

**Oponentský posudek na magisterskou diplomovou práci**  
**Yuk Bun, Wan: Numerical system in spatial music composition –**  
**focus on ancient Chinese Yin Yang and Wu Xing numerical**  
**system a diplomovou kompozici Evocations for Flute, Orchestra**  
**and Fixed Media**

Teoretická diplomová práce *Numerical system in spatial music composition – focus on ancient Chinese Yin Yang and Wu Xing numerical system* pojednává o využití starověkých čínských konceptů za účelem generování hudebního materiálu. Těmito koncepty jsou koncept *jin a jang*, koncept pěti prvků *wu-sing* a taoistický koncept šesti trigramů *bagua*, který je u nás pravděpodobně známější, mimo jiné díky Cagově *Music of Changes*, ve své o něco komplikovanější formě tzv. Knihy proměn *i-ťing*, která pracuje s šedesáti čtyřmi páry oněch osmi základních trigramů, s tzv. hexagramy.

V úvodní kapitole autor velmi stručně seznamuje čtenáře s výše zmíněnými koncepty, přesněji řečeno s těmi jejich aspekty, které jsou později využívány za účelem přípravy hudebního materiálu. V následujících dvou kapitolách popisuje, jakým způsobem tyto tři koncepty využívá za účelem vytváření tónových stupnic a souzvuků. Kapitoly 4 a 5 pak popisují, jakým způsobem jsou tyto tři koncepty využívány za účelem kontroly tónu, formy a prostorových aspektů zvuku v rámci elektroakustické kompozice. Text je prokládán hojnými názornými příklady z autorovy vlastní tvorby.

Vlastní téma teoretické práce pokládám za velmi zajímavé a inspirativní. Zde několik polemických poznámek pro případnou debatu.

– V úvodu autor popisuje rozdíl mezi vlastním a Cagovým způsobem využívání náhody v rámci kompozičního procesu. Jak známo Cage tímto způsobem pracoval mimo jiné také proto, aby se zbavil dílčích skladatelských rozhodnutí během kompozičního procesu na základě kategorií líbí/nelíbí a v důsledku toho pak, podle vlastních slov, měnil sám sebe (toto důsledné využití náhody by tedy nadneseně mohlo být viděno jako jakási duchovní cesta). Na rozdíl od něj diplomant zmíněné náhodné operace využívá pouze za účelem generování konkrétního hudebního materiálu (např. ve formě zmíněných stupnic či souzvuků), nicméně vlastní výběr a konkrétní využití

probíhá právě na základě kategorií líbí/nelíbí. Třebaže tento způsob práce pro sebe považuje oproti Cageovu přístupu za daleko flexibilnější a výhodnější, nemohu se zbavit pocitu, že Cageovo tvůrčí gesto je mnohonásobně silnější a dalekosáhlejší. Jak sám říkal, pokud člověk nepřijme výsledky náhodných operací tak, jak jsou, nemá právo je vůbec používat. Barryho přístup proto vnímám jako přístup kompromisní. Moje otázka tedy zní: co ho vede k tomu, že na základě kategorií líbí/nelíbí nekonstruuje už samotný hudební materiál?

– Starověké koncepty *jin-jang*, *wu-sing* a *bagua* představují hlubokomyslné a komplexní produkty lidského ducha. To, že na jejich popis autor potřebuje asi jen tři stránky své diplomové práce, svědčí o poněkud zběžnějším přístupu. Kdybych to celé zjednodušil, mohl bych s jistou nadsázkou říci, že pro autora se koncept *jin a jang* rovná inverzi, *wu-sing* permutaci 5 prvků a *bagua* permutaci 8 prvků. Věřím, že pro něj všechny tyto koncepty mají hluboký vnitřní význam a že jejich používání není záležitostí povrchního rozhodnutí, nicméně pokud o nich mluví takovýmto způsobem, nelze se ubránit pocitu jakési disproporce. Bohužel poměrně často můžeme kolem sebe vidět, jak průměrní a podprůměrní skladatelé komponují svou hudbu v souvislosti s „nesmrtelnými tématy“, snad mimo jiné také proto, aby schovali svou vlastní podprůměrnost. Prosím tedy diplomanta, zda by mohl osvětlit své pohnutky, proč v souvislosti s prostými hudebními postupy jako je inverze či permutace několika málo prvků hovoří o starověkých konceptech jako jsou *jin a jang* či *wu-sing*?

Na závěr několik poznámek technického rázu:

- Pokud jsem správně pochopil autorovy myšlenky, řada příkladů (a tím pádem i hudebního materiálu, který byl později využit) obsahuje chyby. Například obdobné příklady s. 9, 12, 13, 14, 15, 16 atd. (viz můj výtisk diplomové práce s poznámkami).
- Tam, kde se v rámci práce hovoří o stupnicích, se jedná, podle mého mínění, spíše o tónové skupiny (pitch classes).
- Na mnoha místech se zdá, že práce vůbec neprošla jazykovou korekturou (chybějící či chybná slova – viz můj výtisk), proto doporučuji toto ještě učinit.

Jak bylo výše řečeno, celou práci považuji za velmi inspirativní. Doporučuji ji k obhajobě a navrhuji ohodnotit stupněm A.

Absolventskou kompozici *Evocations* for Flute, Orchestra and Fixed Media považuji za zdařilou a vkusně napsanou kompozici. Všechny mé následující výtky budou spíše technického ražení.

– V rámci soupisu nástrojů na začátku partitury figurují trumpety in B, nicméně v partituře se vyskytují trumpety in C. Rovněž chybí údaj o tom, že partitura není psána in C.

– U dechových nástrojů často chybí údaj, zda hraje sólový nástroj, či zda se hraje „a 2“. Při provedení na většině těchto míst hráli oba hráči, což u skladby tohoto charakteru považuji za poněkud nestandardní. Nicméně sám zůstávám nerozhodnutý, zda takovýto zvukový výsledek vnímám jako horší, či lepší. Tento bod pak úzce souvisí se sazbou některých souzvuků. Zejména v rámci dramatických, dynamicky vypjatých míst, kde se autor snaží dosáhnout větší plnosti zvuku, používané souzvuky obsahují oktávová zdvojení některých tónů (viz např. souzvuky na straně 11 nn.). Zajímalo by mne, jak k těmto souzvukům autor dospěl a co ho vedlo ke zdvojování právě vybraných tónů v daných oktávových transpozicích?

– Proč je v rámci hry „pizzicato behind the bridge“ předepisován i hmataný tón (např. strana 14, housle 2, takt 130)?

– Notaci některých flažoletů považuji za mírně zavádějící (viz např. obdobný flažolet na tónu *a*, který začíná na straně 22, takt 201 v prvních houslích a dále se s ním pracuje). Tím, že není dáno, zda se má hrát na struně *E* jako kvartový flažolet, nebo na struně *A* jako oktávový, může docházet ke zmatení.

– Posuvky uváděné v závorce vnímám obecně jako nadbytečné. Nejčastěji se tento typ posuvek objevuje v roli tzv. zajišťovací posuvky. V této funkci bych ho snad ještě chápal (třebaže i zde závorky, podle mého mínění, představují pouze nadbytečný znak), nicméně ve funkci skutečné posuvky (jako například ve flétně na straně 11, takt 110, poslední nota) jsou závorky zcela zbytečné.

Kompozici *Evocations* for Flute, Orchestra and Fixed Media doporučuji k obhajobě a navrhuji ohodnotit stupněm A.

Praha 15. 5. 2017

MgA. Luboš Mrkvička, Ph.D.

