-4, ze kterého je daná skutečnost patrná.

V rámci harmonických analýz bohužel nalezneme jisté množství chybných čtení not, a tím pádem tedy i zavádějících výsledků. Např. na straně 43 shrne autorka souzvuk (od spodu) D, C, F, Fis, H, Cis, E, G do harmonické značky **H⁷** (9, #11, 13), nebo souzvuk As, Ges, C, Es, Ais, E, Fis, Gis, A do značky **Ab⁷**. Domnívám se, že zapisovat takto komplexní souzvučky akordickými značkami je v podstatě nemožné a především irrelevantní. Autorka se snaží tímto přístupem obhájit původ harmonie (nebo alespoň inspiraci) v oblasti jazzové hudby, avšak jsem si jistý, že kdybychom podobným způsobem zanalyzovali např. souzvučky v tvorbě Schönberga či Honeggera, dojdeme k podobným závěrům. Nejmarkantnější je to v analýze skladby *Symphony for Brass and Percussion*.

Problém shledávám v častých chybách v označování intervalů či enharmonickém čtení tónů, např. str. 46 interval e^2-as^2 je považován za zvětšenou kvartu. Na téže straně v tomtéž odstavci autorka tvrdí, že 3 klarinety se ozývají až při druhé figuraci, avšak přehlédla, že znějí 3 tóny již při první a tím vytvářejí jiný souzvuk (e-g-as), než který popisuje. Označit pak na str. 97 akord

³ SVOBODA, MILAN: Praktická jazzová harmonie. Netolice-Praha: JcA, 2014. str. 133.

e, a, b, c, cis¹, dis¹, e¹, g¹, a¹, b¹, c², cis², e² za *zmenšeně zmenšený akord* mi pak připadá již opravdu velmi odvážné.

Jako nejbolestivější však vnímám samotnou identifikaci jazzových a jiných prvků (vážná hudba apod.). Autorka bohužel nepodává zcela jasnou specifikaci toho, co považuje za jazzové idiomy. V průběhu práce pochopitelně nabýváme jisté tušení co pro ni jazzové je a co nikoliv. Bohužel v některých případech si troufnu tvrdit, že i zjevně jazzové vlivy přehlídí (např. str. 49 „z jazzové hudby nenalezneme vůbec nic“). V tomto případě si troufnu tvrdit, že synkopovaný rytmus v houslích v t. 68 a dál (část *Scherzo Fantastique*) je jasným odkazem k ragtimu. Stačí si ho zahrát samostatně. Za další „jazzový“ prvek považuji i pokyn „bells up“ pro trubky v t. 95. Ačkoliv se pochopitelně nejedná o čistě hudební prvek, vliv jazzu je nepopíratelný.

Mrzí mne, že autorka nepodrobila analyzovaná díla například i poslechovému průzkumu, kterým by ověřila, do jaké míry vnímá určité prvky jazzově pouze subjektivně a do jaké míry by mohly být považovány za všeobecně jazzově vnímaný jev.

V tomto směru bohužel narážím na fakt, že skladbu *Symphony for brass and percussion* shledávám mnohonásobně méně jazzově ovlivněnou než diplomantka. Většina „důkazů“ jazzových inspirací je poněkud vágních, často ještě ovlivněna chybným čtením. Např. str. 54 „drží kvintový souzvuk c, g, d, a jak je běžné v jazzové harmonii, obvykle se velká nóna (tón d) vynechává, pokud je přítomná nóna malá, či zvětšená. V tomto případě jsou přítomny obě. Stejně tak čistá kvinta se také často vynechává (tón g)“. V tomto případě však souzvuk není c, g, d, a, ale c, g, d, b. Za druhé autorka sice upozorní na jazzovou kvalitu akordu, avšak ihned poukáže i na to, že vlastně autor porušil hned několik pravidel pro úpravu takového akordu v jazzové harmonii. V tomto odstavci je upozorňováno na následující melodii užívající tóny *dis* a *fis*, které jsem však v partituře nikde nenašel.

Osobně bych byl velmi rád, kdyby diplomantka z této skladby pustila v rámci obhajob část dle svého výběru a zkušební komise by posoudila jak moc „jazzově“ ovlivněnou ji shledává.

Rád bych se zmínil rovněž o textové úrovni práce, neboť si myslím, že by jistě snesla vylepšení. Autorka v některých případech používá termíny v nevhodném kontextu či ne zcela jasných vyjádřeních. Např. str. 3 „stírání hranice mezi zvukem verbálním a neverbálním“, str. 4 „napsal dvě wagnerovské tetralogie s černošskými hrdiny“. Na str. 15 najdeme jméno Kusevický napsáno jednou česky, poté dvakrát anglicky Koussevitzky. Str. 19 „kontrapunktické vedení hlasů a melodických linek“, str. 26 „neustále se opakující desetitaktový motiv s intervalově se rozpínajícími akordickými sazbami“. Mohl bych pokračovat... Rovněž bych upozornil na chyby v interpunkci, které by do budoucna bylo dobré odstranit (neustálé čárky před jako, nebo, či...). Vazby sloves s patřičnými předložkami by rovněž stály za zvážení, v práci je velmi často používána formulace „inspirován z jazzové hudby“ apod. Avšak sloveso inspirovat se se váže zpravidla k 7. pádu „kým, čím“. Správná formulace by tedy byla „inspirován jazzovou hudbou“. Rozšíření zásoby sloves, kterými můžeme nahradit sloveso *být*, by jistě také bylo ku prospěchu. Za perličku považuji odstavec na str. 37, v rámci něhož je ve 4 souvětích užito sloveso *je/jsou* devětkrát!

Abych však nebyl pouze kritický, autorka zcela jistě přistoupila k práci velmi zodpovědně a věnovala se jí důkladně s dostatečným předstihem. O tom svědčí i fakt, že musela sama pořídit partitury analyzovaných děl, za jejichž laskavé zapůjčení ji tímto děkuji. Není sporu o tom, že práce byla ku prospěchu a rozvoji diplomantčina uvažování o možnostech syntézy, ačkoliv nelze říci, že výsledky, ke kterým dospěla, jsou interpretovány vždy tak, aby mohly dobře posloužit i dalším čtenářům. Autorka v analýze každé věty poskytuje i jakýsi „popis partitury“, kdy slovně opíše to, co je v partituře patrné na první pohled. Tento popis neshledávám zcela nezbytný, protože předpokládám, že práci by četl především někdo, kdo má k partituře přístup

a analýza ho zajímá. Ale chápu, že pro nedostupnost partitur může dát rámcovou představu i čtenáři bez přístupu k partituře. Naopak bych ocenil alespoň stručný vhled do života a tvorby dvou autorů, jejichž díla jsou podrobena analýze. Patrně by tím došlo i k vysvětlení a zdůvodnění volby právě těchto autorů a děl. Ten ale v práci chybí. Pro zájemce jsou však podobné informace dostupné z jiných zdrojů.

Práci doporučuji státní zkušební komisi k obhajobě a hodnotím známkou C.

MgA. Jan Dušek, Ph.D.

V Kladně dne 7. června 2019