

Jan Ryant Dřízal, posluchač HAMU v Praze, katedra skladby

- posudek na diplomní magisterskou práci:

Organicita jako estetická koncepce v současné hudbě

V úvodu textu Jan Ryant Dřízal nastiňuje pohnutky a motivy k tématu diplomní práce, vysvětluje metodologii a určité rozkročení obsahu do objektivní polohy bádání i subjektivních hledisek na tektoniku i percepce (aperpce) hudebního díla. Ostatně sám autor sděluje, že „*hudební organicita není zavedeným pojmem na poli hudební teorie, pocítuji nutnost, a v neposlední řadě také užitečnost, komparace dané problematiky s mimohudebními uměleckými disciplínami, jejichž forma byla taktéž původně inspirována přírodou, či filozofií přírody. Slovy Tomáše Akvinského: „Umělecké dílo napodobuje přírodu podle způsobu jejího fungování.“*“

Osobní přístup k látce pokoušející se hudebně-vědecky zachytit vlastní poetiku tvorby, ať už v oblasti matérie, formy, obsahu či ucelené struktury (autor užívá pojem *celostní přístup k formě*) je pro současného hudebního skladatele vždy přínosné. Dokonce se dá říci, že je úvod jakousi obdobou manifestu vlastního pohledu na „organizaci“ kompozice, a je tak možné se domnívat, že autorovi není žádný z tradičních přístupů k hudební formě a obsahu zcela dostatečný či konformní. Osvětlení důvodů k tématu působí věrohodně, sympaticky a připomíná tu generaci autorů 20. století, kteří měli potřebu si zpětně uvědomovanou podstatu o vlastní tvorbě přetavit do teoretického spisu, který je však zároveň vázán i vlastními pocity, dojmy, zkušenostmi a nejistotami při hledání ve svém nitru.

Již v úvodu bych rád reagoval na konkrétní obsah – autor naznačuje možnost inverzního přístupu k pojetí jeho *hudební organičnosti*, a sice *an-organičnost*. Vysvětluje ji jako „*Antonymum /které/ v sobě samo obsahuje opak organičnosti, čili v tomto kontextu fragmentárnost, tvarovou neuspořádanost, nahodilost, nelineárnost, ale i periodičnost ve smyslu tradiční nauky o formách. Jestliže je určitý organický tvar ústrojný, tzn. mající nějakou funkci ve vztahu k vlastnímu „žítí“, nemůže být tento tvar přísně geometrický, nebo dokonale symetrický, neboť jako takový by byl z organického hlediska neživý, anorganický. Složitě biologické tvary jsou většinou fraktální podstaty a dokonalé symetrie jsou pak pouze abstrakcí lidského myšlení.“*“

Nejsem však plně přesvědčen, zdali je možné definici vycházející v podstatě z týchž zásad pouze s obráceným znaménkem takto užít. Zní lákavě si negativem ověřit vlastní sebehodnotící metodu, žel, existuje příliš mnoho jevů na světě, kde tento „komutující“ předpoklad neplatí. Samozřejmě, že nevím, jak to měl autor přesně na mysli, popis jeho kladného jevu (organicity) je logicky, přirozený, a tedy v zásadě pochopitelný, dokážu si však představit i organicky estetický koncept (strukturu) vycházející z tvarové neuspořádanosti, nahodilosti, nelineárnosti atd., protože zastřešujícím prvkem, tedy tím, co organicitu může dokončit či vytvořit, jsou výsledné souvislosti jako určité „gravitační“ síly celku. (Zde samozřejmě nemluvím o kvalitativní soudržnosti díla – to je úplně jiná otázka.) Napadá mě dosti velké množství hudby, které by pozitivní definici organicity splňovalo, přitom jsou vytvářeny oběma způsoby. Neměl by být tak tvůrcem pojmu *hudebně anorganický* někdo jiný? Někdo, kdo takový způsob chápe jako pro sebe zásadní a ideální, tedy nikoliv pouhou významovou negací pojmu? Nevím...

