

Oponentský posudek na diplomovou práci Jana Koláře  
*Zralá symfonická tvorba Miloslava Kabeláče*

František Kolář do svého zorného pole dostává především VI., VII., a VIII. Kabeláčovu symfonii. Analytický přístup zaměřuje na formální analýzu děl, především na problematiku intervalové a tónové organizace. Jestliže se v kontextu Kabeláčovského bádání nejedná o žádné novum, prakticky kterákoli práce v tomto okruhu se stáčí tímto směrem, autor svá analytická šetření provádí s nebyvalou podrobností a přesností. Text je formulován svědomitě, terminologicky přesně a ve vymezeném analytickém záběru jistě obstojí vedle podobně zaměřených prací. Práce přesvědčivě dokládá skladatelovu kompoziční techniku, rozvíjející se na pozadí modálního myšlení. Je tu obsažena i určitá komparatistika s modálním myšlením Messiaenovým a Bartókovým.

Mám několik připomínek, které nechť autor diplomové práce bere spíše jako podněty.

Kolář píše: „Na prvním místě je třeba uvést autorovu snahu o lidské poselství VIII. symfonie. Kabeláč vložil úmyslně do kompozice mimohudební význam, jak sám píše v komentáři k této skladbě.“ Rád bych podotknul – skladatel ve svém komentáři k VIII. symfonii pojem mimohudební význam jedenkrát nezminí. Kolář tak jen dovozuje z Kabeláčem pronesených poznámek ohledně lidského poselství kompozice, jehož oporou budiž zde texty z Bible. Je však skutečně humanistické poselství, třebaže silně akcentované, poselstvím mimohudebním? Pohybuje se hudební kompozice jako taková mimo jeho rámec? Není již tón samotný ve skutečnosti vysoce humanizovanou kvalitou, zvláště pak, je-li tónem lidského hlasu, rozevírajícího se ve škále od prosté recitace až po vysoce stylizované melismatické polohy? Říká-li filosof umění „protiklad jasu, světla a temnoty charakterizuje lidskou životní dynamiku tak výstižně, že ji nejsme skoro s to ji myslit bez tohoto obrazu... je to spontánní k sobě obrácená obrazivost, která zde tvoří myšlenku a slovo; člověk myslí sám sebe sub specie zraku a nemůže jinak“, není tak tomu do jisté míry obdobně i v oblasti hudební představivosti?

Kolář své pojetí mimohudebního významu do jisté míry opírá o přítomnost textu, neboť text, vnášející „mimohudební“ poselství, je mu zároveň „hlavním nositelem konkrétní myšlenky díla“. Není tomu spíše

tak, že textová vrstva kompozice, která, jak na jiném místě poznamenává, podléhá „fragmentarizaci, směšování různých textů, atomizaci řečové složky na základní slovní jednotky včetně výrazů s jinou než běžnou konvencionalní zvukovostí“, vytváří spolu s hudební složkou určité výrazové dialogizující uzly, polarizované zvukové střety? Převést hudební strukturu na linii víceméně jen podporující textovou osu, zdá se mi poněkud omezující pojetí, jež jde proti samotnému smyslu díla, jeho proposlouchání. A proto oponuji: text zde není „hlavním nositelem konkrétní myšlenky díla“, avšak – vnáší do kompozice velice silná intencionální konkréta.

Je škoda, že Kolář jen konstatuje přítomnost různých výrazových poloh hlasu od recitace, přes brumendo, glissando, skandovanou deklamaci, atd., zatímco technologickou rovinu kompozice prošetří s takovým hledačským zaujetím. Že ve své analýze podstatněji nedosáhl k vlastním prokomponovaným souvislostem použitých prostředků. Veškerá estetická hodnotící kritéria de facto opírá jen o vlastní skladatelovy komentáře. Jistě má mít muzikolog tyto autorské verbalizace na zřeteli, nicméně musí postupovat vlastními cestami. Ty by měl započít sobě položenou otázkou: co vlastně považuji za základní problém hudební analýzy? Převádění hudební struktury na linii víceméně jen podporující textovou osu by mohlo deformovat smysl díla, zavést jej k pouhé ilustrativnosti.

Je jistě nepochybné, že z technologického hlediska například vyústění rotace určitého modelu za součinnosti jeho postupného zkracování znamená postupný „rozpad systému“. Rozpad modu, na jehož konci z něj zůstává jen jediný prvek. Avšak – znamená to totéž v rovině hudebního výrazu? A co stojí za již zmiňovanou atomizací a fragmentarizací vlastních textů, co je za abstrahováním hlásek ve vokálním projevu (jistě přítomným i v tvorbě mnoha skladatelů jiných)? Vybral-li si Kolář k analýze symfonie s vokální účastí, měl by se možná více zamyslet nad tím, co pro skladatele 20. století lidský hlas jako takový představuje.

Poslední podnět. Odhalovat technologickou sféru kompozice v přílišném odloučení od otázek po celkovém zasazení a vyznění, může do jisté míry zkreslit i tento popis samotný. Kolář odhaluje v VIII. symfonii modus 1-2-1-2-1-2-1-2 (střídání půltónu a celého tónu) a nachází jej na jednom místě již v rannější kompozici Eufemias

Mysterion. Dotyčná vokální fráze, jež je jeho nositelem, se však v Eufemias vyskytne ještě několikrát a pokaždé se její průběh lehce pozmění. Tyto změny pak již do modu schematizovatelné nejsou, vytvářejí odchylky. Více než ten který modus, kladl bych větší důraz na sledování vlastního intonačního tvaru a jeho vyznění. Nacházet v určité pasáži vokálního hlasu jistý tónový model bez ohledu na kontextualitu hudebního proudění může v důsledku hudební celek, jednotu díla fragmentarizovat.

Shrnuji:

Diplomová práce Jana Koláře má veškeré obsahové i formální náležitosti (chybí snad jen cizojazyčné resumé). Prokazuje autorovu teoretickou vyspělost, schopnost nacházet a formulovat problém, hledat a nacházet jeho odpovídající řešení. Prokazuje invenci a nebývalé zaujetí, bez kterých by se práce analytika obejít neměla, má-li být aktivitou tvůrčí.

Práci doporučuji k obhajobě.



Pavel Kordík

V Praze, dne 10. 9. 2009