

Oponentský posudek na disertační teoretickou práci

MgA. Jana Dobiáše

Řád a jeho význam: Deterministické kompoziční techniky v díle vybraných autorů 20. A 21. století

Práce Jana Dobiáše představuje podle mého názoru jeden ze zásadních odborných textů o současné kompoziční tvorbě v oblasti „vážné“ hudby. Autor si za předmět zkoumání vybral téma, které je v oboru dnes mimořádně aktuální, a které žádný skladatel nemůže ignorovat, aniž by se zpronevěřil smyslu svého řemesla. Dotýká se základních otázek skladatelské práce, zejména úlohy skladatele v procesu vzniku hudby. Přesto, že téma autor úzce vymezuje a toto vymezení přísně dodržuje, práce právě díky své soustředěnosti nastoluje otázky samo téma přesahující.

Oponentský posudek má oponovat, práce však dosahuje takových kvalit a natolik konvenuje mým vlastním úvahám a postojům v těchto otázkách, že je pro mě obtížné polemizovat o jednotlivých detailních závěrech nebo kritizovat zvolené metody výzkumu či výkladu. Výjimky tvoří několik drobných formulačních nepřesností, které však nemají větší vliv na pochopení myšlenky. Proto je zde neuvádím a autora odkazuji na komentovanou verzi práce, ve které jsem také vyznačil několik marginálních jazykových nedopatření (chybějící nebo špatné písmeno apod.). Polemické poznámky, které nakonec uvedu, se proto netýkají detailů, ale několika zásadních otázek, které text otevírá, na několika místech je i přímo nastoluje, ale neřeší, neboť to není jeho cílem. Právě schopnost novým, přesnějším a neotřelým způsobem položit - často, ale bohužel však povrchně diskutované aktuální otázky - považuji za znak vynikající teoretické práce.

Práce se vyznačuje těmito třemi pozitivními vlastnostmi (bohužel dnes dosti nesamozřejmými):

- jasně definovaný cíl zkoumání, perfektně propracovaná odpovídající metodika
- vynikající jazyková a stylistická úroveň
- mimořádně hluboké, ale nedeskriptivní, naopak funkční analýzy

Zvolený styl dodržuje pravidla odborného textu, zároveň upřednostňuje jednoduché a jednoznačné formulace. Používání odborných výrazů je důsledné a zároveň úsporné, autor nás nezavaluje pseudovědeckou hantýrkou, jak je to často zvykem. Výsledkem je u odborného textu neobvyklá „čtivost“, zároveň jednoznačnost detailních formulací a také účinná „brzda“ všude tam, kde by kategorické soudy na vyšší než exaktně analytické (slovy autora „neutrální“) úrovni vedly k laciným generalizacím. To neznamená, že by se autor k výsledkům svého zkoumání stavěl pouze jako objektivní „pozitivistický“ shromažďovatel poznatků. Hodnotící moment je totiž obsažen přímo ve zvolené výzkumné metodě a metodice práce s již zjištěným. Není zde prostor pro detailní analýzu této vlastnosti textu, ostatně opakoval bych jen svými slovy jeho obsah. Exaktní analýzy odkazují k vyplývajícím obecnějším otázkám a tam, kde autor zobecňuje, je vždy dostatečný základ v „suchých“ rozborech. Klíčem k této schopnosti autora neustále udržet vícevrstvý smysl textu jsou dva důsledně uplatněné principy, které samy o sobě nejsou originální, ale jejich vzájemná interakce k pronikavým závěrům vede:

1) Vymezení pojmu determinismus a rozčlenění tohoto jevu na tři podkategorie:

- deterministická technika jako proces
- deterministická technika jako výběr
- deterministická technika jako jednota systému a představy

2) Uplatnění tří analytických úrovní přejatých ze spisu Jean-Jacques Nattieze Music and Discourse, tzv. sémiologické tripartity:

- poetické

- neutrální
- estesické

Náměty k diskusi:

- Na str. 12 v úvodu práce v souvislosti s příklady determinismu v hudbě minulých období stojí:

