

Posudok dizertačnej práce

PhDr. Marian Šidlo Friedl: Alikvotní flétna a její deriváty v karpatských regionech ČR – organologický hologram

Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav hudobnej vedy, 2016, 175 strán + CD príloha

Predkladaná dizertačná práca je podľa slov jej autora pokusom vytvoriť organologický hologram „aliquotní flétny“ v karpatských regionoch ČR. Konceptuálne je založený na snahe prezentovať predmet výskumu z viacerých navzájom sa dopĺňujúcich či prekrývajúcich perspektív, aby bol výsledný obraz čo najkomplexnejší. Nie som celkom presvedčený o potrebe osobitne klásť akcent na takto zvolený teoreticko-metodologický prístup a ani v práci jeho zreteľný benefit nenachádzam. Či totiž zvukový nástroj vnímame ako organologický hologram v intenciách Sue Carol DeVale alebo nie, podstatné je, že dizertant veľmi účinne aplikoval viaceré bádateľské prístupy, ktorých výsledkom je kvalitný a zrelý text stojaci disciplinárne na pomedzí etno/organológie, etno/muzikológie, etnológie a sociológie.

Dizertačná práca má jasné, prehľadné členenie v podobe troch hlavných kapitol. Paradoxne najviac otázok či zamyslení však vo mne vyvoláva samotný názov práce a podkapitola I.4, ktoré zasahujú do oblasti organologickej terminológie a systematiky. Terminologický problém súvisí s tým, že slovenčina rovnako ako napr. angličtina alebo nemčina síce rozoznáva rozdiel medzi „flautou“ a „píšťalou“ (angl. flute vs. whistle, nem. Flöte vs. Pfeife), ale v slovenskej etnoorganologickej literatúre sa v súvislosti s tými hudobnými nástrojmi, na ktoré je zameraná dizertačná práca, výlučne používa pojem „píšťala“. Treba tiež dodať, že podobne sa namiesto pojmu „aliquotná píšťala“ preferuje slovné spojenie „hranový aerofón bez hmatových otvorov“ najčastejšie v pluráli ako označenie pre skupinu hudobných nástrojov alebo konkrétny hudobný nástroj z tejto skupiny ako napr. „koncovka“, „rífová píšťala“, „podolka“, „kosáček“, „prežernica“ a pod. S tým súvisí mnou naznačený systematicko-typologický problém a jeho pretavenie do nasledujúcich otázok. (1) Čo dizertant myslí pod „aliquotnou flétnou“? Ide o všeobecný názov pre väčšiu skupinu hudobných nástrojov s rovnakými atribútmi (hranové aerofóny, absencia hmatových otvorov, princíp hry založený na využívaní aliquotných tónov) alebo o konkrétny hudobný nástroj? A v tom prípade, aký konkrétny variant (používam tento termín v duchu autorovho konceptu) má na mysli? (2) Prečo je „aliquotná flétna“ hierarchicky postavená centrálna, resp. vyššie ako ostatné v práci zmieňované hudobné nástroje, keď v spomínanej podkapitole I.IV pomenovanej ako TYPY a VARIANTY aliquotní flétny a jejích derivátů v karpatských regionech ČR sú tieto v prvom stĺpci uvádzané ako rovnocenné nástrojové typy? Mal autor azda na mysli dva modely súvzťažnosti, ktoré spája dokopy, t.j. typ a variant, resp. prototyp (?) a jeho deriváty? V tom prípade však je namieste otázka, prečo je „aliquotní flétna“ vnímaná ako prototyp a taký hudobný nástroj, akým je napr. píšťala so 6 hmatovými otvormi (6+0), je „iba“ jeho derivátom? Neskrývam mierne provokujúcu dikciu týchto otázok, navyše pri viacerých z nich tuším odpoveď, ale chcel som naznačiť, že definovanie jasných a zrozumiteľných kritérií je dôležitým atribútom kvality vedeckej práce.

