

Oponentský posudek na disertační práci Jana Rybáře

Osobnosti Nové hudby v Praze na přelomu 50 a 60. let 20. století.

Sinfonia estatica e malinconica

Téma, které si autor vybral pro teoretickou část své práce – česká Nová hudba 60. let je obrovský publikační dluh české muzikologie. Existuje řada dílčích studií a článků a několika diplomních prací na katedře hudební vědy (např. Miroslav Srnka). Nemáme však monografickou publikaci, která by toto téma shrnovala. O to více je potěšující, že je Rybář zpracoval velmi důkladně a zajímavě. Jako doktorandská práce jeho text rozhodně obstojí na výbornou a zaslouží pochvalu. Pokud by se ovšem uvažovalo o jejím vydání tiskem, což by byl nesporný přínos, museli bychom na ni nasadit nejpřísnější kritéria a navrhnout její dopracování v některých ohledech.

Taková publikace by totiž měla poskytovat ucelený obraz o fenoménu české Nové hudby. Rybářova disertace se zaměřuje na tři skladatelské osobnosti a ostatní zmiňuje jen okrajově. Chybí v ní např. více informací o elektroakustické tvorbě a zejména pak zahrnutí brněnské školy. Je jasné, že formát doktorské práce neumožňuje tak velký záběr. V případě publikování by ovšem bez některých souvislostí byl obraz nekompletní, a vzhledem k malé informovanosti hudební veřejnosti by v takovém případě stálo za to jej doplnit.

Jednou z osobností, kterým autor práce nevěnuje dost pozornosti je například Vladimír Lébl. Ten již v oné době, v 60. letech jménem celé skladatelské skupiny formuloval pozici české Nové hudby a činil tak s pronikavým nadhledem. Přehled literatury Lébla vůbec nezmiňuje (pouze sborníky *Nové cesty hudby*, a časopis *Konfrontace* kde jsou Léblovy články). Přesto přínos Léblův pro bádání v tomto oboru je zcela zásadní. Mohly být vzaty v potaz i Léblovy práce jako: *Tvorba Jana Klusáka v letech 1959-1962* (*Hudební věda* 23, 1988, č. 2, s. 112–143), nebo *Česká musica nova. Historické předpoklady a sociologie jevu* (*Na hudbu*, ročník 1, č. 1/ 1990).

V seznamu literatury měly být vypsány jmenovitě články ze sborníků, které se k tématu vztahují. Neškodilo by zmínit i publikace a diplomní práce, ze kterých autor přímo nečerpal, ale představují stav bádání o dané problematice. V odborných pracích tohoto typu se nehodí uvádět jako zdroj Wikipedii.

Klíčovou věcí pro čtenáře, kterému má být zprostředkováno poznání Nové hudby, je její definice a stylová charakteristika. Tomuto by stálo za to věnovat více pozornosti. Autor se snaží o postihnutí obecných rysů nového hudebního myšlení (11/2). Nová hudba však není jen nová estetika, ale i hudební praxe v širokém smyslu slova, do její definice tedy patří i popis hudebního materiálu a kompozičních technik, experimentování, rozšiřování hranic hudby a pod. Navíc i stylové charakteristiky navrhnuté na str. 11/2 a 13/3 jsou v některých ohledech diskutabilní. Například: „zásadní změna instrumentace a vertikálního myšlení“. Není úplně jasné, proč tyto dvě věci spojuje dohromady – instrumentaci, (čili barevnou výbavu jakékoli faktury) s harmonií (vertikální myšlení). Také tvrzení že „harmonická vertikála již není závislá na melodické lince (...), ale stává se soběstačnou“ (13/3) není úplně srozumitelné.

Právě tak netématicnost a potlačení principu opakování jsou spojeny v jedné větě, ačkoli k tomu není důvod. Předně je třeba rozlišovat repetice a návraty (reprízy, reminiscence). Netématicnost pak eliminuje návraty, ale nikoli nutně repetice krátkých útvarů.

Auror cituje a komentuje velký počet zajímavých kritik z tisku, které dokládají dobové diskuse o hudbě. V tomto ohledu byl vykonán velký objem badatelské práce a zde spatřuji jeden z největších přínosů disertace.

