

Oponentský posudok dizertačnej práce

Autor: Mgr. et Mgr. art. Miroslav Tóth

Názov: *Kompozícia v reálnom čase. Vybrané aspekty tvorby pre ansámbl.*

Školiace pracovisko: Hudební a taneční fakulta

Akademie múzických umění v Praze

Študijný odbor/program: Hudební umění. Skladba a teorie skladby

Rok: 2019

Keď som roku 2000 v rámci festivalu Večery novej hudby v Bratislave položil Otomovi Yoshihidemu otázku ako rieši terminologicky ten problém, že ako skladateľ pracuje na pomedzí komponovanej a improvizovanej hudby, odpovedal, že on nemá potrebu sa nad tým zamýšľať a jednoducho len hrá a vytvára svoju hudbu „tu a teraz“. Bolo to v čase, keď na prelome 20. a 21. storočia pozvoľna doznieval antagonizmus medzi zástancami „čistej“ kompozície a improvizácie – ich kombinovanie a čoraz viac produktívne fúzie už totiž nebolo možné ignorovať, a to ako v hudobnej praxi tak aj v odbornom diskurze.

Práca kolegu M. Tótha predstavuje zaujímavý príspevok do diskusie o povahe i opodstatnenosti tzv. komponovania hudby v reálnom čase (v tomto prípade, ako naznačuje podtitul, s komorným ansámblom), naviazaného na neraz opomínaný fenomén muzicírovania transponovaného v kontexte tvorby súčasnej nekonvenčnej hudby. Že táto téma priamo súvisí s paradigmaticky iným ontologickým chápaním umeleckého (hudobného) diela – ktorého rámec označil Umberto Eco pred viac ako polstoročím za otvorený (Peter Faltin v tomto období hovorí v súvislosti so zmenou hudobného myslenia dokonca o diele ako toteme) –, hádam, netreba pripomínať a autor sa k nemu hneď v úvode otvorene hlási. V introdukčnej časti doktorand ponúka prierez históriou telies pracujúcich s „komponovaním v okamihu“ (M. Varga) v Čechách a na Slovensku (kde by však pre úplnosť mohli byť aspoň spomenuté aj zoskupenia Ensemble Marijan I. Medka a J. Kavana, Žena s blchou J. Vajó, či tEóRia OtráSu). Nakoľko v práci ide o. i. najmä o riešenie vzťahu istého druhu komponovania a (koordinovanej kolektívnej) improvizácie, je pochopiteľné, že v teoretickej rovine sa jej autor opiera o zistenia a myšlienky relevantných autorov akými sú Jaroslav Šťastný, Jozef Cseres, W. Thompson, P. N. Wilson a i. Skúmanie akosti (neraz tzv. neidiomatickej) improvizácie ako organickej súčasť komponovaného tvaru a povahy „okamžitého“ komponovania v kontexte improvizovania – a najmä ich možnej vzájomnej symbiózy – sa tak stalo jednou z ústredných tém textu. S tematizovaním vzťahu, resp. mutácie hudobného determinizmu a indeterminizmu sa stretávame minimálne už od čias aleatoriky (či už radikálnej alebo relatívnej), Miroslava Tótha však zaujíma tenzia medzi nimi

v konkrétne vymedzenom rámci, ktorému sa venuje predovšetkým prakticky ako hudobný tvorca. Explicitne odmieta „analyzovať vlastné postupy“ (muzikologicky by ich však práve z teoretického odstupu do istej miery zaiste mohol), keďže avizuje – a to sa ukazuje ako zaujímavé – skôr analytickú reflexiu vlastných skúseností z procesov vznikania hudobného tvaru a „komprovizačnej“ tvorby svojich hybridných diel vôbec.

V záujme vyhmátnúť príznačné aspekty komponovania v reálnom, konkrétnom čase s hudobným súborom (kde poznanie i využívanie špecifických schopností a potenciálu hráčov hrá kľúčovú úlohu) siaha autor, napríklad, k formulovaniu šiestich atribútov výrazne inakostnej novosti týkajúcich sa (cit.): a) hudobnej poetiky, b) vzťahu skladateľ – interpret, c) vzťahu diela – poslucháč, d) prístupu k hudobnému nástroju. e) predvádzania vždy nového tvaru, f) skladby stotožnenej s osobou autora (azda v zmysle jej podmienenosti jeho aktívnou spoluúčasťou). Pri Ecovej koncepcii zachytenej v legendárnej knihe *Opera Aperta* (1962) sa doktorand pristavuje podrobnejšie v prvej samostatnej kapitole. Všimá si opozitné semiologické chápanie diela u neho vs. C. Léviho-Straussa, pričom otvorenosť (hudobného) diela ho nezaujíma len ako metafora, ale doslovne ako voči poslucháčovi otvorene (minimálne v načúvaní) interaktívne dejúca sa štruktúra. Argumentačne siaha aj k názorom G. Goulda, ktoré sa miestami javia vo vzťahu k hlavnej téme práce trochu odťažitú – v otázke zmeny štatútu ator(stv)a a straty jeho aury by bolo možné siahnuť skôr k R. Barthesovi. Oceňujem však na tomto mieste produktívne spomenutie úvah M. Foucaulta a uvedeného J. Cseresa (v súradniciach recyklácie, rekontextualizácie v „techno-mediálne kolážovanej realite“).

