

## Úvod

Každý interpret prochází během svého uměleckého vývoje mnoha obdobími, která lze charakterizovat specifickými, zdánlivě banálními otázkami, jež si v průběhu svého uměleckého hledání pokládá. Jejich obsah se postupně zpřesňuje a specifikuje, dokud interpret nezíská umělecký nadhled a spolu se všemi nabytými odbornými poznatky a uměleckými zkušenostmi nedospěje k interpretační svobodě, neotevře prostor pro tvořivé a hlavně vlastní – osobité umělecké vyjádření.

Tyto otázky, které souvisejí s růstem a zráním umělecké osobnosti, se postupně tříbí od **obecné úvahy**: „jak co hrát“, „jak co z tohoto stylu hrát“, případně „jak tohoto autora v tomto případě hrát“. Nebo – ve vztahu k **sémantickému uchopení** hudebního textu: „jak hrát tuto část skladby“, „jak ji tzv. frázovat“, „jak vystavět onu frázi – dynamicky,agogicky, obecně výrazově“, „zda zdobit či nezdobit“, „jak pracovat se zvukem či tónem daného nástroje, zda nepracovat a proč“, příp. „jaký nástroj vůbec zvolit“. Anebo – ve smyslu **zobecnění interpretačního postoje** v dané skladbě – „jaké jsou další možnosti interpretace“, „kde jsou pomyslné hranice interpretační svobody, aby nedošlo k deformaci významu hudebního textu“, případně „co se stane, když jsou tyto limity překročeny – nezbyvá-li tam prostor pro nové vyjádření“, či „není-li vůbec možné úplně nezávislé vyjádření, když...“ apod.

Škála **interpretačního uchopení** hudebního textu – jeho struktury a významu – je velmi široká. Předložená studie si proto klade tyto otázky: Jak seriózně analyzovat interpretační uchopení hudebního textu? Je možné zobecňovat jevy, které v jeho šíři mohou nastávat? Je takový výzkum vůbec možný? Pokud ano, která kritéria zvolit a na co klást důraz?

## Historické ohlédnutí

V průběhu 20. století zaznamenáváme relativně mnoho snah o přehlednou, zobecňující, pokud možno „všeobecně“ platnou, dokonce „statisticky významnou“, určující, či matematicky objektivizovatelnou analýzu interpretačního projevu umělce, a to všechno v souvislosti s grafickým (notovým) zápisem hudebního textu.

**Grafická verze** hudebního dění je totiž jedinou obecnou – svým způsobem „neměnnou“ – veličinou v nepřeborném množství interpretačních proměnných.

Předválečné období přineslo první analytické kroky, které se snažily hodnotit interpretační projev umělce právě ve smyslu *dodržování* či *nedodržování* notového zápisu. Tento přístup však ke své analýze potřeboval ještě jeden pevný bod pro vytvoření hodnotících kritérií. Např. H. Schenker či C. E. Seashore vytvořili důmyslný systém „logických“ pravidel, která vycházela jednak ze zmíněné struktury notového zápisu díla, a jednak z jejich vlastní zkušenosti s realizací těchto hudebně-sémantických jevů. Jejich prostřednictvím se snažili nahlížet *původní skladatelův umělecký záměr* – a to podle předem určených kritérií. Zmíněná pravidla pak determinovala obsah i rozsah realizované struktury zkoumaného hudebního díla a zároveň sloužila jako vzor, podle něhož byly definovány interpretační odchylky živého provedení.

Český estetik Otakar Zich notový zápis mechanicky zasadil do jakéhosi obecného časového průběhu, v němž jednotlivé realizované tóny nazval *časovými lokalitami* a sledoval interpretační odchylky od této „ideální“ předlohy v jednotlivých živých provedeních.

Další generace odborníků na estetické analýzy interpretačního projevu umělce se snažila proniknout hlouběji do popisu zkoumaného interpretačního dění. Významný český hudební estetik Jaroslav Zich (syn O. Zicha) pokročil dále ve smyslu třídění sledovaných jevů. Definoval a velmi přehledně hierarchizoval ještě další interpretační jevy, které při realizaci notového zápisu vznikají: nejen interpretovu *práci s časem*, ale také *se zvukem*. Obě skupiny podrobněji rozčlenil a popsal (např. Zich, 1959).

