

Posudek oponenta disertační práce Mgr. Martina Šochmana

„Praha jako evropská operní křižovatka poloviny 19. století se zvláštním ohledem na osobnost J. F. Kittla“

předkládané v roce 2018 na Ústavu hudební vědy FF UK v Praze

I. Stručná charakteristika práce

Disertační práce Martina Šochmana nahlíží Prahu jako časově jasně vymezený prostor, ve kterém se střetávaly různé operní tradice a vyhodnocuje stopy, které toto specifické střetávání zanechalo v domácí tvorbě i recepčních návycích (viz s. 9). Skrze čtyři díla (Johanna Friedricha Kittla a Josefa Dessauera) chce dospět k zevrubnému poznání doby, k níž autor přistupuje prizmatem myšlenky „zmezinárodnění“ opery a vytváření husté sítě „operních“ vazeb napříč celou Evropou.

II. Stručné celkové zhodnocení práce

Autor se nezalekl obtížného tématu (v úvahu vezměme jen nedostatek kvalitní literatury k hudebnímu životu v českých zemích první poloviny 19. století), který zpracoval neméně náročným způsobem (dramaturgická analýza oper). Obdivuhodné vzdělání autora jistí nadstandardní kvalitu ústředních kapitol, avšak tendence vyslovit v jednom momentu více informací působí občas nesoustředěně, Šochman zbytečně opakuje na různých místech stejné informace (viz Hugovu *Předmluvu* ke *Cromwellovi*, aisthesis, Smetanův *Tábor* /např. s. 72 a opět 74/). Nosný metodologický impuls dává autorovi Jürgen Osterhammel, průběžně se Šochman obrací ke Carlu Dahlhausovi. Autor usiluje skrze jednotlivá díla o charakteristiku operní Prahy (kontakty na jiná operní centra, síla/vliv jednotlivých operních typů). Zaměřením pouze na čtyři díla si Šochman svou cestu nijak neulehčil, spíše naopak; přes omezený segment operní tvorby se pokusil nahlédnout celou společenskou strukturu (návyky/nároky posluchačů, interpretační úroveň, sociální pozice operního skladatele v českých zemích kolem poloviny 19. století atd.). Šochmanova analýza v každém okamžiku respektuje historický kontext díla.

III. Podrobné zhodnocení práce a jejích jednotlivých aspektů

1. Struktura argumentace.

Práce je smysluplně členěna, autor se zřídka řady témat (F. Škroup – s. 9, „českost“ v hudbě, s. 7), aby se vůbec mohl soustředit na vybrané opery. V ústředních kapitolách autor postupuje podle příběhu opery, ale rád využívá příležitosti k estetickým zastavením, např. v rámci výkladu o opeře *Bianca* probírá otázky „honu na reminiscence“, cenzury, Wagnerovy představy o zhudebnění libreta, shodné rysy Meyerbeerových oper atd. Šochmanův text se na některých místech třídí kvůli řadě zajímavých postřehů a komentářů, na pregnantní závěr pak autor nasebere dostatek síly (viz s. 56 –

Bianca, na s. 65 je zase kapitola o *Die Waldblume* uzavřena poznámkou o italské buffě, přestože idea „Internationalisierung der Oper“ by měla nabádat k prověření srovnávacích ploch v podobě francouzské komické opery či spieloper Alberta Lortzinga). Šochman, vedle daného korpusu čtyř operních děl dochovaných ve značně rozdílném stavu (libreto – notový materiál), pracuje zejména s literaturou, odtud čerpá cenné podněty k interpretaci postav, výstupů apod. Osobně bych ocenil hlubší ponor do dobového tisku (viz s. 15), včetně prověření vídeňských listů (např. Bäuerleho *Wiener Theatrezeitung*).