V druhej kapitole eponymného názvu s titulom celej práce sa jej čitateľ oboznámi s vymedzením problematiky na okruhy tvorivých metód spätých s digitálnymi technológiami (modifikácia toku ich dát) a tzv. soud-paintingu (W. Thompson), resp. gestického dirigovania. Autora zaujíma v súvislosti s prvou oblasťou význam vývoja interaktívne definovaných softvérov rozhrania v reálnom čase, ktoré umožňujú komponovať takpovediac ihneď a „za pochodu“. V druhom okruhu predostiera rôzne možné formy tohto druhu vytvárania hudby siahajúceho do live performance, happeningu, sound artových eventov atď. Neopomína ani pojem komprovizácie, a to, mimochodom, ako jeden zo signatárov vyhlásenia *compro.sk11* (2011)¹, hoc by jej chápanie mohol v texte práce vnímať aj širšie než len „spájanie“ kompo-/impro princípov v zmysle ich (pre tému práce ťažiskovej) hybridizácie a mutácie. Za adekvátne a zaujímavú spracovanú pokladám podkapitolu 3.4 venovanú interpretácii a interpretom, ktorá je odrazom bohatých skúseností autora či už ako vedúceho vlastných telies *Frutti di mare, Musica Falsa et Ficta*, alebo ako člena zoskupení

¹ Rovnomenná multimediálna kompilácia s dielami, resp. textami M. Burlasa, J. B. Kladiwa, J. Fujaka, J. Vajósa, P. Katinu, A. Tverďáka, V. Miku a Tóthovho dua Shibuya Motors so S. Krekovičom bola publikovaná o rok neskôr (na médiu CDextra, Vlna 2012).

kolegov (VENI, Mi-65 či doc.END D. Mateja, resp. Pražský improvizační orchester G. Cremaschiho). Osobitý, zakladajúco určujúci význam interaktivity autora komprovizovanej skladby a hráčov v komplementárnej úlohe spolutvorcov, resp. „tvorcov textúry“ (s. 48) nahliada M. Tóth z rôznych strán aj v iných častiach textu. V intenciách objasňovania gestického dirigovania (koordinovania hudobného priebehu dohodnutými gestami s jasným sémantickým významom) píše o geste ako znaku toho „kto, čo, ako a kedy“ má (za)hrať.

Najrozsiahlejšia, 4. kapitola je venovaná analýze troch kompozícií rôznych autorov z troch rôznych období, založených na otvorenosti ich priebehu a z nej vyplývajúcej variabilnosti výsledného znenia: *Foglio 7° di Requiem* Milana Adamčiaka (1968), *Possible Stories (...and Other Stories)* Daniela Mateja (1992/1994) – obe sú zaznamenané v grafických partitúrach, a napokon *Záhada tyče* samotného Miroslava Tótha (2018). Aj keď absentuje hlbšie zdôvodnenie kľúča výberu týchto, pre istý typ komponovania v reálnom čase modelových skladieb – ako aj uvedenie dôvodu, prečo doktorand zvolil okrem svojej kompozície len dva príklady –, oceňujem v prípade prvých dvoch diel ich pomerne kvalitný opis, vrátane genézy, relevantnú interpretáciu rozdielneho charakteru grafických partitúr, ako aj pripomenutie dôležitosti spaciálnej dimenzie tvorby hudobno-zvukových udalostí u Adamčiaka (ktorý už roku 1967 vytvoril na Slovensku prvú priestorovú partitúru intermediálnej kompozície pre tanečníkov *Diamondance*).

K časti venovanej charakteristike vlastného hybridného hudobno-divadelného diela/post-opery (ktorá uzatvára trilógiu *Tyč* z rokov 2014-2018) nemám zásadné výhrady, či už ohľadne analytickej deskripcie motivácií, tvorby libreta, rozvrhnutia tektonických celkov, alebo špecifickosti autorských postupov komponovania v konkrétnom časopriestore v spomínanej interakcii so starostlivo vybranými hudobníkmi. Stretneme sa tu s podrobným opisom gestických znakov dirigenta/koordinátora², ako aj s akcentovaním významu jedinečných schopností interpretov. V zásade ide o adekvátny, pútavý autorský vhlad do viacerých aspektov tvorby i alternatívnych konečných vyznení diela.

