

Petr Hora:

Improvizace a její vliv na skladatelovo myšlení

Magisterská diplomová práce, Praha 2020, počítačový tisk, 57 stran.
Oponentský posudek

Posluchač Petr Hora zvolil tématem své magisterské práce improvizaci a její přínos pro skladatele. Improvizace je fenoménem, který prochází napříč obory a je nabíledni, že pro autora současné hudby má svůj význam a svou důležitost.

Práce je členěna do tří velkých kapitol, přičemž první nese název *Hudební improvizace*, druhá *Dobrodružství vědomí; Edward Sarath a Daniel Kahneman* a třetí, ústřední, *Hygiena tvorby*. Proti struktuře práce nemám námitek, trochu zbytečně ovšem působí v kontextu ostatních témat podkapitola věnovaná historii improvizace, která je zavádějící a z historického pohledu nepřesná.

Hlavní otázkou, která vyvstane při čtení Horovy práce, je, zda může být odborná magisterská diplomová práce esejí. Posluchač se věnuje tématu, které je pro něj coby autora důležité, jeho volbu hned zpočátku a pak ve třetí kapitole přesvědčivě zdůvodňuje, text ovšem buduje způsobem, který může čtenáře zmást – spíše kolem tématu neustále krouží, opakovaně se uchyluje k poetismům, jazyk práce se nedrží nastoleného diskursu a celé dlouhé pasáže působí spíše dojmem záznamu nepřiliš uspořádaných myšlenkových pochodů. Otázka zní – může diplomová práce na umělecké škole vypadat takto? Osobně se domnívám, že za určitých podmínek ano, vědecký diskurs by měl být ovšem nahrazen přínosem jiného typu.

Úvodní kapitola, věnovaná představení autorova chápání smyslu improvizace a historickému exkursu, je do práce zařazená z logických důvodů, měla by být ovšem zpracována jinak, v této podobě jde o nepříliš podařené torzo. Zatímco v první části kapitoly autor přesvědčivě píše o významu improvizace pro sebe samého, část druhá, nazvaná *Historické umístění*, na pouhých čtyřech stranách nepřesně zařazuje improvizaci do historického kontextu a přitom se dopouští několika lapsů či vágních formulací. Požádal bych autora například o vysvětlení označení Johna Cage coby „*průkopníka volných forem ve světě soudobé vážné hudby*“ (str. 15). Taktéž u popisu bebopu bych byl opatrnější a hlavně přesnější, bebop jednak vzniká už počátkem 40. let 20. století a ne až po roce 1950 a jednak autor opomíjí základní fakt, že v jazzu a blues se improvizuje od samého počátku. Pokud měl autor na mysli to, že bebop vlastně utváří moderní jazzový jazyk a jazz v podstatě odvádí z dosahu show businessu, měl taktéž zmínit např. pianistu Lennieho Tristana, jehož nahrávky *Intuition* a *Digression* z roku 1949 jsou v rámci jazzu vůbec prvními zaznamenanými volnými improvizacemi.

Kapitola druhá, nazvaná *Dobrodružství vědomí; Edward Sarath a Daniel Kahneman*, je určitým extraktem z textů dvou autorů, zabývajících se psychofyziologickými aspekty myšlení a hudební improvizace. Rozumím tomu, že autor potřeboval podepřít své myšlenkové konstrukce oporou vědeckých kapacit, mohl tak ale činit o něco obratněji. V kapitole opakovaně zmiňuje konkrétní termíny, které nikterak nevysvětluje a pracuje s nimi jako s fakty. Nevím, zda je úplně šťastné označovat všechny typické hudební znaky pojmem *idiom*, možná by bylo přesnější pracovat s Umbertem Ecem používaným termínem *stylegma* (prvek

