

Oponentský posudek magisterské diplomové práce

Autor diplomové práce:

Bc. Andrzej Molin, DiS.

Téma diplomové práce:

Protokol jako nový prostor pro vyjádření interpretačního výkonu. Zaměření na klavírní interpretaci

Vedoucí diplomové práce:

Prof. Mgr. MgA. Jiří Bezděk, Ph.D.

Oponent:

MgA. Ivana Bažantová, HAMU Praha

Práce Andrzeje Molina předkládaná k obhajobě má formálně vyváženou strukturu, čítající 86 stran vlastního textu v pěti velkých kapitolách s tabulkovými protokoly, abstraktem, úvodem a obsahem, dále 4 strany textové přílohy, partituru skladby a přiložená CD. Těžiště vlastního zkoumání je především ve 4. a 5. kapitole, která zabírá polovinu objemu textu. Všechny formální náležitosti jsou splněny.

Záměr a východiska zkoumání jsou poměrně srozumitelně vyjádřené. Opírají se o koncepci interpretačních prostředků z pera Jaroslava Zicha, aplikováním jejich podstatných složek na skladbu Bedřicha Smetany Slepíčka ze druhé řady Českých tanců a zkoumáním interpretačního podání na podkladě nahrávek dvou klavíristů starší a současné generace, tedy Stefana Askenase a Ivana Klánského, jejichž výkon je zaznamenán v podobě protokolu a komentován v klíčových kapitolách diplomové práce.

Pan Molin je studentem oboru Hudební teorie, a tak se zaměřím napřed na úlohu tohoto směru v celé práci. Již v Abstraktu je uvedeno, že jde o průnik hudební teorie a estetiky. Vlastní teorie uspořádání, výběru a chování skladebného materiálu ve skladbě Slepíčka je obsažena ve formálním rozboru (kap. 3.2 a 3.3) a jako „průvodce“ jednotlivými částmi skladby v její časové posloupnosti v protokolu a tamtéž pak jako evidence tonálních či harmonických jevů a hudebně myšlenkových prvků ve sloupci Kompoziční podnět. Všechny ostatní aspekty jsou nahlíženy jen jako podněty interpretačního činu z oblasti času, délky tónu a dynamiky. Nicméně teorie, respektive teoretické uvažování se zde vyskytuje v jiné podobě, v klasifikaci, kvalifikaci a kvantifikaci prvků a jevů interpretačního výkonu a jejich v zásadě objektivizujících pozorování a v hledání vnitřních vztahů a souvislostí. Do šířeji pojatého smyslu slova teorie lze zařadit i vytvoření a uchopení zvláštního záznamu interpretace skladby, již zmíněného tzv. protokolu, který se stává hlavní systémovou opěrou pro zaznamenání interpretačního výkonu.

Lze říci, že cíl výzkumu je více empirický než teoretický.

Výzva zachytit průběh interpretace skladby v zásadních aspektech realizace a individuálním přednesu skladby je podstatným výsledkem diplomní práce. Protokol jednak představuje jakousi kartézskou rovinu, kde se protíná časový průběh skladby (svisle) a kvalitativní charakteristika vymezených interpretačních prostředků v daném momentu realizace např. jednoho tónu, figury, taktu, motivu, fráze apod. (ve vodorovných řádcích), které jsou omezeny na sledování tempa a jeho změn, a to i v detailu, na délku tónu (zjednodušeně artikulace) a na

dynamiku. Záznam vypořizovaných dějů v průběhu interpretace sám pisatel přirovnává k fotografii – trvalé zachycení jednoho interpretačního výkonu z tvůrčího procesu interpreta. Metoda protokolu a hlavně jeho výkladu tak přináší určité nové pojmy – např. průsečíkem jevů v dané fázi skladby je buňka, dílčí způsoby pojetí v dešifrované fázi skladby či v detailu je interpretační čin. Rozsah buňky si diktuje konfrontace interpretačního provedení ve vztahu k notovému zápisu a smyslu ztvárněvané hudební myšlenky nebo jiného hudebního jevu.

Zaprotokolovány jsou dvě interpretace. Pro každou je vyhotoven protokol v podobě tabulky, odlišené barevně, lehce modifikovaným strukturováním buněk tak, aby odpovídaly interpretaci, též s barevným rozlišením některých aspektů či jevů, které se opakují vzhledem k průběhu skladby nebo naopak překračují zapsaný jev ve skladbě apod.