Všechny zmíněné analytické přístupy jsou věcné, relativně obecné, avšak ve vztahu k průběhu hudebního dění – vlastně nedostatečné. Jsou přísně popisné, tedy *statické*. Pro přesné vyjádření interpretačního procesu však potřebujeme analýzu, která bude schopna zachytit a popsat **průběh interpretačního dění** – třeba ve vztahu k notovému zápisu, ale možná i nezávisle na něm. Umělecký proces je přísně kauzální – i ve smyslu negace. Není tedy možné se spokojit s pouhým popisem slyšených interpretačních jevů, byť jsou pečlivě popsány a velmi přesně hierarchizovány.

Na obranu obou generací hudebních estetiků je však nutné dodat, že jejich cílem s určitostí *nebylo* analyzovat jistý interpretační projev, ani např. komparovat dvě interpretační provedení téhož díla apod. Analýza navíc samozřejmě reflektovala dobové, historicky podmíněné interpretační dění, a tak se ve svém třídění omezila jen na několik stylových období. Ani tento fakt už současné hudebně-interpretací realitě nevyhovuje. Popisované jevy budou tedy – pro naše analytické potřeby – nutně stylově limitovány.

Stále sílící touha po maximální objektivitě v analýze interpretačního projevu vedla hudební estetiky až k matematickým teoriím. V osmdesátých letech dvacátého století vítězila myšlenka, že užité výrazové prostředky v rámci živého interpretačního výkonu jsou (pouhou) *prezentací* hudební struktury díla. Notový zápis byl tedy stále ještě vnímán jako „ideální“ (nerealizovaná) forma provedení hudebního díla. Provedené, performované dílo pak bylo možné definovat dokonce zdánlivě objektivním algoritmickým vyjádřením. Tyto matematicky objektivizující snahy byly nazývány **generativními teoriemi**.

Např. M. Clynes (1983) přišel se zajímavou myšlenkou, že autor díla opakovaně rozděljuje časové dění – násobně – v každé metrické úrovni, a tak lze určit agogiku i dynamiku interpretačního projevu z *taktového označení* skladby. A. Friberg (1991) a C. J. Sundberg (1988) se soustředili na lokální hudební strukturu a vypočítávali různé výrazové odchylky od mechanicky pulsujícího modelu. Každá odchylka pak byla provázena vysvětlujícími pravidly, která vznikají pro každou okamžitou odchylku či vychýlení od normy (pulsujícího modelu). Dalo by se říci, že tento empirický přístup pouze uvedl v život starší vědecké předpoklady (např. *ideální model s časovými lokalitami* O. a J. Zicha) a obohatil je o statistické údaje. Vlastní výzkum se skládá z velké kumulace různých způsobů interpretace téhož hudebního úseku. Množství a různorodost získaných informací však téměř znemožňuje obecnější výklad.

N. P. Todd (1985) určuje agogické a dynamické dění ze samotné struktury hudební fráze. Hierarchizuje úrovně zkoumaného frázování a definuje průběh každé fráze zvlášť. Ve svém výzkumu také získává velké množství dat; ta však už nepůsobí roztržštěně, neboť vyplývají z kontextu zkoumaného hudebního dění a jsou také tímto kontextem formována a určována.

Každá z generativních teorií se zdá být široce využitelná a díky empirickým údajům relativně přesná ve svých tvrzeních. Pro množství empiricky získaných dat a vysoké pravděpodobnosti odhadu možného interpretačního vývoje z nich plynoucích a díky optimálním parametrům platnosti, které ze sebraných dat vyplývají, je hojně využívána v hudebně-estetické literatuře.

Statisticky nejvýznamnější údaje získané analýzou živých uměleckých projevů pak slouží jako jakýsi *model – vzor*, na jehož základě je možné popsat či vysvětlit individuální výkon či skupinu podobně pojatých hudebních přístupů...

Všechny zmíněné metody poskytují relativně uspokojivé teoreticky-pojmové zázemí pro výzkum interpretačních projevů. Poněkud méně přesvědčivě však působí, mají-li se uplatnit jako kritéria kódující živý umělecký výkon. Tato nedůvěra pramení z jediné příčiny – *chybí systémovost a komplexní metodika analýzy živého interpretačního výkonu* – třeba i ve vztahu ke zmiňovanému notovému zápisu.

