

## Oponentský posudek

na bakalářskou práci Martina Ledvinky „Nová jednoduchost (v české hudbě konce 20. stol.)“

PhDr. Miroslav Pudlák, CSc.

Bakalářská práce Martina Ledvinky sleduje dva cíle: 1) přinést informaci o skladebném směru Nová jednoduchost a jeho charakteristiku, 2) ukázat, že tento směr má své představitele i u nás a obhájit návrh použití pojmu i pro určité tendence v české hudbě. V názvu bakalářské práce je zvýrazněn pojem „Nová jednoduchost“, zatímco slova „v české hudbě konce 20. století“, se ocitají v podtitulu a poněkud upozaděna uzavřením do závorky – což sugeruje (a nevím, zda správně), že první cíl práce je o něco významnější, než ten druhý.

Práce je rozvržena do dvou částí: první přibližuje historii jevu a pojmu Nová jednoduchost, druhá potom přináší analýzy pěti skladeb, které ilustrují tento skladebný směr. Tři z nich jsou české proveniencí a z jejich srovnání se dvěma zahraničními skladbami autor konstatuje určité společné hlavní znaky i specifické rysy české Nové jednoduchosti.

Práce je zpracována pečlivě s velkou znalostí tématu a přináší cenné podněty pro zkoumání současné vážné hudby. Je brán v potaz značný objem odborné literatury a je z ní citováno správně.

Následující kritické postřehy se týkají spíše dílčích problémů a terminologie, než celkové koncepce předložené bakalářské práce.

Autor projevuje přehled o repertoáru a lze mu věřit značnou posluchačskou zkušenost, na základě které může vyslovit zobecňující tvrzení o charakteristických rysech české tvorby v porovnání se zahraniční. Je jasné, že na ploše bakalářské práce se nelze podrobně analyticky zabývat větším vzorkem repertoáru, aby bylo možné taková zobecnění spolehlivě opřít o důkazy. Jedná se tedy spíše o příkladové ilustrace k výkladu o Nové jednoduchosti. V této souvislosti bychom nicméně mohli položit otázku po výběru skladeb. Je-li NJ proudem, který se vynořil v 70. letech (u nás v 80.), proč nehledat vzorky právě a jen v tomto období? Autor se rozhodl naopak zařadit díla z různých období až po současnost, to zn. že NJ vnímá jako kontinuální jev, rozprostírající se přes několik dekád hudebního vývoje, spíše jako princip, než styl. Sám si uvědomuje neostrost hranic pojmu, a proto někde v textu volí obecnější pojem „redukcionistické tendence“. Jestliže však v názvu práce stojí „Nová jednoduchost“, čtenář může očekávat zaměření na ono průkopnické období, 70. a 80. let, kdy se zejména slovem „nová“ označovalo jakési rebelující hnutí.

Dost často se pracuje s pojmem „redukcionismus“ (8/1) jako s něčím samozřejmým. Autor se sice odvolává na diplomovou práci Lenky Foltýnové, ale bylo by zajímavé pojem více definovat možná i ukázat jak funguje v české literatuře o hudbě, popřípadě, zda má ekvivalent jinde.

Samozřejmým problémem psaní o nejnovější hudbě je terminologie, která se pro exaktní vyjadřování při popisu některých jevů musí teprve vynalézat, nebo kde se významy teprve usazují. Tam, kde se ovšem autor nevyhne až poetickým vyjádřením, jako že skladatelé kladou „důraz na určitou bezčasovost kompozic“, (8/3) tušíme, co tím má na mysli, ale pokus o definici pojmu „bezčasovost“ by se asi ukázal obtížným.

Po výkladu o minimalismu (10) se autor vrací k „redukcionistickým tendencím“ jako takovým, zmiňuje jejich různé podoby (v dílech Pärta, Scelsiho a pod.) a dále píše: „Pro naši práci však zůstávají hlavním bodem zájmu směry vycházející z americké avantgardy padesátých a šedesátých let, jejichž charakteristiku proto uvedeme podrobněji.“ Po té následuje výklad o Nové jednoduchosti (německé, britské a dánské) a není jasné, zda a jak právě tyto proudy vycházejí z americké avantgardy 50. let. Přinejmenším v případě německé NJ lze o takové přímé souvislosti pochybovat.