Napětí mezi „systémem a představou“ však nezmizelo. Skladatel může nadále zápasit mezi (svým) systémem (např. sadou individuálních estetických a kompozičních měřítek; způsobem rozvíjení materiálu; představou celkové formy skladby atd.), a jedinečným nápadem, představou, kterou chce v tomto systému zrealizovat, stejně jako mohl nezkušený skladatel 18. století zápasit s fugou, které se pokoušel vnutit tematický nápad, jemuž se fuga vzpírá. Rozdíl je pouze v tom, že se jak téma, tak systém ocitají na stejném poli. Již nepředstavují antagonismus společenské danosti a individuálního projevu, nýbrž dvě (nebo více) svářící se stránky skladatelovy vlastní imaginace, jeho vnitřního světa.

To je vynikající formulace. Domyšleno, není to ale principiální důvod možná příliš výlučné povahy té naší "soudobé" hudby? Jakýsi „únik dovnitř“, řešení problému uvnitř kruhu, přičemž řešení leží vně?

- Str. 78, kapitola o Arvo Pärtovi:

Celková idea hudebního díla, spojená s filosofií, s emocionalitou, spiritualitou, racionalitou – zkrátka s celou bytostí autora – pak nestála na počátku nebo na konci tvůrčího procesu, ale byla přítomna v každém jeho kroku. Dílo bylo odrazem autorovy mysli.

Pokud by celková idea byla přítomna od začátku, tvůrčí proces by byl vlastně zbytečný. Spíš si myslím, - ale nevidím Pärtovi do hlavy - že na začátku byly výše správně analyzované principy v jakémisi rozpojeném stavu, proces pak byl vlastně postupná konkretizace "celkové ideje", aby odpovídala výchozím pozicím filosofickým, emocionálním atd. Otázka vyplývající z deterministického procesu je, jestli se výchozí pozice v průběhu tvůrčího procesu vyvíjí nebo zůstává statická ve smyslu dodržování předem daného řádu. U indeterministických metod se přirozeně celková idea posouvá vlivem detailních situací.

- Str. 79, kapitola o Arvo Pärtovi, odstavec o napodobitelnosti Pärtova stylu (necituji kvůli délce)

Často mě v souvislosti nejen s Pärtem napadá obecnější problém současné příliš jednoznačně esteticky i "technicky" vyhraněné hudby (namátkou: postwebernské, Vasks, Crane, ale i třeba pozdní Kabeláč nebo naopak "polystylový" Szymański). Jakkoliv je vnitřně svět té hudby bohatý, je to jen nepatrný segment z dnešního vlastně neohrazeného prostoru hudby. Člověk si rád poslechne jednu nebo dvě skladby, ale pak mám neodolatelné nutkání si dát něco úplně jiného. U "klasiky" člověk poslouchá jednotlivé skladby, třeba některé Beethovenovy sonáty mě nebaví (např. op. 54) a jiné mě naopak neomrzí. U nové hudby spíš poslouchám skladatele, ne jednotlivé skladby. To je ale možná můj subjektivní poznatek. Ale pokud ne, a tímto neduhem trpí i jiní hudbymilovní lidé, považuji to za percepční problém.

- Str. 114, kapitola 6, analýza vlastní skladby:

V takové situaci by bylo otázkou, zda upřednostnit řešení, o které si říká skladatelův vkus, anebo řešení, které vychází z logiky celé skladby.

To je kardinální myšlenka. Otázkou je, proč taková situace vlastně vzniká. V konkrétně analyzované detailní kompoziční situaci je to vysvětleno. Obecněji jde ale právě o jednu ze zásadních otázek determinismu. Je tento paradox inspirující?

- Str. 118, kapitola 6, analýza vlastní skladby:

„Přesto stavím index na samotný vrchol hierarchie. Pakliže je založen na zkušenosti, tedy opírá se o

celý zkušenostní svět autora, o jeho duševní i intelektuální stránku, o jeho prožitky, vzdělání, představy, zkrátka o jeho mysl jako celek, je v kompoziční práci všudypřítomný a ani jinde než na vrcholu hierarchie být nemůže.“ (Dále rozvedeno na str. 119).