Záver okrem očakávaného sumáru však pôsobí trochu ako appendix. Síce v ňom vítam tematizovanie potreby spracovania česko-slovenských dejín ansámblov tzv. „voľnej hudby“ (J. Šťastný), no neodôvodnené dve tabuľky *Svetové premiéry českých autorov v Čechách v období 2009 – 2019* a *Svetové premiéry českých autorov v Čechách v zahraničí v období 2009 – 2019* (ide o premiéry súčasných oper alebo hudobno-javiskových diel), navyše okomentované len niekoľkými riadkami, tu pôsobia nepatrične. Priestor pre argumentačne finálne, úspešné obhájenie a utvrdenie opodstatnenosti užívania pojmového spojenia

² Na tomto mieste by som spomenul obdobný spôsob okamžitej tvorby hudby dohodnutými gestami u Franka Zappu už v 60./70. rokoch minulého storočia, ktoré však bolo oveľa deterministickejšieho charakteru.

„kompozícia v reálnom čase“ pre komorný súbor v hudobnej teórii i praxi tak nebol, bohužiaľ, celkom využitý.

Naopak, príloha č. 3 s dvoma rozhovormi s J. Šťastným a D. Matejom, z ktorých doktorand niektoré pasáže cituje aj v hlavnom tele textu, sú pre mňa interesantným obohatením práce. Anonymný prieskum v prílohe č. 2 je tiež dostatočne „výrečný“ (zaujal ma v ňom o. i. poukaz na rozmer hravosti v improvizácii a princíp „nehody“, resp. vypointovania chyby počas nej, ktorý mohol byť rozpracovaný aj v hlavnom texte práce).

Za sporné, resp. nesprávne v práci pokladám:


- miestami trochu nesúrodé miešanie kontextov bez ich vzájomného odlíšenia – napríklad peformance, sound artu, resp. rôznych audiálnych umení, tzv. Novej hudby, free jazzu a i. – v snahe spomenúť oblasti, kde všade sa môžeme s podobami komponovanej tvorby v reálnom čase stretnúť;
- označenie U. Eca „len“ za spisovateľa (s. 29), bol predovšetkým semiotikom a filozofom;
- v súvislosti s H. Partchom hovoriť len o hľadaní nových spôsobov hry na nástroj – v jeho prípade ide o oveľa extenzívnejší a radikálnejší prístup, v rámci ktorého vyvinul úplne nové inštrumentárium založené na iných intonačných systémoch prirodzeného ladenia v rámci svojej originálnej koncepcie tzv. corporeal music (viď jeho knihu *Genesis of a Music*, 1946);
- v oblasti terminológie: nejasne naštylizované formulácie alebo termíny ako „zahraná súvislosť od interpreta“ (s. 18), „vizuálna deklamácia“ (s. 19), „zanotovaná podoba“ (s. 76), či poeticky, no nie odborne znejúce „predprichystávanie“ (s. 78);
- na viacerých miestach chybne uvedený názov zoskupenia Transmusic comp. ako Transmusic company (s. 11, 56, 57, 122) – Adamčiak skratku „comp.“ nechával zámerne polyvaletne potvorenú mnohým interpretáciám (company, compact, compages, comparation, competence, complementarity, compliance, competition, comprehensibility,...) – názov skupiny Sonic Yount namiesto Sonic Youth (s. 23), meno Chris Catler namiesto Cris Cutler (s. 125); ďalej Ch. Cox nie je spoluautor práce *Audio Culture: Readings in Modern Music* (ako to vyplýva z formulácie na s.95), ale jej spolueditor vedno s D. Warnerom (v záverečnom Zozname literatúry je tento omyl uvedený na pravú mieru); písať o „Česko – Slovensku pred rokom 2000“ nie je s ohľadom na jeho rozpad sedem rokov predtým adekvátne (s. 14).

Po štylistickej stránke je práca spracovaná na požadovanej úrovni, občas sa však čitateľ stretne s hovorovými, resp. mierne vágnymi i zmätočnými formuláciami (*pars pro toto* 1. odsek na s. 16), neraz aj s preklepmi a „tvrdkami“ – finálna jazyková redakcia by bola predsa len žiaduca. Formálne je text vypracovaný štandardne a prehľadne, avšak aj tu je možné vytknúť isté nedostatky: v Obsahu absenciu všetkých podnadpisov z Úvodu práce, drobné

chyby bibliografických záznamov v Zozname použitej literatúry, a napokon aj miniatúrnosť väčšiny ukážok z partitúr analyzovaných diel (napr. v podkapitole 4.3.4), ktoré mohli byť na samostatnej strane vo väčšom rozlíšení (týka sa to aj grafických partitúr M. Adamčiaka a D. Mateja).

Na základe uvedených skutočností odporúčam, aby Mgr. et Mgr. art. Miroslav Tóth svoju zaujímavú dizertačnú prácu obhajoval. Zároveň týmto navrhujem, aby mu po úspešnej obhajobe bol udelený akademický titul „philosophiae doctor“ (PhD.) v študijnom odbore Hudební umění: Skladba a teorie skladby.

V Nitre 28. júla 2019


.....
prof. PhDr. Július Fuják, PhD.