

Marko Ivanović

Posudek disertačních prací Terezie Švarcové

Teoretická část: Lidský hlas v instrumentačním procesu ve vybraných příkladech

Ve své teoretické disertační práci „Lidský hlas v instrumentačním procesu ve vybraných příkladech“ se Terezie Švarcová dotýká velmi zajímavých a dosud nepříliš probádaných témat souvisejících s funkcí lidského hlasu v hudbě 20. a 21. století. Už z řady autocitací je zřejmé, že se autorka tématice věnuje dlouhodobě, s velkým zájmem a to nejen jako teoretička, ale také jako skladatelka a interpretka.

Autorka staví svou práci na analýze několika signifikantních skladeb rozličných soudobých autorů a pokouší se v nich vysledovat obecné nové trendy a skladatelské postupy posledních desetiletí s důrazem na nová instrumentační řešení lidského hlasu v rámci komorního ansámblu. Autorka v úvodu zcela jasně definuje tři základní role, které může hlas ve vztahu k hudebním nástrojům v komorním tělese zaujímat: roli vůdčí, roli rovnoprávnou nebo roli podřízenou. Po úvodních kapitolách, které dávají uplatňování rozšířených pěveckých technik do patřičných historických souvislostí, následuje stěžejní část práce. V ní jsou jednotlivě extenzivní hlasové techniky přehledně rozčleněny a způsob jejich uplatnění je v každé jednotlivé kapitole dokumentován analýzou některé z vybraných skladeb.

Až potud nelze autorce vůbec nic vytknout. Téma je zajímavé a jasně vymezené, formální struktura přehledná, citace jsou jasně ozdrojované a zřetelně odlišené od vlastních autorčiných úvah a závěrů. I samotné analýzy jsou provedeny velmi pečlivě, četnost a kontext užití jednotlivých technik jsou přehledně vyjádřeny v tabulkách a důležitá místa jsou doplněna vhodnými notovými ukázkami. Problematická je, z mého pohledu, značná tematická roztěkanost jednotlivých rozborů. Uvedu jeden příklad z mnoha. Na str.49 v rámci kapitoly o mluveném hlasu je uveden obrázek č.17. V textu je notový příklad popsán, je zde zmíněna zjevná rytmická komplementarita hlasu a nástrojů a je konstatováno, že hlas je zde nástrojům nadřazený, ale může být vnímán i jako jim rovnocenný. Následuje ukázka č.18, kde je popsána najednou celá řada pěveckých technik. Jsou zde podrobně popsány techniky hry na jednotlivé hudební nástroje (tedy opět vše to, co už vidíme v notách) a je

upozorněno na princip totožné rytmizace hlasu a doprovodných nástrojů. V podobném duchu se nese i zbytek kapitoly a přiznám se, že jsem poněkud tápal ve snaze zjistit, co se vlastně autorka snaží zjistit a jaké téma sleduje. Jak např. souvisí rytmická komplementarita s instrumentačním uchopením techniky mluveného slova? To, že mluvené slovo můžeme v uvedeném příkladu vnímat jako nadřazenou ale třeba i podřazenou vrstvu je sice fakt, ale jaké se z toho mají vyvodit závěry? V pečlivě vypracované a velmi podrobné tabulce (str.53 a 54) sice vidíme v jakých taktech byl mluvený hlas použit, který nástroj ho v tu chvíli „doprovázel“ a jaké techniky hry byly v nástrojích uplatněny. O čem však mají tyto tabulky vypovídat? Pro mě je autorčino konstatování „jak ukazují předchozí tabulky, mluvený hlas zaujímá v kompozici...zásadní postavení“ trochu málo. Přesto lze v jednotlivých kapitolách najít řadu zajímavých postřehů, které se vztahují k instrumentačnímu uchopení vybrané hlasové techniky. Jedná se zejména o autorčiny postřehy z vlastní interpretační praxe. Tyto informace se však často ztrácejí v záplavách odborného informačního balastu, který s vlastním tématem práce nemá vždy mnoho společného.