2. Formální úroveň práce

Martin Šochman si libuje v přechodnicích, jeho vyjadřování (resp. způsob uvažování) se na některých místech nebezpečně dostává blízko „metafyzice hudby“ 19. století a ztrácí potřebný odstup od dané problematiky, viz s. 13: „[...] představa, že hudba je, díky své bezpojmovosti a vyvázanosti z řeči slov, jsouc sama řečí, s to vyjádřit ono nevyslovitelné, je společná operní estetice, stejně jako zastáncům takzvané programní i absolutní hudby a jako taková jednou z centrálních představ o hudbě v dlouhém století [...]“. Myslím, že Šochman v některých pasážích příliš násilně přetahuje do první poloviny 19. století představy o hudbě (viz např. oblibu Mozarta a Rossiniho ze strany Hegela a Schopenhauera), které propukly až v její druhé polovině (Wagner, Nietzsche).

Práce byla patrně dokončována v časové tísní, neboť se v průběhu celého textu nacházejí překlepy (naštěstí nijak časté), nedošlo k „vychytání“ zavádějících chyb (např. jméno Iveta Jiříková má být správně správně I. Jiříková, s. 122). Na s. 30–31 Šochman působí čtenáři chaos v příběhu opery, když zmiňuje zámek hraběte markýze Malviho a Biancu, markýzovu dceru, a v zápětí píše, že Bianca, markýzova dcera, si má brát za muže hraběte Malviho (správně Rivoliho). Na s. 66–69 se neustále zaměřuje hláskování Guasto – Quasto. Hovorově řízné vyjadřování je patrně dáno osobním stylem a nikoli nedostatkem času, např.: „ničivá síla historie [...] semele osudy jednotlivých postav“ (s. 37). Tendence převádět minulé děje do přítomného času vedlo k překombinování jazykových možností češtiny: „se spřáteluje“ místo vhodnějšího dokonavého vidu „se spřátelil“ (s. 79).

Popisy k obrázkům (např. č. 5, s. 39) do značné míry opakují předchozí výklad, což působí popularizačním dojmem. Proč? Myslí autor již na publikování své práce? Proč raději nevysvětlí, z jakého důvodu se na plakátu neobjevilo jméno R. Wagnera? Na s. 46 bych se dokázal vzdát nicneříkajících komentářů k hudebním ukázkám („zářivá tónina C dur“, modlitba „nabírá hymnický charakter“), raději bych ocenil ukázkou simultánního střetu několika „hudeb“ (viz popis na s. 45).

3. Práce s prameny či s materiálem

Z výše zmíněných poznámek vyplývá vyspělé zacházení s prameny a literaturou. Výtku směřující k práci s dobovým tiskem si dovolím rozšířit o následující doplněk: některé kritické ohlasy Šochman cituje podle práce Pavla Petráňka z roku 2003, v takových případech by neškodilo vložit za citaci alespoň datum (viz např. s. 13).

4. Vlastní přínos

Úvodní kapitoly stejně jako závěr (viz s. 106) disertace se zaplétají do metodologických problémů. Autor nechce být povrchní, ale často zůstává na povrchu, brojí proti zjednodušování a přitom zjednodušuje, dopouští se nemístných zkratk, které by slušeli hudebnímu popularizátorovi; např. na s. 102–103 je melodram pojednán zároveň jako dramatický žánr i jako umělecký druh, na

s. 107 M. Šochman vedle *Biancy* hned jmenuje *Soumrak bohů*, nebo na téže straně zdůrazňuje „operu ve Francii“, ale skutečnost, že střední Evropa, resp. německojazyčná oblast poznávala francouzské opery zejména v podobě oper na německý překlad libreta (přesněji řečeno se jednalo o úpravu, adaptaci nebo dokonace značně pozměněnou cenzurní verzi), zůstává stranou (, ovšem na s. 24 se vyjadřuje k dílům G. Meyerbeera na pražském jevišti). Snad by v tomto ohledu M. Šochmanovi prospěla francouzská literatura (viz Vincent Giroud), přestože se autor umí ku příkladu poučit z práce Volkera Klotze o *Lachtheatre* (s. 29), a to dokonce pro své téma smysluplněji než jak to dokládají metodologické úvahy na předchozích stranách.