### Hledání nových aspektů

Dříve, než pokročíme dále, musíme si položit otázku, je-li vůbec možné vytvářet nějaká hodnotící kritéria, či dokonce paradigmaty v oblasti s tolika proměnnými, jakou je interpretace hudebního díla? Neexistuje nakonec jen jediná šance – uchýlit se k oné deskriptivní metodě celého uměleckého dění a opřít ji o empiricky získaná data? Nebo lze komparovat jednotlivé performance mezi sebou, popř. je srovnat s *objektivností* notového zápisu? V takovém případě se pak naše analytické poznání bude omezovat na hodnocení typu: „Kdo to či ono hraje rychleji nebo pomaleji“, „kdo si dovoluje více agogických či dynamických změn a proč“, „kdo, kde a co odděluje, svazuje, frázuje, nefrázuje, člení, nečlení...“. Jistě je možné k interpretačnímu výkonu přistupovat právě takto, ale stále nezískáváme **celistvý pohled** na to, co považujeme za *pravou, uměleckou, krásnou, správnou, objevnou* či *osobitou*... interpretaci.

H. Schenker (1921, 1922, 1923, 1924) a jeho pokračovatelé měli představu o tom, že hybnou silou té „správné“ interpretace je kreativní moment, který do svého díla vkládá sám skladatel. Interpret má pak před sebou ne úplně snadný úkol – vžít se do autorovy představy natolik, že dojde k její *realizaci*, hmotně – prostřednictvím znějící hudby, avšak původní *myšlenkový ideál* autora zůstává ve svém průběhu nedotčen; navíc (pokud možno) stoprocentně naplněn.

Hudebně estetické bádání však dospělo k závěru, že dílo, které opustí mysl tvůrce a je transformováno do jakékoli čitelné podoby, začne žít „svým životem“ – do určité míry nezávisle na svém autorovi. Proto autorova představa o ztvárnění díla je jen jedna část procesu,

kterým interpret prochází při přípravě na performanci či přímo během ní. Do hry vstupuje „výklad zápisu interpreta“, (popř. před ním redaktora apod.) a s ním velká skupina zcela konkrétních *interpretačních prvků*, jejichž výběr, míra užití a jakost provedení podmiňují výsledný interpretační výkon. Zajímavé je, že tyto konkrétní prvky už nespádají do kategorie dojmu z uměleckého výkonu; jsou věcné, definovatelné, a dokonce paradigmatizovatelné.

Lze rozlišit dvě roviny těchto prvků – primární a sekundární. **Prvky primární** jsou v určitém smyslu „povinné“ a daly by se charakterizovat jako *obecné, základní, či paradigmatické*. Je možné je dále dělit na *obecně technické, obecně interpretační a obecně významové*. Toto dělení je však popisné a vysvětlující. Ve skutečnosti jsou všechny skupiny primárních prvků na sebe úzce vázány, vycházejí ze sebe navzájem a přímo se ovlivňují. Pro přehlednost výkladu je však potřeba je vymezit a definovat odděleně:

**Prvky obecně technické** zahrnují oblast „technického zvládnutí“ nástroje. Tím nemáme na mysli jen technickou vyspělost interpreta a míru bravury, se kterou nástroj ovládá. Spadají sem všechny interpretovy znalosti technického rázu – např. ve vztahu k jiným hudebním stylům a žánrům, k uchopení konkrétního díla apod.

**Prvky obecně interpretační** zase demonstrují interpretovu znalost v oblasti interpretace stylu, žánru či celé etapy v oblasti hudebního vývoje. Nedostatek informací v této oblasti pociťujeme jako neprofesionalitu v hudebním projevu.

Třetí skupinou primárních prvků jsou **prvky obecně významové**. Týkají se vlastního výkladu hudebního textu interpretem. Sémantickými odkazy v hudebním textu rozumíme nejen evidentní mimohudební obrazy, ale i „prosté“ ztvárnění přítomných hudebních figur, vystavení frází, významové uchopení rytmické pulsace, melodického i harmonického průběhu ve skladbě – prostě tak, aby každý sledovaný hudební úsek byl smysluplně vykreslen a jednoznačně předáván. Pro větší přehlednost můžeme tyto prvky rozdělit do dvou skupin – na *realizačně podpůrné – paradigmatické* (např. cílená deformace rytmické struktury za účelem jejího přesnějšího či výraznějšího vyznění apod.) a *vlastní významové* (tj. zmíněné ztvárňování hudebních frází apod.). Při absenci těchto prvků, přestože mohou být hojně zastoupeny prvky z předešlých dvou skupin, máme dojem jakési hudební „plochosti“ projevu.