Vynikající myšlenka. Vystihuje u současných skladatelů zřejmě dosti rozšířený způsob uchopení mimohudebních inspirací, v tomto případě mísení ikonických a indexových znaků. Osobně bych to spíše vyložil jako transformaci původního ikonu na index, nebo jeho včlenění do nadřazené indexové situace. Použitá formulace zároveň nastoluje otázku relevance takových vlastně na subjektivních rozhodnutích založených postupů na pólu percepce hudby, její schopnosti působit. Myslím to tak, že vlastně čistě subjektivní rozhodnutí o použití nějakého mimohudebního principu vede k vytvoření striktně determinovaného kompozičního rámce - systému. Např. v komentáři k tab. 10 je zdůrazněn moment neurčitosti jako tvůrčího principu – tedy determinujícím se (trochu paradoxně) stává princip náhody. Zde bych jako hypotetický autor mohl zvolit klidně zcela jiný postup, např. přísnou hierarchizaci souzvuků tónového materiálu podle míry harmonického napětí. Neexistuje objektivní důvod, proč by jeden z těchto způsobů chápání daného výběru tónových výšek byl lepší, správnější, efektivnější pro výsledné vyznění. Důvodem volby může být estetická koncepce, osobní preference, nutnost dodržení již existujícího nadřazeného principu, nebo více takových důvodů současně. Chybí opora v něčem "nadřazeném objektivně" stojícím mimo vnitřní svět skladby a mimo pohyb autorovy mysli v tomto vznikajícím světě během práce na skladbě. Někjaký „vnější korektiv“... Odpovědí, podle mě ale trochu alibistickou, může být vědomé vytěsnění otázky takového přesahu mimo okruh tvorby.

- Str. 128, kapitola 6, analýza vlastní skladby:

Autor zde dále zdůvodňuje nadřazenost funkce ikonu v hudbě jako preferovaného typu znaku. Zavádí pojem „neuvědomovaný ikon“.

V tomto jediném místě se domnívám, že text narazil na určité limity zvolené metodiky a výchozích premis. O tom svědčí i zavedení tohoto nového termínu. Aplikace sémiotiky na hudbu je sice možná a určitě správná jako prostředek analýzy a představuje standardní způsob výkladu její obsahovosti. Odlišnost hudby a slovesných umění (nebo řeči obecně) a hudby a výtvarných umění, kde je „znakovost“ mnohem zřejmější, se ale podle mého názoru pouze tímto nástrojem nedá vysvětlit. Převážně sémiotický způsob nazírání nevystihuje tedy ani celý princip působení hudby samotné. Domnívám se, že v hudbě je vzniku znakových situací předřazena rudimentální rovina přímého působení vlastností zvuku na psychiku. Hudba nepracuje primárně se symboly ani ikony, a když tak na pólu poietiky. Na pólu percepce jen zprostředkovaně a tyto situace jsou vzácné, většinou podmíněné estetikou díla nebo stylu (např. středověká nápodoba přírodních zvuků nebo romantická programovost). Index sám, v hudbě jediný "všudypřítomný" typ znaku, nemůže nahradit celý plnohodnotný znakový systém. Významy v hudbě proto vznikají vždy i ve vztahu ke zmíněné elementární zvukové úrovni. Hudba je nejvíce ze všech umění schopna organizovat právě i tuto obecnou rovinu. Třeba pravidelný puls vyvolává určité reakce mající spíše povahu fyziologické odezvy (tzv. ztělesnění). Pravidelný puls ale sám o sobě nezakládá hudební strukturu nutně ústící do znakové situace. Významy si posluchač vytváří na pozadí jakési "nosné vlny" hudby, již jsou její podznakové vlastnosti. Pokud skladatel tento fakt nerespektuje, riskuje, že právě hudba svůj význam nenajde, nebude tedy fungovat ani na bázi indexu.

Práci Jana Dobiáše považuji za výjimečnou v kategorii disertací obhájených na katedře skladby i v kontextu českého kompozičně teoretického diskursu obecně. Vřele doporučuji její publikaci a zasloužila by si jistě i překlad do cizích jazyků.

Doporučuji k obhajobě.

V Trněném Újezdu, 13. 7. 2021


Prof. Hanuš Bartoň