Za jádro práce považují kapitoly věnované čtyřem operním dílům a zde se autor ukazuje jako badatel, který se suverénně orientuje v literatuře; dokáže originálně propojovat myšlenky pozoruhodných autorů (rád přijímám jistou všudypřítomnost C. Dahlhause), i když na některých místech se mu výklad tříští kvůli – pro autora patrně neodolatelnými – extempore (viz např. adorno-vský, hitchcockovský exkurz; viz s. 45 nebo 93). Pokud čtenář přijme, že Šochmanův text nesměřuje vždy k pregnantnímu závěru (kapitoly prostě končí vyčerpáním tématu, neuzavírá je jasně formulovaný výsledek badatelského procesu), zůstává po celou dobu čtení ve střehu a zjišťuje obdivuhodný nadhled, se kterým autor dokáže přehlédnout celek opery (a snad i autor počítá s tím, že si jeho čtenář bude sám nalézat další analogie, např. do vztahu Wagner – Hitchcock by bez problémů zapadl Oscar Wilde, jenž ve svých hrách opakovaně zvyšoval napětí situace tím, že oddaloval příchod nezadržitelně se blížící akce rozsáhlými dialogy a monology /*Florentinská tragédie*, *Salome*/). Šochman si je vědom obvyklých řešení v daném operním typu a dokáže pak srovnávat, citlivě vyhodnocuje vazby mezi libretem a hudbou, zná funkci jednotlivých výstupů. Díky tomuto, podle mého mínění strukturalistickému přístupu (, přestože M. Šochman varuje před zvládnutou formou strukturalismu a zdá se, že si chce od tohoto učení udržet odstup aplikací „sítí“ a „křížovatek“) může překlenout mezery v pramenech a výstižně obhájit své stanovisko. V případě Kittlových oper Šochmanovi jeho způsob práce vychází velmi dobře, autor disponuje dostatečnou zkušeností (obeznámenost s vrcholnými díly G. Meyerbeera a dalších, studium náročných muzikologických titulů). Kapitola o J. Dessauerovi působí nesourodě a potřebovala by, podle mého skromného názoru, doplnit „vídeňský“ kontext (lákavě by se také mohlo jevit porovnání *Lidwinny* s Weberovou *Euryantou* nebo rozvinutí vztahu s G. Sandou, jejíž román *Consuela* se ve své druhé části odehrává na tajemném místě v Čechách).

IV. Dotazy k obhajobě

Jak by Martin Šochman charakterizoval vztahy mezi J. F. Kittlem a F. Škroupem (s důrazem na uvádění oper, na názory o repertoárové skladbě atd.)?

Je podle M. Šochmana smysluplné uvažovat o díle J. Dessauera v kontextu tzv. kouzelných her (Zauberspiel – Zaubero-per) či tvorby C. Kreutzera a A. Lortzinga?

Jak M. Šochman chápe termín „zmezinárodnění“ opery? Jedná se „zmezinárodnění“ opery, pokud libretista a skladatel respektují určitý operní typ (podobně jako W. A. Mozart ve vztahu k tradici opery seria, opery buffa, singspielu)? Nebo je nutné přesnější pojmové vymezení pomocí „globalizace“ operního života (viz s. 17)? A nebo: neměli bychom ono „zmezinárodnění“ rezervovat pro „míšení“ různých dramaturgických řešení, např. belcantová árie s leitmotivickým doprovodem v orchestru, výstavba tableau a postavy zpívající wagnerovským sprechgesangem?

V. Závěr

Předložená disertační práce splňuje požadavky kladené na disertační práci, a proto ji doporučuji k obhajobě a v předběžně ji klasifikuji jako prospěl.

18. 1. 2019

doc. PhDr. Jiří Kopecký, Ph.D.