

Oponentský posudek na diplomovou práci BcA. Marie Krupkové

"České soudobé skladby na soutěži PJ a jejich interpretace"

Marie Krupková si pro svoji absolventskou práci vybrala téma cembalových skladeb zkomponovaných pro jednotlivé soutěže v oboru cembalo v rámci mezinárodního hudebního festivalu Pražské jaro. Těžiště své práce vidí v analýze skladeb, ke které jsou připojeny stručné medailonky autorů, do své práce zahrnuje ale i kapitulu o historii soutěže jako takové, přehled jednotlivých ročníků a kapitulu o významu nástroje v interpretaci.

Součástí práce je také kompletní notová příloha rozebíraných skladeb.

První kapitola práce se zabývá historií cembalové soutěže. Čtivým způsobem přináší velmi zajímavé informace o začátcích festivalů u nás na konci 19. století a postupný vývoj až ke vzniku festivalu Pražské jaro a tím i cembalové soutěže. Zmíněna je též cembalová soutěž v rámci festivalu Beethovenův Hradec v Hradci nad Moravicí, která předcházela zřejmě jako jediná té "pražskojarní". Do této kapitoly je rovněž zahrnut stručný vývoj staré hudby u nás od období první republiky a osobnosti (Z. Růžičková, O. Kredba) s ním spojené - toto téma autorka považuje za důležitou součást práce, což zmiňuje už v jejím úvodu. Domnívám se, že by mělo tvořit buď samostatnou kapitolu anebo alespoň podkapitolu v rámci nástinu historie soutěže, neboť současné začlenění do jejího průběhu působí nepřehledně.

Je trochu překvapivé, proč je vývoj staré hudby u nás odbyt pouze souborem Pro Arte Antiqua. Vedle něj vznikala v úzkém časovém sledu celá řada dalších souborů, které by si zasloužily být zmíněny a které se stejnou mírou podílely na vývoji staré hudby u nás. Zároveň z textu nevyplývá, proč si vybrala zrovna tento. Autorka práce uvádí v seznamu pramenů a literatury bakalářskou práci Marty Němcové "Historie cembala v Čechách ve 20. století", 2006, ze které patrně vycházela a která mapuje vývoj staré hudby u nás velmi podrobně.

Informace o Zuzaně Růžičkové byly čerpány zřejmě z další diplomové práce uvedené v seznamu literatury (Tmějová Hana, "Zuzana Růžičková. Život s cembalem", 2015). Bohužel však nejsou zcela přesné a určitě by bylo přínosné srovnání s jiným zdrojem informací, např. s autobiografickou knihou Zuzany Růžičkové "Sto zážraků" z roku 2019.

Podkapitolou první kapitoly je přehled jednotlivých ročníků, přinášející kompletní výčet udělených cen v jednotlivých soutěžích. Bude jistě zajímavé pro mnohé cembalisty najít souhrnnou informaci o uplynulých ročnících. Možná by jen bývalo zajímavé připojit i složení poroty, aby informace byla kompletní.

Druhá kapitola přináší pohled na význam nástroje v interpretaci. Polovina této kapitoly je věnována srovnání moderního a historického cembala, resp. jeho kopii. Autorka vyjadřuje řadu osobních názorů na zvukovost, charakter a odlišné způsoby hry na oba typy nástrojů, což je jistě pozitivní. Dovolila bych si nesouhlasit s tvrzením, že cit. "*má moderní nástroj velmi slabý tón*" - jistě může mít, podobně jako špatná kopie historického nástroje. Nelze to ovšem zevšeobecnit - např. nástroj značky Goble se vyznačuje velmi silným, zvučným tónem, a rozhodně není jediný. Spíše by se hodilo vyjádření, že se jedná o zcela jinou estetiku zvuku. Trsací sloupky u moderních cembal se nevyráběly pouze plastové či hliníkové, jak Marie Krupková uvádí, ale zrovna tak i dřevěné, případně kombinace dřeva a plastu. Ovšem co zásadně postrádám je komplexní zhodnocení obou nástrojů z hlediska jeho významu v interpretaci, přestože to má být náplní kapitoly. Jedna věc je odlišná zvuková práce s tónem, kterou se autorka u obou nástrojů zabývá, další je ale použití rejstříků, které - mluvíme-li o hudbě 20. a 21. století - je minimálně stejně důležité, pokud ne důležitější. V celé řadě skladeb

moderního repertoáru jsou autorem předepsané registrace, často vyplývající z komponování skladeb přímo u nástroje, které v některých případech použití historického cembala přímo vylučují, protože by umožnilo z hlediska zvukové barevnosti pouze velmi okleštěnou verzi. Úvahu a rozbor z tohoto pohledu považuji za nedílnou součást problematiky volby nástroje ve vztahu k hudbě 20. a 21. století.