Práce se člení do čtyř hlavních kapitol, které jsou vzájemně provázány. V první z nich *Estetické koncepce a geneze moderní organičnosti* je dokladován diskurz o hudebním významu bádané oblasti. Diplomant podává zevrubný rozbor knihy Jaroslava Bláhy *Výtvarné umění*

a hudba, který plně vystihuje autorovo nazírání v intencích dosud spíše nehudebních (či hudebně neodborných), ve smyslu „*uvažování hudební dimenze jako o časoprostorové, přičemž prostorovou dimenzí v hudbě je myšleno ticho, na jehož podkladě se koná zvuková morfologie. Melodická linka je proto chápána jako obrysová linie zvukového tvaru.*“ Následně je připomenuto možné trojí hledisko časové: fyzikální, hudebně-strukturní a hudebně-organické a jejich vysvětlení s příklady. Dalšími uvedenými autory v polemice na téma organicity je Kristýna Mücková se svou diplomní prací *Organická kompozice v abstraktním malířství, literatuře a hudbě 20. století* a kniha *Hudební myšlení: Od pravýkřiku k vícehlasu* Josefa Huttera. Všechny tyto přístupy jsou obohaceny ještě příslušnými odkazy na slavného teoretika Theodora Adorna.

V podkapitole *Mimohudební diskurz* se objevuje pro téma důležité srovnání, a sice „*stručná sonda do analogické problematiky výtvarných umění, tance a architektury, neboť společným pojítkem s hudbou se jim stal právě tvar.*“ To je dosti důležité, poněvadž z celé práce plyne zásadní potřeba srovnávání s ostatními druhy umění či jejich přirozené propojování. Autor připomíná a srovnává příklady od tvůrců: Gabriely Fahr-Beckerové, Vojtěha Dlaska a slavného britského estetika 18. století Edmunda Burkeho následované příklady z výtvarného umění (Gauguin, Kandinskij ad.), estetických pohybů těla (Steiner), literatury (Joyce) i architektury (Wright, Xenakis, Zumthor). V závěru odseku jsou uvedena základní estetická kritéria, prezentující charakter organicity v mimohudebních kontextech. Přestože mi některé připadly až příliš knižní, dvě se mi zdají velmi výstižné:

1. „*Organický celek je definován na základě harmonického vztahu ke svým částem, vyrůstá z ‚genetického kódu‘ skladby a je dále nedělitelný.*“
2. „*Nejcharakterističtějším tvarovým rysem je křivka a varianty jejího zakřivení.*“

V podkapitole *Organicita jako univerzální hudební princip* je zprvu uvedená mimo-hudební estetická typologie a z ní plynoucí hudební analogie demonstrována na příkladech od středověku až po současnost. Důležitá je poznámka: „*Chápeme-li organicitu jako estetický princip, lze ji samozřejmě spatřovat v nesčetných formách celé hudební historii. Mým cílem je však poukázat na její konkrétní podoby, ve kterých lze vidět kořeny organicity moderní.*“ Klíčový předěl ve vývoji chápe autor při vzniku polytempie, zde na příkladu Charlese Ivese, „*neboť se jedná o nový způsob rozlišování pozornosti mezi jednotlivými pásmy, který není postaven na rytmických hodnotách, či barvě, ale na hybnosti vlastního plynutí. Takovýto způsob hudebního myšlení můžeme promítnout až do některých druhů stratofonie a polytempa,*“ /.../ „*Pro organický koncept je však nezbytné, aby jednotlivá pásma probíhala organickou logikou, tj. řídila se organickou tvarovostí.*“

