

Hudebně-analytické koncepty jsou již od dob Hanslickových většinou zaměřeny na materiální substrát hudební struktury, na znějící tvar, zjednodušeně řečeno na hudební formu. Tato znějící materiální složka je dána jaksi objektivně, nadčasově, je relativně neměnná a je také více nebo méně přesně zachycena zápisem v partituře. V rámci tzv. Aufführungspraxis je na základě svědectví osobností jako Mattheson, Quantz či Leopold Mozart hledána a zpřesňována historicky správná podoba této materiální složky, včetně správných temp, ladění, ornamentiky apod. Avšak ani tyto analýzy nejsou zcela formální. Za čistě formální analýzu by se dal považovat jen jakýsi popis jevů, kvantitativní výčet, statistické a frekvenční vyčíslení jednotek, mechanický obraz vztahů apod. Takové analýzy by byl schopen snad pouze stroj, anebo člověk z jiného etnika, kterému by analyzovaná struktura nedávala smysl. Je zřejmé, že i běžná školská analýza hudební struktury je daleko více než jen formální, neboť postihuje harmonické vztahy, vývoj melodie, tektonické funkce jednotlivých částí, tedy nejen statiku, ale i dynamiku, hudební smysl a funkci jevů.

Hovoříme-li o sémantických aspektech, je třeba říci, že každá hudební analýza je tedy zároveň i postihováním ideálního substrátu hudební struktury, jejího smyslu, významu jednotlivých materiálních tvarů, zjednodušeně řečeno obsahu. Postihování této složky je někdy uvědomělé a záměrné, dokonce systematické, jako u hudebních sémiotiků, jindy jen spontánní či neuvědomělé. Zatímco analytické posouzení materiálního substrátu hudební struktury, tedy znějících zvuků, je poměrně jednoduché a relativně přesné, analytické postihování ideálního substrátu hudební struktury, tedy smyslu a významu znějících zvuků, je složité, proměnlivé, subjektivní apod. Ona ideální, významová složka hudební struktury je totiž v neustálém pohybu, a to historicky - od skladatele minulosti k milovníku hudby současnosti, ale i sociologicky a psychologicky, a liší se od posluchače k posluchači. V ná-

vaznosti na Mukařovského koncepci lze říci, že konečná analýza díla například Bedřicha Smetany není možná, neboť toto dílo žije jako otevřený systém a je přístupné stále novým významovým aktualizacím. Srovnáme-li například analýzy Smetanových děl od Hostinského přes Zichovy až po nedávné práce Janečkovy, Jiránkovy a Smolkovy, vidíme zřetelné posuny ve výkladu hudebních struktur, které jsou dány nejen erudicí analytiků, ale také posmetanovským vývojem hudby, odeznělými interpretačními pojetími, historickými a kulturními faktory apod. Smetanovy "noty" objektivně zůstávají, jejich "smysl", potencionálně v nich zakódovaný, se však částečně proměňuje a to zpětně ovlivňuje i způsob "formální" analýzy.

Postihnout onu proměnlivost smyslu hudební struktury, zejména ji verbalizovat, je velmi obtížné, protože výsledek analýzy je závislý nejen na potencionálním vkladu skladatele, ale i na aktivním přístupu posluchače, analytika, interpreta, z nichž každý se onoho smyslu zmocňuje po svém. Pokud je ovšem vnímavý vůči hudbě a pokud k němu hudba promlouvá. Problematiku ideálního substrátu hudební struktury a několika vidů její existence se pokusím dokumentovat ještě několika příklady.

Skladatel v kompozičním procesu vychází z konkrétní situace a navazuje na stav hudby /tedy hudebního materiálu a jeho významů/ své doby. Pokud není epigonem, vytváří v kompozičním procesu vlastní, individualizované hudební struktury, které pro něj mají přesvědčivost a význam, které se mu líbí, nebo mu připadají zajímavé, výrazné, pravdivé, sugestivní, správné apod. Svě skladby při komponování okamžitě - nebo následně /jako například Beethoven po zaznění/ analyzuje a dopracovává. To znamená, že upravuje či odstraňuje ty hudební znaky - materiální substráty, které se mu nelíbí, jsou neúčinné, banální, krátkodeché. Výsledkem je smysluplná struktura, síť vztahů, která je prostoupena pro skladatele aktuálním, přesným výrazem a významem. Při premiéře díla, anebo po zaznění díla v odstupu let, bývá skladatel někdy překvapen, neboť interpreti často interpretují /prociťují, vykládají/ významy uložené v notách jinak /např. volbou odlišného tempa, agogiky, způsobu artikulace apod./, anebo i sám skladatel -

