

Oponentský posudek na magisterskou diplomovou práci

Název práce: *Improvizace a její vliv na skladatelovo myšlení*

Autor práce: Petr Hora

Předkládaná práce je hodnocena

1. Z hlediska obsahového záměru, naplnění zadání a zpracování předepsané literatury

C

2. Z hlediska požadavků na jazykovou správnost (pravopisné a jiné jazykové chyby)

C

3. Z hlediska požadavků na formální úpravu, požadovaný rozsah, dodržování citačních norem, odkazy a bibliografii

C

4. Přípomínky, náměty, otázky k rozpravě (možnost podrobnějšího slovního vyjádření)

Předložená práce je každopádně zajímavá výběrem tématu, nicméně z hlediska obsahového záměru a naplnění zadání vidím hlavní problém už v samotném názvu - ten by měl znít spíše "Improvizace a její vliv na moje kompoziční myšlení", neboť autor se zde zabývá výhradně sám sebou, případně svým chápáním použité literatury.

Předložený text ve skutečnosti není regulérní diplomovou prací (na to je zde příliš mnoho formálních nedostatků), ale pokusem o autentickou výpověď ve smyslu parole Egona Bondyho: "Ať mne svět vidí v celé mé blbosti!" Z tohoto hlediska je však tato výpověď cenná, protože dává nahlédnout do myšlenkového světa tvůrčího subjektu. (Ostatně i tak prominentní vědec jako Ivan M. Havel přiznal v rozhovoru s Ivou Oplištilovou, u kterého jsem byl přítomen, že on se zabývá už jen introspekci, což je podle něj naprosto legální vědecká metoda.)

Tento subjekt je přirozeně jedinečný - což se nejlépe projevuje právě v improvizaci.

Improvizaci je (samozřejmě z mého pohledu) možno definovat jako *pravdivou* (na rozdíl od běžně rozšířeného mínění profesionálních hudebníků, kteří ji rádi označují jako "podvod"). V improvizaci (ať už je jakákoliv) improvizátor ukazuje, kým skutečně je, a prozradí v ní o sobě vždy více, než by sám chtěl, zatímco interpretace napsaného a zejména pak historického díla je do jisté míry vždy skutečným *podvodem*, neboť i při té nejčistší snaze o co nejpřesnější provedení nikdo ve skutečnosti neví, jak se ta hudba doopravdy hrála a jak se má hrát. Jenom ti nejlepší a nejpoctivější interpreti si to uvědomují a jsou schopni to přiznat.

Diplomantova zpověď je zde mimořádně otevřená: doznává věci, které by si ledaskdo jiný nechal raději pro sebe, ale i tím vlastně vypovídá o faktu, že improvizace má tolik druhů, kolik lidí ji dělá. V improvizaci je hudba neoddelitelná od člověka - konkrétního a neopakovatelného.

Není proto divu, že autor své úvahy pojal také víceméně improvizálně, osnovy diplomní práce se drží jen volně. Ale přiznám se, že pro mne to byla četba docela zajímavá. Dozvěděl jsem se o teoriích a jménech, která jsem neznal a budu si je muset ještě dohledat. A dozvěděl jsem se i o autorově způsobu uvažování. To může být velmi důležitý zdroj informací - pokud se autorovi v budoucnu podaří přesvědčit svým dílem! (Vždyť jakou cenu nabyly Janáčkovy mladistvé teorie i kompoziční pokusy ve světle jeho pozdních skladeb...)

Beru tedy tuto práci jako projev autorovy upřímné snahy vyznat se sám v sobě a omezím se pouze na věcné připomínky:

Obecné:

1. U většiny citací chybí údaj o stránce.
2. Názvy skladeb a cizojazyčné výrazy se zdůvodu lepší sledovatelnosti textu píšou kurzívou, což zde většinou není dodržováno.
3. Permanentní užívání osobního zájmena *já* pouze v tvaru *mě* (bez ohledu na patřičný pád).
4. Edgard Varèse je průběžně chybně uváděn jako "Edgar Varése".
5. Gramatické chyby a překlepy (včetně názvu fakulty na titulní straně) svědčí o neprovedené finální korektuře.

Konkrétní:

Na str. 15 došlo k informačnímu zkratu, když je John Cage ztotožňován s indeterminismem a indeterminismus s "akcentací improvizací složky". Obě informace jsou sice pravdivé, ale takto dohromady neplatí: je totiž rozdíl mezi pojetím indeterminismu u Feldmana (který s tím původně přišel, ale poměrně brzy tento přístup opustil) a Cage (který Feldmanův impuls rozvinul ad absurdum) na jedné straně, na druhé straně pak u Browna a Wolffa, kteří skutečně akcentovali improvizací přístupy). Cage totiž dával interpretům poměrně přesné instrukce (např. ve *Winter Music*, *Concert for Piano and Orchestra* a zejména v "transparencies pieces"), jak si vytvořit vlastní verzi, která měla být fixována a provedena s největší pečlivostí - že to většina interpretů raději nahrazovala vlastními improvizacemi, vedlo nakonec Cage k povzdechu "Kdykoliv chtějí lidé ukázat, co je v nich nejhoršího, dělají to pod mým jménem".

