

Oponentský posudek na magisterskou diplomovou práci Milana Klindery (ÚHV FF UK)

Tak, jako se do horizontu zájmu mladé generace muzikologů dostává popřevratový český hudební život v oblasti soudobé tvorby (viz před rokem obhájená práce Roberta Škardy), zaměřuje se jejich pozornost zákonitě i na opačný repertoárový pól přítomného hudebního života, který rovněž představuje v celkovém souhrnu minoritní proud a současně historicky vzato vcelku nový trend – tzv. historicky poučenou interpretaci.

Český hudební provoz, dlouhodobě zaměřený především na tradičně pojatou interpretaci hudby 19.století a hudby následujícího období sahajícího zhruba do druhé světové války, byl po roce 1990 frontálně konfrontován se zřetelně odlišným interpretačním i dramaturgickým světem západoevropského a amerického koncertního, mediálního i pedagogického provozu a z této frontální konfrontace vyplynula řada generačně zaměřených konkrétních činů v podobě vzniku souborů, jejichž členové se zpočátku zčásti a poté již výlučně zaměřovali na typ tzv. historicky poučené interpretace. Dnes, v druhé polovině první dekády 21.století, má tento proud českého hudebního života za sebou již řadu výrazných mezinárodních úspěchů v podobě účasti na prestižních koncertních akcích a nahrávek pro renomované světové gramofonové společnosti (viz úspěšné nahrávky Magdalény Kožené a ansámblu Marka Štrýncla pro Archivproduktion DGG apod.) a i v domácím provozu si postupně (byť s obtížemi) vytváří prostor k širší prezentaci.

Magisterská diplomová práce Milana Klindery „**Hudebníci zabývající se historicky poučenou interpretací v Česku na začátku 21.století, ÚHV FF UK, Praha 2007**“ se člení do dvou zásadně rozdílných částí. První z nich tento proud mapuje, zamýšlí se nad jeho kořeny, vývojem a problémy, v druhé části pak formou sítě přímých rozhovorů s aktivně zúčastněnými instrumentalisty zachycuje jejich pohledy a názory na stav této oblasti hudebního provozu.

Sympatickým rysem prvního oddílu práce je, že si v ní autor klade široké spektrum otázek, při kterých nezůstává „advokátem studované věci“, ale objektivně míří kritickými úvahami do různých stran. Klade tak např. i zpochybnující otázky ohledně možné absolutizace historizujícího interpretačního přístupu, který při definování věrnosti původních okolností interpretace zároveň materiálově profituje ze soudobé technologie a tak vlastně nemůže doslovně napodobit primitivní technické podmínky někdejší hudební praxe (viz úvaha o střevových strunách na str.42), vede oprávněnou úvahu o negativěch HPI, jak autor zkratkou označuje historicky poučenou interpretaci (str.55-56) a v podkapitole Skryté motivace (str.58) se zamýšlí nad nutností dnešních interpretů upoutat v bohaté spleti soudobého hudebního života odlišností jakéhokoli druhu - tato potřeba logicky vede nejen k masovému rozšíření trendů typu HPI, ale i interprety, kteří v zásadě zůstávají v rámci tradičnějších přístupů, vede k volbě extrémních temp nebo extrémních výrazových poloh, operní inscenátory k přesunům historických období děje, k zásadním změnám vyznění či dokonce poselství díla, a to vše často už mimo původní intenci díla nebo dokonce proti ní.

Klinderova práce zařazuje HPI právem do souvislosti s revivalistickými tendencemi, jak se projevují i v oblasti populární a lidové hudby, a do kontextu proměny paradigmatu posledních desetiletí ve smyslu rozšíření postmoderního přístupu, přičemž (str.58 ad.) její vyhraněnou a často se proti ostatním přístupům radikálně vymezující podobu právem zařazuje do pokračování větve modernistického myšlení, přesvědčeného o vlastním přínosu překonávajícím celý dosavadní vývoj.

První díl práce pokládám za přínosný vzhledem k diferencovanému zkoumání velmi členitého a mnohvrstevnatého fenoménu, jakým HPI je, a k bohatství otázek, které si klade nebo alespoň otevírá a naznačuje. K úvahám o vztahu mezi HPI a soudobou tvorbou bych

přidal ještě fakt, že tyto dvě oblasti nestojí jen v konfrontačních pozicích (viz dále), ale vzájemně se i ovlivňují – bezvibrátová aromantická zvukovost nástrojů a souborů věnujících se HPI působí i jako inspirační zdroj pro soudobé skladatele a ve stále větší míře vznikají skladby, které tuto zvukovost využívají ve spojení se soudobým hudebním jazykem. Jedno z prvních významných děl tohoto trendu vzniklo ostatně zde – byla to Ebenova Pragensia.