Co z protokolu vyplývá, to je součástí vyhodnocování obou protokolů zvlášť. To se děje jak podle průběhu skladby, tedy následně, v linii svislého sloupce, tak také horizontálně výkladem co se v daném místě, buňce (frázi, motivu, rytmickém momentu, harmonii či na dané notě vzhledem k předcházející i následující) děje, jakými prostředky je místo ztvárněno, ozvláštňeno, jak s ním interpret zachází. Toto objektivizující vyhodnocení je velmi pečlivé, udržuje stále linii většiny simultánních jevů, které se v hudbě odehrávají, a při tom jsou srozumitelně podány a vysvětleny - i když sledování toho je dosti náročné, de facto vyžaduje dílčí rekonstrukci protokolu jakoby „z druhé strany“. Samozřejmě i toto pozorování je z části pisatelova interpretace, ale evidentní volba byla držet se jen potenciaální možnosti partitury a dané interpretace, bez emotivních hodnocení. Dokonce autorova metoda měla snahu jít od pozorování jevů v nahrávce a až pak její opodstatnění nacházet ve skladbě. Vlastní autorovo shrnutí protokolu je součástí až kapitol 5.2.4 a 5.3.4, kde je i stručné srovnání obou interpretací.

Závěr diplomové práce nabízí přesvědčení, že protokol je platforma pro objektivní zaznamenání o vypořizovaných interpretačních činech, můžeme říci je jako obraz, kde pozorováním jednotlivých prvků či jevů, jejich analyzováním a souvztažným spojováním na tomto obraze pak dochází k subjektivnímu výkladu jejich účinku, eventuálnímu hledání významu, dílčího principu až po estetický dojem apod., i když na rozdíl od obrazu je hudba vždy jednoznačně cílená na lineární vnímání času. Metoda protokolování by se mohla uplatnit jak pro sledování interpretačního růstu jako jedince v čase, tak pro sledování generačního směru interpretace, též historicky posouvaného nebo naopak konzervujícího způsobu interpretace v daném kulturním kontextu. V závěru se pisatel nevzdává ani predikce možnosti počítačového zpracování v budoucnosti, kterému bude přizpůsoben jak záznam protokolu, tak vyhodnocovací program.

Lze říci, že vytčený cíl práce byl naplněn a se slovy autora lze souhlasit (str.12, druhý odstavec): „Otevírá se cesta k mnohotvárným, vědecky a pedagogicky využitelným informacím, které mohou být v budoucnosti i přehledně archivovány a vědecky vyhodnocovány.“ Str. 70, první odstavec: „Cílem práce je... čistá metodologie výzkumu.“

Hodnota práce je v předvedení samostatného myšlení, prokazaného smysluplným a soustředěným postupem, práce nese prvky původního přístupu, i když s tradičním výchozím materiálem a systematikou. Budoucnost naznačené cesty je ovšem velmi vágní. Řešení takového protokolu je náročné na čas a zkušený pedagog umí tyto věci postřehnout a pracovat s nimi bez jakéhokoliv textu, respektive tabulky. Musela by být vytvořena platforma pro výzkum tohoto typu dlouhodobě a hlavně s ověřením, jaký účinek taková práce může mít v rovině teorie interpretace i v rovině výkonného umění vlastního či jeho utváření v pedagogickém procesu, jimž by měla posloužit.

Diplomovou práci doporučuji k obhajobě s klasifikačním stupněm A.

Nyní bych se obrátila ke konkrétní problematice v textu k obhájení.