Druhá kapitola je dôkazom toho, že tradícia výroby „aliquotnej flétny“, jej príbuzných nástrojov a s nimi spojenej interpretačnej praxe má v západných Karpatoch silné korene a dizertant v nej kvalifikovane spojil tie zložky, resp. procesy výskumu, ako o nich píše v úvode, t.j. archeo-

muzikologický, hudobno-ikonologický, historiografický a analogicko-porovnávací. Oceňujem osobitne tie pasáže, ktoré sú svedectvom individuálneho prístupu k výrobe hudobných nástrojov, k hľadaniu nových konštrukčných, technologických i dekoratívnych riešení, lebo sú znakom životaschopnosti hudobnonástrojovej tradície. Jej rešpektovanie a nadväzovanie na ňu na jednej strane a individuálne experimentovanie na druhej strane sú dva navzájom sa dopĺňajúce sprievodné procesy jej udržiavania a tvorivého rozvíjania. Legitímne k nim patria i nie celkom úspešné pokusy, akým je prípad dvojitej píšťaly (blizňata) z produkcie J. Országa-Vraneckého a súhlasím so všetkými hodnoteniami a názormi dizertanta na tento hudobný nástroj. Nakoniec samotná interpretačná prax sa stala tým najprirodzenejším kritériom, ktoré spôsobilo, že sa nástroj nestal pevnejšou súčasťou miestneho inštrumentára.

V podkapitole II.3.2 nazvanej Fujarka - chýbějící článek ve vývoji středoslovenské fujary? dizertant prezentuje dve cesty, ktoré mohli viesť k doplneniu mozaiky poznatkov o jej vývoji. Zjednodušene sumarizované jednou je hľadanie predchodcov dnešnej fujary v píšťaliach s tromi hmatovými otvormi. Druhým inšpiračným zdrojom mohli byť podľa autora dlhé píšťaly s piatimi hmatovými otvormi, ktoré sú známe napríklad v Maďarsku a ktoré si priniesli zo svojej mimoeurópskej pravlasti, pričom mohli stratiť dva spodné otvory pod vplyvom kontaktu so západoeurópskou hudobnou kultúrou. Akákoľvek jednoznačná odpoveď by v kontexte týchto úvah nebola správna, ale aj napriek tomu si dovoľujem teóriu o päťdierkových píšťaliach spochybníť. Za takmer desať storočí spolužitia Slovákov s Maďarmi nachádzame medzi prvými stopami plodného hudobného ovplyvňovania sa až tie, ktoré sa rozvinuli sa na prelome 18. a 19. storočia na pozadí tzv. novouhorskeho hudobno-tanečného štýlu (verbunky, čardáše) a spájajú sa s harmonickým myslením. Na druhej strane trojdierkové píšťaly v súhre s bubnom v interpretácii jedného hudobníka či skupiny hudobníkov sú doložené historiografickou spisbou vrátane bohatých ikonografických prameňov takmer v celej Európe vrátane Slovenska od 12. do 17. storočia. Ak pripomenieme, že vznik fujary možno na základe viacerých indícií datovať do konca 17. a začiatku 18. storočia, že píšťaly s piatimi hmatovými otvormi v interpretačnej rovine nezodpovedajú hudobnej štruktúre slovenských ľudových piesní a ak zároveň pripustíme, že až do prelomu 19. a 20. storočia sa dĺžka fujary pohybovala v rozmedzí 90 -110 cm, tak otvorenou zostáva otázka, ako mohla (európska) trojdierková píšťala dorásť do spomenutej dĺžky. Nazdávam sa, že inšpiráciou mohla byť európska inštrumentálna prax doložená od renesancie rodinami rôzne veľkých (dlhých) hudobných nástrojov (vrátane píšťal) ruka v ruke so spomínaným experimentovaním tak príznačným pre individualizovanú výrobu hudobných nástrojov, akou tradícia výroby fujár dodnes je. Treba však tiež dodať, že osud konkrétnych hudobných nástrojov je nevyspytateľný a že päťdierková píšťala napr. maďarskej proveniencie sa mohla náhodne dostať do rúk slovenského či moravského hudobníka. V takejto podobe (bez redukcie počtu hmatových otvorov) však pravdepodobne využiteľná nebola.