Druhá část kapitoly přehledně shrnuje vývoj nástrojů v Čechách, včetně novodobých stavitelských dílen u nás, kde by stálo za zmínění i dílny finského stavitele Jukky Olikky, který v Praze řadu let trvale žije a jehož některé nástroje jsou např. v hudebních institucích v Brně. V závěru kapitoly se autorka ještě jednou vrací k osobnosti Zuzany Růžičkové a jejímu vztahu k nástrojům. Domnívám se, že by bylo užitečnější obecné zamyšlení nad těmito dvěma typy nástrojů a např. úvaha nad postavením moderního cembala obecně, kdy na jednu stranu je historicky poučená interpretace pevně spojená s kopii historických nástrojů, a na druhou stranu se nedá říct, že by moderní nástroje v souvislosti s moderní hudbou byly zatraceny či upadly v zapomenutí, o čemž svědčí vznik samostatné třídy v Amsterdamu zaměřené pouze na interpretaci hudby a studium hry na moderních cembalech.

Třetí, nejobsáhlejší kapitola zahrnuje rozbor pět skladeb zkomponovaných pro cembalovou soutěž. Jak už bylo řečeno, ke každé skladbě je připojen stručný medailonek autora a také výčet jeho skladeb pro cembalo. Následují informace o rozebírané skladbě včetně shrnutí informací ohledně typu cembala, požadovaného rozsahu, registrace, duraty a notového vydání. Samotné rozbor jsou na velmi dobré úrovni, velice podrobné a zároveň přehledné. Jsou doplněné spoustou notových příkladů. Jako skvělý nápad považuji připojení schématu skladby po podrobném slovním rozboru, z kterého je viditelná forma. Pouze u Viktora Kalabise tato přehledná struktura chybí - bohužel není vysvětleno proč. U skladby tohoto autora se vloudila také chyba v označení registrace - ta totiž v notách úplně chybí, přestože ji autorka uvádí (8', 8'). Kalabis určuje pouze rozvržení manuálů. Chybně je také napsán jeho počet cembalových skladeb z 90. let - ve skutečnosti byly tři a nikoliv dvě.

V případě Jiřího Temla autorka zřejmě převzala životopis bez hlubšího zamyšlení - jednak uvádí, že Jiří Teml působí dodnes jako dramaturg v Českém rozhlasu (z této funkce odešel k 1.1.2000 - informace dohledatelná v online Českém hudebním slovníku osob a institucí, který je uveden v seznamu literatury této práce..). Další zarážející tvrzení, obzvláště z pera cembalisty, je: cit. *"...zkouší experimentovat s méně obvyklými nástroji a tak vznikly skladby pro cembalo, cimbál a dudy"*. V roce 1993 vyšla publikace Francese Bedforda

Harpichord and Clavichord Music of the Twentieth Century zahrnující 5400 skladeb s cembalem (sólové skladby, cembalové koncerty, komorní skladby, cembalo v orchestru ad.) - domnívám se, že cembalo ve 20. století opravdu nepatří mezi méně obvyklé nástroje. U hudby k loutkovému divadlu na motivy Fausta je chybně uveden rok vzniku 2018 - ve skutečnosti je to 2015. U rozboru Temlova Diptychu oceňuji vlastní zajímavé interpretační poznámky a návody vycházející patrně z osobní zkušenosti autorky se skladbou. U skladby Petra Wajšara Harpsycho je podrobný rozbor doplněn řadou osobních názorů opět vyplývajících z vlastní interpretační zkušenosti, jsou připojeny vzpomínky na okolnosti nastudování skladby českými účastníky i diskuze, které z toho vzešly, a zároveň autorovy následné poznámky a úpravy skladby. To považuji za velmi cennou stať.

Obecně je zvolené téma práce komplikované z hlediska toho, že tři autoři z pěti byli již podrobně zpracováni v jiné samostatné práci včetně jejich kompozičního přístupu a interpretačních pokynů (Knoblochová Monika, Soudobá česká hudba pro cembalo) - autorce tedy v těchto případech nezbývá než pouze citovat a její vlastní vklad je pak jen v samotném

formálním rozboru skladby anebo osobním přístupem a náhledem na interpretaci, což v některých případech vhodným způsobem využívá (Teml, Riedlbauch, Wajsar).

Obecně v celé práci postrádám odkazy (kromě přímých citací) na zdroje, z kterých různá tvrzení pocházejí. Považuji za chybu, že autorka v kapitole o cembalech využila pouze informace získané z jiné školní práce a nevyužila možnosti osobního rozhovoru např. s Petrem Šeflem, který se celý život moderními cembaly zabývá a jistě by byl ochoten podělit se o řadu zajímavých a dílem i nových informací. Podobně mi připadá škoda, že autorka nevyužila možnosti konzultace s žijícími autory (s výjimkou P. Wajsara) ať už pro rozšíření pohledu na jejich kompozice anebo ověření počtu jejich skladeb pro cembalo. U Jiřího Temla tak chybí jeho zatím poslední skladba s cembalem, Bludný Holanďan, která je další hudbou k loutkovému představení.

Práce má tak z velké části pouze kompilační charakter a v kapitole 1 a 2 vzhledem k nepřesnostem a poměrně velké stručnosti a neúplnosti spíše charakter většího referátu než samostatné práce přinášející něco nového, jak by tomu v případě diplomové práce mělo být. Vzhledem ke kvalitní a podrobné analýze zvolených skladeb, které jsou těžištěm práce, doporučuji k obhajobě.

Navrhovaná známka: **B**

MgA. Monika Knoblochová, Ph.D.