Na str. 17 v citátu z *The Ashgate Research Companion to Experimental Music* je zjevná chyba (vznikla pravděpodobně při opisu): Stockhausenovým asistentem nebyl John Cage, nýbrž Cornelius Cardew. Cardew sice byl jakýsi *spiritus agens* anglické experimentální hudby, ale improvizací skupina AMM vznikla nezávisle na něm v roce 1965 a Cardewa kooptovala o rok později. Tilbury se definitivně připojil až v roce 1980.

str. 26 - tvrzení "Rozpoznat výraznou emoci v hudbě (spíše by musela znít hudba stará, u které jsou známy a uceleny obecné způsoby jejího vnímání)" mi připadá sporné. Podle mé zkušenosti výraznou emoci v hudbě často nerozpoznají ani profesionálové, kteří ji hrají - a to ani u Mozarta!

Na téže straně - Pro *ancheoic chamber* existuje český technický termín *bezdozvuková komora*.

Na str. 33 se mluví o "dříve zmiňované citaci" z knihy Petera Niklase Wilsona *Hear and Now*, žádnou jsem však na předchozích stránkách nenašel.

str. 35 - Větou "Hlavním rozdílem potom v praxi provádění těchto dvou tvůrčích principů vidí v časovém uchopení" chtělo určitě být řečeno něco jiného, než zde vyšlo.

Na stejné straně popisované Sarathovo pozorování: "Povahu procesu kompozice vidí jako přerušovanou, nespojitou činnost, neboť skladatel může při své práci kdykoliv odejít. Nechat práci ležet třeba hodinu, měsíc nebo rok a poté se k ní vrátit, a ona na něj čeká v nezměněné podobě, jak ji zanechal" mi připadá příliš zjednodušující svým ztotožňováním kompoziční práce pouze s notovým zápisem. Podle mé zkušenosti je kompozice komplexní duševní proces, který se ubírá složitými cestami a zejména v počátečním stadiu je velmi zranitelný. Jestliže se např. skica odloží na delší dobu, předivno hudebních představ na ni napojených se zpřetrhá a potom už se nedá navázat. Může se ovšem dojít k jiným řešením, s jakými se v původních představách nepočítalo. Na druhé straně existují improvizátoři, kteří svoji hudbu sice nepíší, ale systematicky rozvíjejí svůj projev do velké konzistentnosti, tedy se vždy vrací tam, kde přestali (Evan Parker je příklad za všechny).

str. 36 - zmínka o Mozartovi (rovněž citovaná ze Saratha), který má "celou skladbu hotovou v mysli dříve než ji napíše", je sice obecně rozšířená, ale nepravdivá. Naprosto stejnými slovy se údajně vyjádřil i Beethoven, ale anglický badatel (bohužel nemohu posloužit přesným odkazem, ale sborník *Beethoven Studies* je v Městské knihovně Praha) prokázal, že dotýčný svědek tohoto výroku se s Beethovenem nemohl nikdy setkat a navíc, že celá formulace slovo od slova pochází z jakéhosi antického textu, který byl běžně vyučován na gymnáziích.

Tyto dvě poznámky k Sarathovi uvádím proto, že v diplomní práci je povinností prověřovat použité citáty a případně upozorňovat na chyby a omyly v nich.

str. 37 - překládat anglický výraz *actuality* do češtiny jako "aktualita" - je významově matoucí. V daném kontextu by byl vhodnější termín *skutečnost, fakt*.

Největší výhradu mám k jazykové stránce: text má totiž více charakter promluvy než než studie a navzdory proklamované improvizaci se docela pevně drží pravidel marketingové rétoriky. S tím souvisí i otázka, zda se zde jedná o onen podvědomý automatismus S1, o kterém je v textu řeč, nebo je to záměrný projev S2 - v tom případě je nutno objasnit, pro zrovna tento prostředek.

Předložený text sice nanaplňuje standard diplomové práce, přesto není hoden zatracení - z důvodů, které jsem již uvedl výše. Připouštím jej tedy k obhajobě a navrhuji hodnocení **C**.

V Brně dne 12, 6, 2020

doc. MgA. Jaroslav Šťastný, Ph.D.