Někdy jsou však komentáře k citátům z dobového tisku vedeny jako polemika s pisatelem. Např. Kučerova kritika na str. 48/2-49/1 „Jaká je však skutečnost neklidného světa.“ Autor na ni reaguje: „Není však zbytečné se zabírat otázkou zobecnění hudební krásy,(...) ?(...) Hudba by měla mluvit sama za sebe a být posuzována nezávisle na univerzálně platných paradigmatech.“ V tomto případě není moc jasné, co Kučerovi vytýká. Autorovy polemiky s 50 let starými texty jsou často vedeny z pozice dnešního člověka, majícího již post-moderní a po-revoluční životní zkušenost. Užitečnější by však bylo dobové texty více nahlížet z perspektivy tehdejšího člověka a snažit se je takto vysvětlovat. Z Kučerova citátu například není lehké odhadnout, jakou pozici ve zmíněném konfliktu protikladů pisatel zaujímá. Při čtení vybraných citátů jsem si znova uvědomil, že výklad novinových článků z doby reálného socialismu vyžaduje jisté umění číst mezi řádky, což je nutné zprostředkovat mladší generaci čtenářů.

Na st. 49/2 se autor vyjadřuje k otázce avantgardy „Na rozdíl od dnešní doby... (...) Doba avantgard už minula“. Opět se zde mihne polemika mezi tehdy a teď – tehdejší modernistická pozice (bojující s tehdejšími konzervativci) a dnešní postmoderní nadhled nad tím vším. K otázce avantgard bych doporučoval raději připojit obsírnější vysvětlení. Pro lepší logiku výkladu bych pak navrhol dnešní postmoderní hledisko „vytknout před závorku“ v úvodu kapitoly, a potom se soustředit jen na objasňování dobově podmíněných pozic a motivací protagonistů dobových diskusí o hudbě.

Z drobných věcných nepřesností stojí za opravu tvrzení, že Tajemství růže Zbyňka Vostřáka na své první provedení teprve čeká (str. 28/1). Hrál se 22.5.2001 na Pražském jaru.

Analytická část práce je zpracována s velkou důkladností, a její závěry ukazují tři různé typy skladeb a tak přesvědčivě dokumentují rozmanitost tvorby v české Nové hudbě.

Příloha – rozhovory se skladateli - je rovněž velmi cenná, neboť zachycuje pro příští generace osobní výpovědi hlavních protagonistů, výpovědi o to zajímavější, že jsou vedeny s odstupem půl století.

K druhé části disertační práce, orchestrální skladbě Sinfonia estatica e malinconica se vyjádřím již jen stručně. Skladba na mě zapůsobila intenzivním emocionálním nábojem, který je ve shodě s názvem díla. Větší evoluční plochy vykazují určitou mechaničnost, ke které zřejmě svádí komponování s pomocí notačního programu. Autor však bezesbytku využil příležitost komponovat pro velký orchestr a vyzkoušet si tak hutný zvuk dělených smyčců a multiplikovaných nástrojových barev. Bylo pro mě poměrně obtížné studovat partituru s 52 systémy ve formátu A4 – měl jsem sice lupu, ale místy bych býval potřeboval i mikroskop. Omezím se tedy jen na pár formálních náležitostí.

Klarinety jsou uvedeny v seznamu i u notových osnov jako in Bb, ale v partituře nejsou transponovány, při čemž chybí poznámka, která by na to upozorňovala (jako „come suono“, nebo „suoni reali“). Totéž se týká lesních rohů in F - v partituře jsou znějící tóny.

V partituře chybí alespoň přibližná durata.

V seznamu nástrojů mě zarazil italský plurál od gong: „gongi“, nemá být „gonghi“? Používá se vůbec v italštině tento plurál?

Místo „tamboro piccolo“ by mělo být „tamburo“.

Disertační práci Jana Rybáře doporučuji k obhajobě a přes výše zmíněné drobné výtky navrhuji nejlepší možné hodnocení.

PhDr. Miroslav Pudlák, CSc

22.5.2012