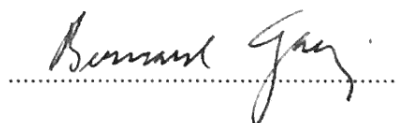
Zaujímavý problém prezentuje dizertant v podkapitole II.3.3 o vplyve „aliquotní flétny“ na hudobné myslenie. Lydický charakter slovenských ľudových piesní a ich regionálna stratifikácia potvrdzuje súvislosť medzi hudobným nástrojom a lokálnym, resp. regionálnym piesňovým repertoárom, ale tento vplyv – či už v rovine melodickéj alebo hudobnoštruktúralnej - možno v zhode s dizertantom označiť najmä za inšpirujúci než akýkoľvek iný. Úvahy o vzniku odvodených tónových radov tým, že „si za základní tón zvolíme druhý stupeň tzv. lydické řady“ či prípadne tretí stupeň, ktorý umožňuje hru molových piesní (preferoval by som tu skôr - hru piesní s malou terciou) korešpondujú s tým, čo etnoorganologická literatúra rieši ako vzťah tónového radu nástroja a použiteľného tónového radu (v nem. *Gebrauchsleiter*). Napriek tomu – hoci z uhla pohľadu slovenského bádateľa - ich v texte

vnímam viac-menej v špekulatívnej rovine z dvoch dôvodov. Prvým je interpretačná skúsenosť spočívajúca v tom, že v tónových radoch nástrojov slovenskej proveniencie – v cylindrických i kónických – je druhý stupeň intonačne najlabilnejším tónom a teda z praktického dôvodu je vo funkcii základného stupňa prakticky nepoužiteľný. Druhým dôvodom je fenomén, ktorý je v súvislosti so sólovými hudobnými nástrojmi pre tradičnú hudbu mimoriadne príznačný, totiž že interpreti majú napr. vo svojom repertoári piesne (molového charakteru) s malou terciou, aj ich takto spievajú, ale v inštrumentálnej podobe sa táto mení na veľkú. (Mimochodom takou je aj posledná pieseň vo filmovom dokumente o výrobcovi štiepaných lieskových nástrojov Vincentovi Jantošovi, ktorého autor vo svojom texte spomína.)

V tretej kapitole dizertant prináša celý rad zaujímavých informácií o prežívaní „aliquotní flétny“ a jej príbuzných nástrojov v súčasnosti, a to prostredníctvom výpovedí, resp. profilov samotných výrobcov a interpretov. Je zjavné, že procesy, ktoré vedú od prísneho zotrvávania na princípoch tradičnej interpretačnej praxe k využívaniu nástrojov v novom kontexte (hudobné experimentovanie, okruh tzv. prirodzenej hudby, nadväznosť na ezoteriku a duchovno ako súčasť hľadania alternatívneho spôsobu života, všadeprítomná komercia a pod.) sú tu a nemožno ich ignorovať. Autorova reflexia spomínaných javov je legitímnou integrálnou súčasťou jeho vedeckovýskumného zámeru a zároveň veľkým prínosom k skúmanej problematike.

Ak som sa vo svojom posudku dominantne dotkol najmä tých pasáží, ktoré nabádajú k istej polemike, tak je to najmä preto, že dizertačná práca ako celok predstavuje inšpiratívny a najmä erudovaný text z dielne zrelého autora, ktorý sa v problematike vyzná, suverénne sa v nej orientuje a má k nej nepochybne osobný pozitívny vzťah. Dizertačná práca sa vyznačuje kultivovaným jazykom, premyslenou štruktúrou a bohatosťou sprievodných dokumentačných materiálov. Dizertačná práca spĺňa požiadavky štandardne kladené na takýto typ práce a odporúčam ju k obhajobe s hodnotením „prospel“

V Nitre, 18. 5. 2016



prof. PaedDr. Bernard Garaj, CSc.