1. Rozporovala bych, respektive jako nedostatečné se mi jeví na str. 13 „erudovaný rozbor výkonu lze provést jedině na základě rozboru formy skladby“ – a otázky stylu vedle Werkcharakteru (je užití tohoto pojmu na str. 14 správné?), smyslu, idiomatiky a symboliky hudebních myšlenek, sazby, zvukového charakteru, možnosti nástroje – to vše zůstává stranou?
2. Str. 15 – „Pokud umělec hraje bez agogického nebo dynamického vlnění, působí tento výkon strojově, zbaven lidského faktoru“ – to ale přeci není možné a výkyvy jsou technikou zaznamenatelné.
3. Stručný přehled Zichova systému a jeho pojmů výkladem je celkem v pořádku, nepřináší však žádný komentář a rozšíření na hudbu mimo klasicko-romantickou. V 1.1.3 co znamená „typické nasazování barokní hudby v podání G. Goulda“? A tamtéž „zda ozdoby umísťuje před danou taktovou dobou nebo po ní“ – tedy ne na dobu?
4. Použitý notový materiál – pokusil jste se rozdílný model závěru skladby u Klánského a Askenase porovnat s autografem nebo původními vydáními? Přiložená skladba vydání Jana Novotného je urtext? Má totiž v taktu 19 dvojitou repetici, ale ta jedna mířící vpřed nikam nevede. Na str. 41 textu schází poznámka 45. Pokud se chci jako čtenářka, osvojující si Váš výklad, orientovat v partitūře, schází mi čísla taktů.
5. Čtenář studující text, má problém s návraty na tabulky, které jsou umístěné na stránkách na široko. Musela jsem si je navštívit a slepit tak, aby na sebe navazovaly shora dolů a mohla jsem se v nich orientovat podle textu vyhodnocování. Pak jsem byla schopna orientace a výklad absorbovat. Zelený tisk je rozmazaný. Doporučuji takovou praktickou formu přiložit jako zvláštní „mapu“.
6. Na str. 65 nerozumím poznámce 61: K větě „Akcent...interpret mimořádně nepodporuje, ale důvěřuje mu z hlediska kompozičního vyznění“ s poznámkou „Takto se také realizuje vztah mezi skladatelem a interpretem, kdy interpret do 'první linie' pouští skladatelovu invenci.“ V souvislosti s tím mi schází též rozlišení akcentů na metrické, výrazové, rytmické aj. dle obsahu skladby, jakou má tedy hodnotu.
7. Na téže straně 65, řádek 8 suše konstatujete, že následuje prázdný takt. K jeho časovému provedení a okamžiku pokračování se nevyjadřujete – ale tyto momenty jsou velmi důležité, často i dramaticky smysluplné. Vždy stojí za to sledovat řešení a účinek takových míst, zvláště když jsou to generální nebo celotaktové pomlky.
8. Na str. 66 poslední odstavec píšete o zkrácení šestnáctinových not – jak jste v té rychlosti přišel na dvaatřicítky? Hlavní pohyb jsou šestnáctinové sextoly a jeví se, že jsou použity k sobě dvě poslední z metrické jednotky – nebo jsou volně bez vazby? Nebo jsou obě až s poslední sextolovou notou jako sextolové dvaatřicítky? A vždy stejně?

9. Na str. 70 při vyhodnocování temp Askenaseho považujete větší agogickou volnost jako zásahy do skladatelových pokynů, které způsobují nesystematičnost. Rozmezí temp udáváte 95 – 120 M.M. Je to dobře nebo špatně pro Slepíčku nebo pro posluchače? Je to přes míru? A přes jakou? Je to mimo smysl hudebních myšlenek?
10. Přelom str. 81 a 82 věta od „Můžeme...“ nedává smysl. Co mělo být vyjádřeno?
11. Jak jste vzal na vědomí kvalitu a techniku nahrávání Askenase a Klánského, když je mezi nimi zhruba 35 let?
12. Jak byste protokol modifikoval, kdyby šlo o hudbu na příklad Kabeláčovu? Nebo zcela jiného druhu – dílem aleatorickou, nebo klavír s houslemi, nebo čtyřruční klavír či smyčcový kvartet? Nebo je protokol vhodný jen pro sólový výkon?
13. V seznamu literatury bych ráda viděla studii ČSAV z roku 1982 s titulem Čas a hudba autorů Milana Kuny a Miloše Bláhy. Ani ne tak pro přesné fyzikální měření, ale pro určité výsledky a kategorizaci právě tempové, agogické či rytmické stránky v interpretaci a pro práci s přípravou pro komparaci nahrávek. (Tempo základní, pevné, oscilující, proměnné a jak se jeví ve spádu fráze, dynamiky – o čemž píše samozřejmě i J. Zich.)
14. Inspirací by též mohla být kniha Jaroslava Tůmy O interpretaci varhanní hudby s přihlédnutím k jiným klávesovým nástrojům, vydaná vydavatelstvím Arta.
15. První přílohou je přepis rozhovoru vedoucího práce, autora a sledovaného interpreta I. Klánského. Některá vysvětlení z rozhovoru se mi zdají velmi klíčová, která by se měl čtenář dozvědět v nastínění metodologie výzkumu už v začátku práce jasně a stručně. Např. že smysl, význam a hledisko interpretace modifikuje výzkum, proto se údaje neměří v přesných jednotkách, ale podle sluchu. Tempa a změny temp jsou měřeny metronomem – v tabulce to pak je, ale přístup by měl být vyjádřen přímo v úvodu. Položení otázky k měření intenzity zvuku celostně nebo v rámci polyfonní struktury hlasů, postoj a východisko mělo být také v metodologickém úvodu jasně naznačeny – tedy jaký je rámec zkoumání protokolových položek.

Posudek vypracovala: MgA. Ivana Bažantová

V Praze dne 16. června 2020