

Miroslav Tóth:

Kompozícia v reálnom čase
Vybrané aspekty tvorby pre ansámbl

Disertační práce, Praha 2019, počítačový tisk, 141 stran.
Oponentský posudek

Tématem disertační práce Miroslava Tótha, jakožto i ústředním tématem jeho tvorby, je kompozice v reálném čase, tvarování a vytváření hudby na místě, práce s ansámblem, který je tohoto typu kreativity schopen. Podobné téma, pokud vím, není zatím v Čechách uspokojivě zpracováno, proto jeho volbu kvituji.

Miroslav Tóth je svébytný, originální skladatel a performer, autor několika děl, v nichž více či méně aplikuje určité principy improvizace či práce s předpřipravenými koncepty, jež se v reálném čase proměňují a přetvářejí a tím zásadním způsobem ovlivňují strukturu a tvar výsledného díla. Tóthova disertační práce zaslouží pochvalu už jen za volbu a uchopení tématu. Toto téma, podobně jako jiná dosud málo zpracovaná, však postrádá jistou hierarchii souvislostí, podrobněji precizovanou terminologii a vymezení vztahů k tématům příbuzným. Nutno přiznat, že Tóthova práce si sice všímá důležitých motivů a aspektů k tématu se vztahujících (o čemž svědčí i její podtitul), těmi důležitými by se však mohla zabývat více.

Práce je členěna na tři velké kapitoly, z nichž každá je svým způsobem podkapitolou té předcházející. Úvod nastiňuje otázky a tematické okruhy, jimž se autor v textu bude dále věnovat. Trochu záhadou je mi členění úvodu na podkapitoly, které však nejsou zmíněny v obsahu. Podle mého názoru je v celé práci nadbytečné téma výuky improvizace a jejího vztahu ke kompozici – už z toho důvodu, že tento vztah je ryze individuální záležitostí a improvizace se coby svébytná disciplína v rámci kompozičních oddělení v podstatě nikde nevyučuje (výjimkou je předmět improvizace na JAMU v Brně). Subtéma historie improvizace je podle mne pro cíl práce příliš rozsáhlé – autor například nezmiňuje improvizaci barokní atd. Stejně tak je podle mne zbytečné hovořit o námitkách některých autorů proti otevřenému dílu: to je nabíledni a mimo cíl práce. Označení těchto autorů za „konzervativní křídlo“ je myslím lehce diskutabilní. Na str. 23-24 autor sumarizuje inovace, které dle jeho názoru přináší „otevřené dílo“ a dopouští se několika nepřesností či zjednodušení: rozhodně bych nesrovnával „hledání nových způsobů hry na nástroje“ u Helmuta Lachenmanna a Harryho Partche.

Kapitola číslo 2 – logičtější označení by bylo č. 1, po úvodu – se zabývá explikací termínu „otevřené dílo“, s logickým důrazem na pojem a esej Umberta Eca. Stejný prostor také autor věnuje tezím a myšlenkám Glenna Goulda, což je asi v pořádku, nerozumím nicméně srovnání variability Gouldových interpretací Bacha s otevřeným dílem jako takovým na str. 33. Na téže straně autor cituje tezi Umberta Eca, který považuje „*barokní spiritualitu za první zřetelný projev moderní senzibility právě proto, že se zde člověk poprvé vymaňuje z područí určitého kánonu (garantovaného kosmickým řádem a stálostí esencí) a v umění i ve vědě se ocitá tvář v tvář proměnlivému světu, který od něho vyžaduje kreativní přístup*“. Nerad bych s Ecem polemizoval, jen se domnívám, že nelze tuto premisu vztahovat na celou oblast předbarokní hudby, protože bychom zapomínali na kreativitu tvůrců isorytmického moteta, hádankových kánonů či na tvorbu představitelů ars subtilior.

Kapitola číslo 3 nese název *Kompozice v reálném čase* a nastiňuje některé její možnosti či technické předpoklady. Opět: za lehce nadbytečnou považuji podkapitulu 3.2 „Vývoj real-time a definování rozhraní“ - s tématem disertace sice souvisí, ale přináší nedostatečně vysvětlenou a přeloženou terminologii z jiného oboru. Na str. 47 autor zmiňuje *soundpainting* amerického skladatele Waltera Thompsona (místy chybně psaného „Thomson“) a proti němu vymezuje svůj termín „*gestické dirigování*“ - toto je pro mne jedno z ústředních témat celé práce a dokázal bych si představit jeho podrobnější zpracování.

Kapitola číslo 4 je věnována analýze děl Milana Adamčiaka, Daniela Mateje a autorovy opery *Záhada tyče*. Proti analýzám samotným nemám námitek, uvítal bych jen větší propojení s cílem a tématem práce – souvislost Adamčiakovy grafické partitury a partitur autorových, zasazení Adamčiakova díla do kontextu grafických partitur 60. let (Logothetis, Cage, Grygar atd.). Naopak bych nutně nepotřeboval vědět, kdo a v jakých letech se účastnil festivalu Smolenické semináře (str. 51–52). Na několika místech autor pracuje s pojmy, které jsou příliš vágní a zasloužily by si vysvětlení či zpřesnění – např. na str. 55 („*interpretační tradice*“) či na str. 60 („*postcageovský přístup*“).

Analýza autorovy opery *Záhada tyče* je nejzajímavější částí práce. Tóthova metoda přeskupování a variování kompozičních dílů v reálném čase je velmi inspirativní. Zde snad jen poznámku – je poměrně zábavné, že autor pracuje s detaily textu sci-fi libreta opery jako s fakty: jednoduše se dozvíme, že někdy v budoucnu dojde k amputaci hlasivek. Jako zaujatý čtenář doufám, že se toho nedožiju.

Po textové a jazykové stránce je práce na standardní úrovni, chyby v názvech či jménech netřeba zmiňovat. Zásadnější nedostatky vidím v občasně absenci citací, např. na str. 13 (pozn. 20). Některé citáty odbornějšího rázu by taktéž mohly být přeloženy – např. na str. 40 (pozn. 77) nebo na str. 42 (pozn. 80-81).

Práce obsahuje několik příloh: libreto a skladebné celky opery *Záhada tyče*, anonymní průzkum vztahu skladatelů k improvizaci a rozhovory s Jaroslavem Šťastným a Danielem Matejem. Rozhovor s Matejem je devět a půl roku starý a uvítal bych jeho aktualizaci a lepší propojení s tématem práce.

I přes uvedené výhrady považuji autorovu práci za velmi dobrou a přínosnou, hlavně z důvodu snahy o interpretaci nejednoznačného fenoménu, který je zatím do značné míry půdou neprobádanou a je možné ho uchopit z mnoha směrů. Miroslav Tóth naznačuje několik z nich a vzhledem k tomu, že práce velmi úzce souvisí s jeho vlastní tvorbou, lze se jen těšit na další autorovy umělecké výsledky. Práci tímto **doporučuji k obhajobě**.

Michal Nejtek