- vlivem svého dalšího vývoje - prožívá skladbu, kdysi žhavě cítěnou, jako cosi vzdáleného, dokonce cizího. Stává se, že skladatel prohlásí jen jednu interpretaci za správnou, autentickou, anebo dokonce sám pořídí nahrávku. Například Igor Stravinskij nahrál v čele amerických orchestrů svá orchestrální díla. Nemůžeme jej podezřívat z neznalosti vlastních skladeb, avšak dnes se jeho díla - ku prospěchu věci - hrají jinak, než jak to cítil jejich autor. Stravinskij zvýraznil, co považoval za důležité, pro sebe za aktuální, tedy dotvořil formu, ale ze všech možných potencionálních významů, skrytých ve svých partiturách, realizoval jen jedinou možnost. Kdežto jiní dirigenti realizují ty ostatní.

Dostali jsme se k interpretovi. Každá interpretace je svébytnou analýzou /a potom syntézou/ hudebního díla. Je neverbálním výkladem, jistě uvědomělým, postihujícím nejen předepsané "noty", ale i jejich smysl. Friedrich Gulda natočil čtyřikrát komplet Beethovenových sonát, vždy technicky virtuózně /poprvé ve svých šestnácti letech/, a přitom pokaždé trochu jinak. Maurizio Pollini hraje v Bachovi tytéž noty /tedy onen materiální substrát/ jako Svjatoslav Richter, a přesto se obě interpretace od sebe liší. Rozdílným výkladem smyslu, vztahů not, jemným posunem tvarů materiálního substrátu, jemným průnikem interpretačních osobností do významových struktur, a tím i novou, jedinečnou aktualizací Bachovy hudby. Kdyby to uslyšel Johann Sebastian, možná by se divil, tak jako se divil Igor Stravinskij. Anebo by si zvyknul. Třeba by i něco dokomponoval v souladu s interpretací, jak to činil v cestě za svou významovou představou Janáček.

Posluchač, pokud disponuje citlivým sluchem, rovněž analyzuje, a nemusí znát ani noty. Při opakovaném poslechu téže nahrávky v různých souvislostech se jeho analýza /a z ní pramenící zážitek/ mění, přestože zvuky jsou tytéž. Po svém se zmocňuje díla, promítá do jeho struktury své znalosti, zkušenosti, do ideálního substrátu hudební struktury vtiskuje své představy, spojuje hudbu se svými asociacemi, a tím i materiální složku, tedy formu, slyší jinak. Pojímá dílo individuálně, po svém. Jinak po-

slouchá Smetanovu Vltavu černošský jazzový hudebník, žijící v New Orleansu na břehu Missisipi, a jinak ji "uslyšel" český student, účastník koncertu řízeném Rafaelem Kubelíkem v roce 1990 na Staroměstském náměstí.

A ještě hudební vědec-analytik. Nejprve se často orientuje svým estetickým citem, hledá nejzajímavější "lahůdky" skladby, klíčová místa, a pak je většinou verbalizuje. Nepopisuje mrtvé struktury, ale naopak dráždivá, smysluplná, typická, nebo originální místa, jindy skladatelovy konstanty, které určitě nejsou jenom tvarem, ale tvarem významů. Analytikova vědecká invence často míří hloub než jen do vědomé a záměrné roviny skladatelova myšlení, i do roviny skladatelem neuvědomované a nezáměrné. Výsledek je pro skladatele mnohdy překvapivý. Ani tyto analýzy však neplatí jednou pro vždy, jsou jen osobnostní a dobovou vědeckou interpretací - podobně jako je tomu u interpretů. I analytik je v zajetí svých znalostí, citů, vývoje okolní hudby, zkušeností - a podle toho připisuje relativně neměnným hudebním materiálním strukturám /zachyceným v podobě zápisu jako metaznak/ různý smysl a různé funkce. A tak může hledat schönbergovskou Farbklang-Melodie u Berlioze či témbrovost u Chopina, stejně jako může hledat a nalézat durové trojzvuky ve webernovských partiturách, či zvažovat ambivalenci téhož skladebného dílu. A jeho analýza rozhodně nebude jen formální. Není například také proslulá Japečkova metoda aktivované analýzy spíše sémantickou než formální analýzou?