

Bc. Barbora Vacková, DiS.

**Hudba Geraldiny Muchové: Analýza kompozičního stylu z pohledu feministické muzikologie**  
**Geraldine Mucha's Music: Analysis of the Compositional Style from the Point of View of Feminist Musicology**  
**Magisterská diplomová práce UK FF v Praze, Ústav hudební vědy, Praha 2019, 106 s., notové příklady v textu**  
**Oponentský posudek**

---

Bc. Barbora Vacková, DiS. navázala ve své magisterské diplomové práci, jak také opakovaně zmiňuje, na svoji práci bakalářskou a na svůj předchozí zájem o osobnost a dílo skladatelky Geraldine Thomsen Muchové (1917–2012). Ve své práci autorka nejprve předkládá obecná metodologická a teoretická východiska, jež se opírají prakticky výlučně o nedávnou feministickou muzikologickou literaturu anglosaské provenience. Hlavní část práce (kap. 2–5) pak představují analýzy vybraných kompozic Geraldine Muchové *Overture 'The Tempest'* (*Předehra k Bouři* – míněna stejnojmenná divadelní hra Williama Shakespeara), *Piano Concerto (Klavírní koncert)*, *Suite from the ballet Macbeth (Suite z baletu Macbeth)* a *John Webster Songs*. Jak autorka sama podotýká, výběr skladeb, které zvolila pro analýzu, je do značné míry určen „pragmaticky“, neboli dostupností notových partitur (přepisů) a nahrávek.

Mohu říci, že práce Barbory Vackové v předložené podobě odpovídá standardům, které obvykle očekáváme od magisterské kvalifikační práce. Neboli, vyrovnává se s příslušnou nedávnou, vesměs anglickojazyčnou literaturou k zvolenému tématu a pečlivě ji cituje, a rovněž po stylistické stránce je napsána kultivovaně a s akribií.

Otázky, které mne nad jejím textem napadají a kterým se nedokážu vyhnout, tak míří spíše na literaturu, z níž autorka vychází, resp. na ona teoretická a metodologická východiska, jejichž limitů a mezí je si ostatně i ona sama přinejmenším částečně vědoma (viz kap. 4.7, s. 68nn.)

– *Předehra k Bouři* a Vivaldi: Možná jsem slepá a hluchá, ale při pohledu do partitury ani při opakovaném poslechu nahrávky s partiturou žádnou podobnost s příslušnou Vivaldiho větou z *Quattro stagioni* nenacházím. To může být a nejspíš je můj subjektivní náhled. – Prostředky, užívané v 18. a 19. století v instrumentální hudbě k zvukomalebnému vylíčení přírodního jevu bouře – tremola a rychlé běhy smyčců atp. – nejsou typické jenom pro Vivaldiho, ale objevují se v mnoha jiných instrumentálních i operních partiturách.

Nicméně, „objektivně“ se ptám – a předem říkám, že sama odpověď neznám, protože jsem se tímto tématem nikdy nezabývala: Patřil skladatel Antonio Vivaldi skutečně již v 2. polovině a na konci 30. let, kdy Geraldine Thomsen studovala na R.A.M. a psala svoji ouverturu, do tzv. „kánonu“ evropské hudby? A byl vnímán jako součást „kánonu“ také v britské hudební kultuře té doby, jež měla vždy a má dosud svoje specifika? Ostatně: Dá se jednoznačně říci, že Vivaldi do tohoto pomyslného „kánonu“ patří dnes – celým svým dílem? Nejsem si tím úplně jistá. – Z mého pohledu by hlavně tato bádání osvětlující dobovou recepci vybraných instrumentálních děl A. Vivaldiho mohla případně kvalifikovaněji podepřít hypotézu o tom, že ve své shakespearovské ouvertuře se mladá studentka kompozice na londýnské hudební akademii snažila zápolit s dávným „kánonickým“ maskulinním modelem a jeho dominancí.

– *Klavírní koncert* a sonátová forma: Barbora Vacková i feministické autorky (Marcia J. Citron), na něž se ve své práci odvolává (s. 44nn.), odkazují ve své charakteristice sonátové formy na teoretický koncept A. B. Marxe, formulovaný a publikovaný ve 30.–40. letech 19. století – na koncept, který byl, pravda, po určitou dobu dosti vlivný a vstoupil i do pozdějších učebnicových příruček hudebních forem. Ale byl to právě jenom teoretický konstrukt, který ve skutečnosti nerefletoval dobovou i starší mnohem pestřejší kompoziční praxi a neodrážel ji. Navíc, před A. B. Marxem a současně s ním existovaly i jiné dosti odlišné teoretické koncepty a výklady sonátové formy: z těch vlivných připomínám aspoň H. Chr. Kocha (přelom 18. a 19. století) nebo Ant. Rejchu (20.–30. léta 19. století). – A pokud jde o kompoziční praxi, připomínám zde jenom letmo sonátovou formu ve zralých dílech Franze Schuberta, kde v expozici najdeme často tři, a nikoliv dvě tematické plochy, které se od sebe zřetelně odlišují tonálním zakotvením, ale nikoliv základním charakterem – všechna témata jsou lyrická. A předtím v 2. polovině 18. století takřčené „zpěvné allegro“ (*singendes Allegro* – J. Chr. Bach, W. A. Mozart ad.), které se, jak prozrazuje název, rovněž vyznačuje lyrickým, zpěvným charakterem všech témat včetně tématu úvodního (hlavního).