Tato velká skupina primárních interpretačních prvků podmiňuje *profesionální* provedení hudebního díla. Absentuje-li kterákoli skupina jmenovaných prvků, míváme jako posluchači pocit zásadní nedokonalosti, která nám znemožňuje v celé šíři pochopit a přijímat hrané dílo. Hrozí nebezpečí deformace původního hudebního textu a buď v nás při takových performancích pocit nedůvěry, či dokonce nespokojenosti. Protože se jedná o ztvárňování základních hudebních jevů formujících dílo samotné, při určité míře *posluchačské zkušlosti* míváme přesný přehled o interpretačních nedokonalostech a je relativně snadné danou uměleckou situaci rozpoznávat. Toužíme tedy po tom, aby tato skupina prvků byla prováděna uspokojivě a nerušila nás při celkovém vnímání hraného díla.

Zmíněný pocit „uspokojení“ při percepci slyšeného je navíc umocněn kvalitou, se kterou jsou primární prvky prováděné. Pouhá *realizace notového zápisu* může v tomto případě

selhávat, a to hned z několika důvodů: akustické vlastnosti prostoru vyžadují přesnější, nebo dokonce přehnanější přednes rytmické struktury díla – interpret *se musí* uchýlovat k drobným deformacím zápisu rytmického dění – např. rytmicky významným místům ponechat nepatrně více časového prostoru a artikulačně je výrazně vymezit od méně významných elementů. Totéž v takových případech nastává i v úsecích mezi frázemi, které je pak nutné výrazněji členit a jasně hierarchizovat – místa s nástupem hierarchicky vyšším úsekem hudby časově významněji členit apod. Naopak ve velmi citlivých akustických prostorech hraje roli každý detail a *práce s časem* v těchto momentech je velmi citlivá; každý moment přidaného času začne být nositelem významu. Dochází-li v takovém prostoru opět k pouhé realizaci hudebního dění, začne takové provedení působit nezajímavě a zdlouhavě.

Právě časové členění hudebního dění je pro interpretační výkon zásadní. Jednak tedy umožňuje snadnější uchopení hudební struktury při poslechu, jednak je zásadní pro vystižení sémantiky jednotlivých elementů hudební struktury. Je také nutné podotknout, že právě míra ztvárněné významovosti hudební struktury vypovídá o celkovém uchopení a pochopení díla umělcem. Je-li tato třetí skupina primárních prvků opomíjená nebo nedostatečná, hudební struktura přestává „promlouvat“ a působí jen ve své nejobecnější – hudebně latentní podobě. Zkušenému posluchači se může dostavit pocit výrazového zploštění či zkreslení významu díla, popř. následného zklamání.

Podobně citlivě většinou vnímáme i nedostatečnost při realizaci *obecně interpretačních prvků*. Studium – či pouhá posluchačská zkušenost nás opatřila povědomím o tom, co je „stylové“ a co ne, nebo se aspoň dostavuje vědomí o „krásném vyznění“ díla, když je provedeno v rámci dobových interpretačních pravidel – nebo alespoň rámcově. Doba toužící předat umělecká díla v jakési „původní“ podobě – se stejnými estetickými kritérii jako v době svého vzniku – nás „vychovala“ k přesvědčení, že je velká škoda se o tyto „přidané interpretační hodnoty“ připravovat např. pouhou neznalostí či nepřipraveností performujícího interpreta.

Na tomto místě je třeba podotknout, že i doba před těmito „autentickými“ interpretačními touhami připravila posluchače na kódování „stylovosti“ hudebního projevu. Ve všeobecnou znalost – také díky sdělovacím prostředkům – vešly ve známost jisté *interpretační vzory* dobových uměleckých osobností, které samy o sobě byly jakousi všeobecně uznanou zárukou o *správnosti* umělecky ztvárněného díla. Tento přístup však přináší jistá úskalí – napodobování těchto vzorů se více či méně vzdaluje od konkrétní hudební struktury, která je jeho podkladem. Vlastní umělecký projev je pro širokou škálu v míře provedení zmíněných prvků sám o sobě velmi široký, že je vlastně velmi nebezpečné hovořit vůbec o nějaké výlučnosti jednoho či jiného provedení. „Správnost“ provedení je zaručena pochopením a pečlivým využitím prvků uvnitř hudební struktury a osobitým – zaujatým uměleckým projevem interpreta.