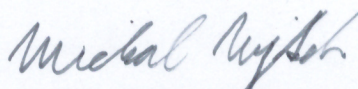
záměrného způsobu tvorby). Naopak by bylo podle mého názoru vhodné minimálně poukázat na termín *pattern*, který je elegantně vysvětlitelný jak z hudebního, tak z psychologického hlediska (psychologie gestaltu atd.). Na str. 24 autor uvádí termín *priming*, který opět nijak nevysvětluje, podobně jako na str. 27 termíny *peak experience* a *flow* (k nim se vrací až později, konkrétně na str. 30). Opět bych požádal autora o vysvětlení Sarathova označení kompozice coby *lineární* a improvizace coby *nelineární* metody či koncepce (str. 35). Z mého pohledu je to přesně naopak.

Třetí kapitola práce, nesoucí název *Hygiena tvorby* je kapitolou ústřední, autor se konečně dostává k tématu, které je pro něj osobně důležité a coby skladatel ho potřebuje promyslet a vyřešit, což kvituji a chválím. Ne vždy totiž skladatelé píší o něčem, co se jich bytostně dotýká – o některých tématech je pro nás všechny lepší pomlčet, o některých nepíšeme z důvodu pohodlnosti. Téma hygieny tvorby, resp. přípravy k tvorbě, nastartování psychofyziologických procesů vedoucích k tvůrčí činnosti, je velmi důležité. V této kapitole autor nastiňuje několik praktických metod, které mohou skladateli pomoci. Zajímavé je, že se v promýšlení toho, jak začít psát, několikrát dostává do blízkosti úvah Petra Kofroně, konkrétně k jeho textu *Jak psát*, který vyšel coby součást sborníku *Tón ne* v roce 1998. Paradoxní je, že se v této ústřední kapitole autor poněkud vzdaluje od tématu práce samotné – improvizace jistě může mít a mívá zásadní vliv na skladatelovo myšlení, autor však už její funkci a pozici v procesu komponování nijak nespecifikuje. Osobně bych považoval za zajímavé rozpracovat například problematiku tvůrčích procesů – včetně vlivu pro autora důležitých automatismů, problematiku kompozičních *patternů* souvisejících s dlouholetou praxí, případně jejich narušování právě improvizací apod.

Jak jsem již naznačil, autorův jazyk a způsob uvažování je více poetizující a pseudofilosofický, než logický a v práci najdeme celou řadu míst, kterým není příliš rozumět – např. na str. 36 („*Lineární časový povrch kompozice rozvíjí své obzory v lineárních směrech, kde vnější hranice lokalizovaného přítomného momentu vnímaného v běžném stavu vědomí dává obrovské množství časových vztahů, díky čemuž vytrhne vědomí z jeho běžných kotvišť a cílí tak k vyvolání transcendentních stavů*“). Svou roli nepochybně sehrává i nepřilíš přesný překlad anglického originálu. Na druhé straně – čím je autor osobnější, tím je i poetičtější a některá místa jsou z tohoto pohledu taktéž pozoruhodná – např. úryvky na str. 41 („*Vzhledem k tématu, které do jisté míry okusuje hranice estetiky...* „) a na str. 44 („*asociativně bohaté hledí*“) či 45 („*Jakoby pohyb (vpřed) byl určitým černým koněm neohlášeného zápasu*“).

Je zřejmé, že autor práce je zajímavou osobností, skladatelem neotřelé hudby, který se ve své tvůrčí činnosti snaží řešit řadu problémů a činí tak originálním způsobem. Je taktéž zřejmé, že není typem badatele, který by logicky a krok za krokem postupoval při zpracovávání konkrétního tématu a který by za sebou nechal vědeckou práci, srozumitelnou pro široký okruh čtenářů. Autorův přístup je jiný: místo uvádění postulátů provokuje k přemýšlení, k pohybu, k postavení se problémům čelem. I z tohoto důvodu navrhuji pozitivní hodnocení práce, konkrétně známku C.

V Praze dne 28.5.2020


MgA. Michal Nejtek, Ph.D.