Za další milníky je považováno dílo Clauda Debussyho a za „*aktuální moment zrodu myšlení o hudební organicitě*“ je považován odkaz Antona Weberna. „*Webern dokázal jako první odvodit architekturu / tektoniku / díla přímo z výstavby dvanáctitónové řady, čímž naplnil ideál integrálního uměleckého díla, podřízeného ve všech svých částech konstrukční logice.*“ To je velmi názorný a vhodný příklad toho, o co autorovi v chápání celého fenoménu jde i proto, že je analyticky a obsahově velmi dobře uchopitelný. Dále je uvedeno: „*Webernovy kompozice nejsou sice po tvarové stránce pro svou fragmentárnost organické, avšak tím, že se mu podařilo osamostatnit jednotlivé tóny a vytvořit z nich soběstačné jednotky, otevřel dveře nové tektonické morfologii.*“

Celou kapitolu uzavírá shrnutí obecných znaků hudební organicity, jakožto vznikajícího estetického konceptu. Opět vybírám podle mne ty nejpřesvědčivější a nesporné:

1. „*Základními stavebními prvky jsou melodická gest, seskupující se do zvukových objektů a tvořící diskrétní nebo kontinuální celky v různých vzájemných juxtapozicích;*

2. *Silně evoluční charakter hudebního předívoa, absence mechanického opakování, sklon k variování materiálu a volným imitacím.*“

Druhá velká kapitola s názvem *Percepce hudebního tvaru* se zabývá ideou organického hudebního tvaru a také bazálním předpokladem, kterým je ticho, které je chápáno jako hudební strukturní prostor mezi dvěma zvuky a je označeno jako určité neutrální, imaginární pole, jež je schopno ke slyšenému vyvolávat různé druhy synestezie – k čemuž se ještě vrátím. Stať o souvisejících zvukových proudcích ve zvukové morfologii, uvedením jejich příkladu (Arnold Schönberg – 4. *smýčkový kvartet*) i identifikace podle Jiřího Kulky se mi zdá plně uchopitelná.

Z dosud uvedeného textu se zrodila důležitá zásada: „*Primární pozadí /(?)/ tvoří vždy nejprve ticho, na jehož podkladě se jakákoliv zvuková událost jeví jako figura. Teprve poté, co se jednotlivé figury začnou spojovat do složitějších celků, nastává hra přepínání pozornosti mezi konkrétními parametry. /.../ Vznikla tak nová morfologie, která má dle mého názoru tendenci grupovat své jednotlivé segmenty do stále organičtějších celků. Narativní potenciál organické hudby tak můžeme spatřovat v souhře zvukových gest a objektů.*“ – za příklad je uvedena slavná skladba Charlese Ivese *Nezodpovězená otázka*.

V navazujících podkapitolách se pro „*účely ... analýzy organické morfologie*“ objevují pojmy *zvukové gesto* a *zvukový objekt*. Zvukovým gestem má být „*většinou kratší melodicko-rytmický útvar, který je ve své významnosti soběstačný a je na rozdíl od zvukového objektu tvarově zploštělý, protože /je/ monodický.*“ Do poznámky je autorem uvedena další důležitá skutečnost: „*Zásadní rozdíl mezi zvukovým gestem a klasickým melodickým tématem spatřují především ve větším důrazu právě na tvarovou, nikoliv intervalovou kvalitu celku. Gesto má spontánnější a méně sevřený charakter, neplní funkci klasického tématu, zpracovávaného tradičním způsobem.*“ Toto hodnocení působí poněkud zmatečně, jelikož nemohu oddělit intervalovou kvalitu od tvarové – patrně má autor na mysli jiný význam těchto termínů a bylo by potřebné jej vysvětlit. V následujícím jsou uvedeny další doplňující vlastnosti zvukového gesta na ukázkových příkladech.

Oproti tomu je zvukový objekt nejdříve zasazen do historického kontextu, připomenuty jsou pojetí různých tvůrců, například Pierrea Schaeffera, Gérarda Grisey a zejména pak Jamese Tenneyho. Jan Ryant Dřízal tak dochází k této definici: „*Za organický zvukový objekt můžeme považovat takový komplexní tektonický jev, jehož kontury mají organický průběh, anebo je tvořen organickými procesy. Jako takový je hierarchicky nadřazený prostým organickým gestům, s nimiž se pojí a ze kterých se může vydělovat, nebo do nich naopak vplývat.*“ K tomu je nutné doplnit ještě následující: „*... je třeba upozornit, že konkrétní vizuální představa takového objektu je vždy nutně iluzorní, neboť na rozdíl od objektů předmětných, plyne zvukový tvar v čase, a tudíž je jeho percepce závislá na paměti a zároveň ovlivněna mnoha dalšími faktory (prostředím, duševním rozpoložením, koncentrací, představivostí atd.).*“