– S. 43: v souvislosti s prováděcím dílem v 1. větě *Klavírního koncertu* G. Muchové autorka užívá formulaci „typické zákonitosti sonátové formy“ a míní tím to, že prováděna jsou obě výrazná témata z expozice této věty. Ale to je další, řekla bych „učebnicový“ mýtus. V kompoziční praxi skladatel/ka zpravidla v provedení nepracuje takřikajíc „rovnoprávně“ se všemi tématy z expozice, ale soustředí se často jenom na jedno téma, většinou na to úvodní (hlavní), zatímco vedlejší témata jsou pojednána spíše jako epizody a uvedena pouze v expozici a v repríze. Takže na provedení v 1. větě koncertu G. Muchové bych osobně pohlížela spíše jako na určitou výjimku.

– Některé další formulace, k nimž bych potřebovala bližší komentář či vysvětlení:

S. 11: *V práci se snažím vyhýbat hodnocení daného díla, které by tak zákonitě postulovalo mou perspektivu jako správnou.* [Podtrhla jg] – Rozumím tomu a sdílím názor, že každé hodnocení je subjektivní. Nicméně, vyplývá z toho skutečně, že pokud autor/ka nějaký svůj hodnotící soud zveřejní, začne automaticky platit ona „zákonitost“?

S. 14: *čistě autonomní konfigurace tonálně se pohybujících forem* – Toto je podle mě přímo „klasický“ příklad, kam může vést to, když autor/ka nečte příslušný text v originálu a neopírá se o ani o existující překlad a překládá místo toho sám/sama z angličtiny. Ona slavná formulace Ed. Hanslicka *tönend bewegte Formen* je skutečně těžko přeložitelná do češtiny a zjevně i do jiných jazyků. Nicméně, přinejmenším v češtině máme dosti spolehlivý komentovaný moderní překlad částí Hanslickova textu z pera Jaroslava Stríteckého (1973) a tam je zmíněná formule přeložena takto:

„Obsahem hudby jsou *znějící pohybové formy.*“

Další pojmy a formulace: Autorka předložené práce hojně používá slovo *narativ* (například: *sonátový narativ, narativ sonátové formy, narativní persona* atp. – omlouvám se, že zde neodkazuji na konkrétní stránky, těch příkladů je v textu moc). Ráda bych se dozvěděla, co konkrétně tímto pojmem – který je samozřejmě význačný – v daném kontextu míní.

– Dále nerozumím, a omlouvám se za to, pojmu *genderovaný* – čím se ten pojem významově liší od adjektiva *genderový*, které jsem už trochu dříve stihla spolknout a zahrnout do mé pasivní slovní zásoby? – Uvedu aspoň jeden výmluvný příklad, nadpis kap. 3.3, s. 44: *Muchová jako vedlejší téma: K genderovanému narativu sonátové formy.*

S. 51: V textu je opakovaně použit výsostně filozofický (a teologický) pojem *transcendence*, a na začátku následující strany 52 se dokonce objevuje formulace *transcendentní pasáž* (!) Opět: co má autorka na mysli, co tím chce říci, k čemu odkazuje?

S. 53–56: Některé charakteristiky 3. věty Muchové *Klavírního koncertu* mi připadají být hodně povrchní a letmo nahozené. Například: „3. věta nastupuje ... *tématem evokujícím jak jednoduchou periodickou formou a výraznou rytmikou, tak lydičkou tóninou slovanský folklór*“ [podtrhla jg] Co to prosím je, ten „slovanský folklór“? Jsou to písně a tance z jižních a západních Čech, z východní Moravy, ze středního a východního Slovenska, z různých regionů Polska, Srbska, Bulharska nebo Ruska či Ukrajiny, nebo snad ještě něco jiného? Podobně „...zemité, taneční lidové téma...“, „...jugoslávské téma...“, „...bujarý, kvazilidový charakter...“ atd.

S. 77: ... *v širším hudebním povědomí a diskursu otázka i odpověď nabraly až ontologických rozměrů...* [týká se motivu *Muss es sein?* – *Es muss sein* z Beethovenova op. 135, podtrhla jg]: Opět, co to znamená, co si máme pod touto formulací představit?

*Summa summarum*: Po zvážení všech předností i sporných míst předložené magisterské práce doporučuji její přijetí k obhajobě a navrhuji předběžně hodnocení **velmi dobře**.

V Praze 14. 6. 2019

Prof. PhDr. Jarmila Gabrielová, CSc.