Pro své analýzy autor našel v literatuře nástroj pro uchopení daného typu hudby, a to v práci Johnatana Kramera *The Time of Music*. Ten definuje dva základní typy strukturování hudební formy, které nazývá lineárním a nelineárním hudebním časem a v rámci nich rozlišuje ještě několik podtypů. Samotná Kramerova teorie hudebního času, která spojuje aspekt percepce a aspekt kompoziční techniky by zasloužila nejprve bližší kritické posouzení (což by možná vydalo na celou diplomní práci). I tak považuji za šťastné rozhodnutí aplikovat Kramerovy pojmy, neboť to dodává analýzám zajímavý rozměr.

Zajímavé je rovněž použití znázornění hudebního času podle Janečka a Doubravové, kde se při měření úseků skladeb rozlišuje trvání (počet sekund), délka (počet taktů, nebo not) a rozsah (průměr obou). Autor s pomocí této metody dospívá např. ke konstatování: „Ačkoli část č. 9 zaujímá 7 % z celkového trvání kompozice, její rozsah činí pouze 5,1 % - znamená to tedy, že působí delší, než je komponována, ale kratší, než je hrána.“ (26/2) Zde by stálo za zamýšlení, zda vskutku měření hustoty not v daném úseku skladby (jakkoli má smysl) něco opravdu vypovídá o posluchačském čase. Mám dojem, že chceme-li takto vykročit na půdu teorie percepce, potřebujeme více dat i jinou metodu.

Dále několik terminologických drobností:

Není jasné, jaký je rozdíl mezi „subtrakcí“ a „substitucí“ v minimalistické technice (9/4).

V odstavci 26/4 mi nesedí slovo „koeficient“.

Co je „substituovaná kvarta“? (28/3)

Slovem „cyklický“ (vystavěn) se míní opakování jednoho tónu? (33/4) Na této úrovni se jedná spíš o motorický pohyb.

Jak souvisí cyklický princip s vertical time? viz: „...cyklickým principem (vertical time).“ (33/5)

V závěru práce autor naposledy obecně shrnuje charakteristické znaky nové jednoduchosti:

„... především je to změna práce s hudebním časem a s celkovou formou skladby oproti tradičním teleologickým a uzavřeně stavěným hudebním strukturám.“ (38/2) Takovou změnu práce s časem ale již před tím přinesla i poválečná seriální hudba, na kterou navíc sedí stejná Kramerova kategorie času jako na novou jednoduchost: non-directed linear time, ačkoli se jedná o úplně odlišný styl. Ukazuje se, že charakteristika NJ s pomocí pojmu „práce s časem“ je trochu ošidná. Toho je si však autor vědom a v závěru vyjmenovává další znaky (tonalita, citát, výraz), které tento směr dále přesněji popisují. Dalo by se uvažovat ještě o dalších kategoriích, jako: míra strukturovanosti, transparentnost strukturujících procesů a pod. Existuje také jeden aspekt, kterým se autor nezabývá: Nová jednoduchost, jako svého druhu konceptuální umění - některé skladby prezentují jednoduchý nápad téměř v syrovém, neopracovaném stavu (podobně jak to známe z výtvarného umění). Příkladem může být Gavin Bryars. Taková hudba nepředvádí skladatelské řemeslné mistrovství, ale přenáší důraz na jedinečný nápad (nebo objev), který již nepotřebuje složité zpracování.

Není úplně pravda, že „... nemáme k dispozici žádné manifesty ani žádná veřejná prohlášení skladatelů...“ (38/1)., (za jakýsi manifest německé NJ lze považovat sborník Zur Neuen Einfachheit in der Musik z r. 1981 a rovněž bychom našli proklamace britských skladatelů roztroušené v různých článcích a rozhovorech). Nicméně, toto není výtka. Naopak považuji za přednost bakalářské práce, že je založena více na analýzách skladeb, než skladatelských výpovědích.