Dosud učiněné poznatky jsou syntetizovány v podkapitole *Organická procesualita a morfologie* – určitý pohled z hlediska formy. Jsou připomenuty názory George Benjamina a Edgarda Varèse, doplněné pohledem disciplíny zvané *tvarové psychologie*, jež zkoumá lidské vnímání. Autor se tak dobírá k *tvarovým zákonům* (podle publikace *Psychologie umění* doc. Jiřího Kulky):

- 1) zákon dobré konstituce,
- 2) zákon blízkosti,
- 3) zákon podobnosti,

- 4) zákony uzavřenosti a dobrého tvaru,
- 5) zákon společného osudu.

Podle uvedených zákonů se realizují zvukové proudy a konfigurace na základě zvukových gest a objektů v již zmíněném trojrozměrném prostoru. Připomenuto je polytempové strukturování a podmínky pro organicitu s uvedenou mírou tak, aby se ústrojí nestalo mikropolyfonií, popřípadě strاتفonií. Důsledně je popsán způsob napojení zvukových gest a objektů na metrum či spíše metrický rastr (skelet), který poskytuje referenční body pro dirigenta a hudebníky. Dále pak jejich interakci s ostatními – v možnostech jsou uvedeny gesta a objekty izolované a kontaktní; u kontaktních jsou pozorovány čtyři druhy juxtapozic: simultánní, konvoluční, distribuční a kauzální, jež jsou následně rozebrány.

Organickým časem se zabývá třetí kapitola, jež je uvedená zásadně pravdivým tvrzením: „Prožívání času obecně podléhá složitým psychickým procesům, a proto je třeba rozlišovat různé druhy časových rovin.“ Autor konstatuje, že organický čas je „odnoží“ času hudebně-strukturního, který má odlišnou pulsaci oproti času fyzikálnímu a je pro vnímání hudby nejpodstatnější. Připomíná důležitost biologických procesů, paměti a schopností individua porovnávat a vyhodnocovat časové intervaly jednotlivých zvukových událostí. Cituje definici doc. Jaroslava Bláhy, že jde o „časovou rovinu, kde vládne maximální míra spontánnosti, organického plynutí bez zastavení a opakování.“ Autor doplňuje, že „hlavními ... prostředky jsou akcelerace, decelerace a stáze. /.../ Z kombinací těchto tří principů lze nápaditým způsobem vrásnit zvukovou strukturu a dávat jí tak organický tvar. Posлуhač toto vrásnění porovnává se svým vnitřním časem a vzniká tak efekt ‚temporální suspenze‘. Skladatel v podstatě může manipulovat hybnost struktury dvojím způsobem: přesným vykomponováním přes metrickou mřížku, anebo plynulou změnou tempa celé struktury, kterou řídí dirigent.“ Následuje exkurz do hledisek temporality (vrstevnatost časových rovin) podle práce Ivy Oplištilové, vhodně doplněné názory na časová hlediska Gérarda Grisey. Diplomant mj. uvádí: „Pro organické chápání času je uvažování o temporalitách klíčové, neboť jejich aplikace na hudební materiál může přinést neobvyklou tvarovou plastičnost a zpětně ovlivňovat prožívání kompozice. Skladatel může mezi jednotlivými úrovněmi plynule přecházet a korigovat probíhající procesy.“