Druhá část práce má název Výzkum a hlásí se k metodě, kterou označuje jako „kvalitativní sociologický výzkum“. Své metodologické zdroje uvádí v úvodu tohoto oddílu, použítá dotazníková schémata v jeho závěru. Použitá metodika působí adekvátně typu tématu - autor si zvolil 41 respondentů z okruhů jak interpretů zabývajících se HPI, tak i „z druhého břehu“ a kladl jim široké spektrum dotazů. Co se okruhu respondentů týká, naskytá se otázka, zda u práce, která si oprávněně klade vysoký cíl zmapovat celou jednu oblast hudebního života, je na místě omezit se při výběru respondentů jen na přímo zúčastněné, tj. aktivní hudebníky a pedagogy (nadto s omezením na instrumentalisty), a nezahrnout (byť třeba ve zvláštní kategorii) i respondenty z okruhu muzikologů, kritiků a publicistů, využít tak jejich odstup a nadhled a konfrontovat ho s pohledy aktivních hráčů.

Co se vyhodnocení sebraného materiálu týká (šlo cca o 47 hodin rozhovorů), i zde postupuje autor diferencovaně, třídí materiál podle jednotlivých tematických okruhů, abstrahuje a analyzuje problémové oblasti; druhý díl jeho práce je tak cenným a zajímavým souhrnem informací o tomto vcelku živě proměnlivém fenoménu.

Závěrem bych měl jen několik spíš marginálních otázek či stylistických doporučení:

str.16 – u citované lyonské školy jde o „Conservatoire National Supérieur“ jako u pařížské, nebo o „Conservatoire National de Région“? V obou případech chybí v citaci diakritika,

str.35 – popisovaný příklad u tvorby elektroakustické hudby, kdy zvukový inženýr podle návodu skladatele (o jehož účasti se nehovoří) „vyrobí“ EA skladbu, je historickou záležitostí nejranější vývojové fáze EAH a v takto čisté podobě se sotva vyskytoval i tehdy. Během uplynulých desetiletí se vzrůstající dostupností digitálního technického zařízení pro skladatele tato spolupráce mizí a tvorba se stává výlučnou záležitostí technicky erudovaného skladatele,

str.57 ad. – vazba „krize neposlouchatelnosti nové hudby“ logicky nesedí (neposlouchatelnost nové hudby není v krizi, takový stav by vedl k její zvýšené poslechnovosti, což je pravý opak stavu, který autor popisuje); formulace je asi příliš expresivní i věcně – soudobá hudba, a dokonce i její radikální odnože, má stále své, i když výlučné a specifické, publikum, zejména pohlédneme-li do širšího mezinárodního kontextu. Vazby jako „komunikační krize“ nebo „krize komunikace“ by asi vystihly popisovaný jev přesněji,

str.104 – tvar krumphornový?

str.116 – způsob citování internetových zdrojů se postupně ustaluje, vzhledem k proměnlivosti situace existuje i princip citování adres s datem posledního vstupu. Podle mého názoru je zatím otevřenou otázkou, zda v pracích akademického typu citovat jako zdroj informací otevřené internetové encyklopedie typu Wikipedie, ale za zbytečné pokládám uvádění vyhledavačů typu www.google.com, které jsou teprve branou k vyhledávání adres dalších,

Příloha 4 – v seznamu témat k dalšímu bádání navrhuje autor zabývat se i „Českým svazem skladatelů“, má-li na mysli předpřevratovou instituci ze 70.-80.let, její název byl Svaz českých skladatelů a koncertních umělců (SČSKU), instituce z 50.-60. let Svaz československých skladatelů (SČS).

Souhrnem lze tedy magisterskou diplomovou práci Milana Klindery rozhodně doporučit k obhajobě, neboť se jedná o práci, která se nápaditě pohybuje po historicky vcelku nové oblasti hudebního provozu a, což pokládám za podstatný klad práce, která svědčí o otevřeném myšlení – své shrnující formulace provází průběžně otevíráním dalších otázek, které se z uvedených zjištění nabízejí pro další výzkum, a tím otevírá prostor pro navazující práci, ať už vlastní nebo dalšího výzkumu na tomto poli.

Praha, 25. 5. 2007



Prof. PhDr. MgA. Milan Slavický,
Ústav hudební vědy FF UK Praha