Na práci bych vyzdvihl především systematizaci jednotlivých hlasových technik a to včetně technicko-instrumentačních úskalí, která jejich uplatnění v praxi provází. Obecně se mi zdá, že ve chvíli, kdy se autorka oprostí od odborného a striktně vědeckého názvosloví, jsou její úvahy a závěry velmi podnětné. To se ostatně týká i úvodní historické kapitoly a především pak samotného závěru. Např. s úvahou o soudobé snaze o instrumentalizaci lidského hlasu a následnou paralelou mezi rozšířenými technikami u hlasu stejně jako u hudebních nástrojů naprosto souhlasím.

Přes výše uvedené výhrady tedy považuji teoretickou práci Terezie Švarcové za velmi poctivou a v zásadě zdařilou a podnětnou a navrhuji ji k přijetí.

Praktická část: Via crucis

Název disertační kompozice Terezie Švarcové může být trochu zavádějící. Via crucis není totiž žádným oratoriem, ani dramatickým popisem pašijového příběhu, ale spíše tichou modlitbou a meditací nad mysteriem Ježíšova utrpení a smrti obecně. Zhruba dvacetiminutová skladba je členěna do pěti kontrastních vět, přičemž část druhá a čtvrtá jsou bez textu a mají charakter spíše meditačního intermezza.

Skladba se vyznačuje bohatým využitím rozšířených technik jak u nástrojů (flétna, hoboj, klarinet a smyčcový kvintet) tak u vokalistů (dva soprány a baryton). Autorka zde vlastně prakticky demonstruje téma, které rozvíjí i ve své disertační práci teoretické. Zcela subjektivně musím konstatovat, že autorčin dramaturgický plán je hudebně naprosto čitelný a sdělný. Při prvním studijním „poslechu“ skladby jsem totiž opomněl přečíst si úvodní překlady latinských textů a byl jsem příjemně překvapen, jakým způsobem hudba koresponduje s myšlenkovými tématy jednotlivých vět. Již zmíněné extenzivní techniky navíc nepůsobí nikterak samoučelně, ale mají výraznou náladotvornou funkci. Atonální melodické prvky mají občas roli tématickou, jindy zase ryze expresivní a jsou buď ukotvené jakýmsi modálně-tonálním centrem v basu anebo se organicky vynořují z netónového „soundscapu“. Asi nejsilněji na mě v tomto ohledu působí druhá věta, ve které je plánovaného lamentosa dosaženo překvapivě úspornými prostředky. Esteticky se skladba (alespoň pro mne) odkazuje k tradicím 2. vídeňské školy, přičemž, pochopitelně, reflektuje dobu svého vzniku a nepůsobí anachronicky. Občasné užití obkročné sekundy vyvolává asociaci s dvořákovským „motivem smrti“, což možná ani nebyl skladatelčin záměr, ale působí to silně a sympaticky.

Instrumentace nástrojové složky není sice nijak překvapivá, ale působí poučeně a účelně až na několik míst, která jsou, dle mého názoru, prakticky neproveditelná. Mám na mysli zejména part hoboje v 5. větě. Melodie se zde neustále pohybuje kolem tónu f1 v předepsané dynamice pp až ppp, což je (navíc v kontextu s flétnou a klarinetem v téže dynamice) téměř neproveditelné. Hoboji jsou navíc předepisována dlouhá frulata, která se obecně na hoboji vytvářejí mnohem hůř než u flétny a klarinetu a hráč zde spotřebuje výrazně víc vzduchu. Zde bych se opravdu přimlouval za výrazný instrumentační zásah, protože je jinak nálada celé věty v nízké dynamice velmi působivá.

Stejně tak si kladu otázku nad tónovým materiálem celé skladby. Vedle míst, která jsou velmi přesvědčivá (např. konce jednotlivých vět obecně) jsou zde části, kde se nemůžu ubránit jisté nahodilosti a kterým tak úplně z hudebního pohledu nerozumím. Zde mám na mysli především větu čtvrtou (intermezzo), kde je při pohledu do partitury tektonika skladby zcela zřejmá, ale poslechově ne zcela uchopitelná. Možná se ale jedná jen o můj subjektivní pohled.

Jak už jsem řekl, celkově považuji skladbu *Via crucis* za zdařilou, řemeslně poctivou a v mnoha ohledech působivou a myslím si, že i v kombinaci s doplňující teoretickou prací si Terezie Švarcová titul doktora skladby a teorie skladby plně zaslouží.

Marko Ivanović