V poslední kapitole je sdělen názor na možnosti projevů organicity v souzvučích a jejich spojování. Autor předem zmiňuje, že hledisko bude pochopitelně opřeno zejména o subjektivní premisy, vycházející z vlastního estetického ideálu. *„Prvním kritériem organicity je pokud možno co největší homogenita všech proků a jejich vztahů, což ovšem nemusí /hudebnímu/ materiálu ubírat na rozmanitosti.“ /.../ „Důraz je kladen na vysokou provázanost všech skladebných složek, nikoliv na jejich vnější kontrast.“ /.../ „Proto může skladatel organickým způsobem operovat s tak rozdílnými strategiemi, jako je např. práce s tónovými řadami, intervalovým výběrem, mikrointervaly, či spektry. (...) zásadní je způsob, jakým je materiál tvarován, jak je zaplňován časoprostor.“* – což je v dalších odstavcích na různých příkladech v rovině tónově-výškových vztahů rozvedeno.

V závěru diplomní práce se uvádí: *„Mé dosavadní úvahy o hudební organicitě jsou založené na osobním prožívání umění, které je silně ovlivněno obratem k subjektivitě, přirozenosti a potažmo přírodě v nejširším slova smyslu.“* Zdá se to být tvrzení nanejvýš poctivé. Prokazuje životní potřebu spirituality tvůrčího procesu v dnešním naddimenzovaném, supertechnologickém světě, stejně tak promyšlení zásad vlastní tvorby, přirozenost jednoty osobnosti a sdělovacího obsahu ve vztahu k sobě, druhým i universu.

Považuji se za biologicky běžně nastaveného člověka, nemaje synestezií, ani ambice propojovat vlastní hudební tvoření s ostatními druhy umění a technologiemi, jak je dnes zcela v normě tvořivosti, necítím se být multimediální osobností, protože necítím k ostatním potřebným složkám nadání. Toliko se považuji za klasického hudebníka. Proto mi některé fenomény a jejich výklady připadaly těžce představitelné, i přes všechny názorné odkazy na jiné druh umění, a také proto, že jsem je při percepci hudby nezažil. Připouštím možnost, že jde o popis nikoliv nového paradigmatu kompozice, ale o originální a podle mne přitažlivou a seriózní schopnost alternativních pohledů jinak běžných tektonických vztahů a prostředků. Liší se právě vnitřním, osobním souzněním ve výkladu jejich podstaty. Protože však vím, že různá propojení smyslových vnímání existují, mohou být pro kompoziční činnost blahodárné i jako inspirace, a proto musím autorovy závěry uznat nikoliv jako spekulativní. Ostatně, na to je vážnost argumentů i logika celé práce příliš silnou argumentací.

Diplomní text má nosnou a dobře vytvořenou strukturu, je psán vytříbeným slohem, a jeví se mi, že prokazuje přemýšlivou osobnost, jejíž potřebné mentální a emotivní dispozice jsou v pozitivní rovnováze. Přehled o hudební psychologii, sociologii, estetice i sémiotice, dějinách umění i současném umění dávají předpoklad k možné sebehodnotící činnosti, což bývá náročné z hlediska uchování si odstupů a potřebné míry kritičnosti.

Závěrem musím konstatovat, že všechny autorem popsané jevy mohou *osobně* chápat v již zavedených teoretických přístupech a analytických modelech, zároveň je však jeho počínání osobité a na vysoké odborné úrovni. A to je velká hodnota. Některé autorsky sepsané skladebné techniky a estetiky si činí nárok býti univerzálními, jiné jsou považovány za speciální. Pojetí Jana Ryanta Dřízala bych zatím řadil mezi speciální, ale nemohu vyloučit budoucí obecnou platnost a ani na okamžik jsem nenabyl dojmu „pseudovědy“ či „pavědy“, jak autor sám nepřipouští v úvodu. Teprve následující vývoj prokáže, zdali takové pojetí estetického konceptu v kompozici může nabýt širšího hnutí i obecnější povahy, či jde o jednotlivou originální poetiku.

Práci doporučuji k obhajobě a navrhuji hodnocení A.

V Brně, 21. srpna 2017

MgA. Radim Bednařík
*oddělení teorie a dějin hudby,
skladby a dirigování Konzervatoře Brno*