**Sekundární interpretační prvky** jsou jistou „nadstavbou“ prvků primárních a úzce s nimi souvisejí. Vědomě rozvíjejí prvky primární, modifikují je, nebo dokonce negují – přesně

tak, jak to vyžaduje sémantika hraného díla. Tuto skupinu prvků však mohou zpravidla využít pouze vyzrálé umělecké osobnosti, které si přímo „pohrávají“ s hudebním materiálem daného díla. I ten je pro ně většinou „nástrojem“, se kterým tvořivě nakládají. Přitom právě tyto – sekundární interpretační prvky jsou „nejvíce nápadné“ při uměleckém vystoupení, protože právě ony způsobují ony *odchylky* od očekávaného provedení. Zasahují do všech skupin prvků primárních a atakují jejich původní podobu *především* ve jménu významu hraného díla. Při vyspělém interpretačním projevu jsme schopni jako posluchači *tolerovat* velmi mnoho „výstřelků“ v míře uchopení jednotlivých interpretačních prvků, neboť se vše odehrává ve jménu významu, a ten je při našem vnímání uměleckého díla nejvýraznější. Stáváme se tak v daném momentu „interpretovými spojenci“. Pokud nás interpretovo pojetí obdaří přidanou mírou emoce, bývají naše posluchačské reakce plné nadšení.

Míra takovéto *umělecké exhibice* je však přímo závislá na konkrétním díle. Interpret by měl být velice citlivý na to, kde si co „může dovolit“. Estetické působení některých uměleckých děl by naopak příliš „extrovertním“ interpretačním přístupem zásadně oslabil. Přesto býváme i v tomto momentě většinou posluchačsky velmi tolerantní. Míru uměleckého osobitého vstupu pak začínáme hodnotit podle měřítka *věrohodnosti* daného uměleckého projevu. Hranice této kategorie jsou však už u každého vnímatele rozdílné a souvisí s další veličinou, kterou pojmenováváme jako *vkus* a jsme v ní neméně nerozhodní jako u věrohodnosti. Umělecký projev zpravidla označíme za *nepravděpodobný* až ve chvíli, kdy vkládané sekundární prvky interpreta začnou příliš opouštět hudební strukturu hraného díla a jejich množství začne narušovat jakost všech přítomných interpretačních prvků, nebo když se interpret příliš odkloní od významové složky díla a začne svou produkci ozvláštňovat bez ohledu na dílo samotné.

Druhým extrémem v interpretačním přístupu je naopak *vědomá (či nevědomá) absence prvků sekundárních*. Někteří interpreti jsou přesvědčeni, že většina sekundárních prvků je tzv. latentních, aktivně nevytvářených a že bohatě stačí *pečlivě* provést prvky primární a kýžený interpretační účín se dostaví. Problém tkví v tom, že taková situace nastává jen u hudebních děl určitého typu; u děl, v nichž „přednes“ nehraje zásadní roli a nositelem estetického působení jsou jiné hudební složky imanentní dílu. V takových případech může být jedním z hlavních nositelů uměleckého účinku např. *rychlost* hrané hudební struktury, práce s *dynamikou*, dokonce samotná – soustředěná *práce se zvukem nástroje* apod. Avšak i zde cítíme, že uchopení – aspoň ve smyslu primárních interpretačních prvků je nezbytné – už kvůli „gramatické“ srozumitelnosti díla. Zkušený interpret se ani v těchto případech sekundárních interpretačních prvků vědomě nevzdává, ale využívá je v omezenější míře nebo určitým specifickým způsobem.

Pojďme nyní podrobněji nahlédnout do podstaty oněch sekundárních interpretačních prvků. Bylo již řečeno, že vycházejí přímo z prvků primárních a ještě dále je rozvíjejí, modifikují, popř. – ve jménu významu hudební matérie – dokonce negují. Budou se tedy týkat všech tří naznačených oblastí prvků primárních.

Obecně technický základ interpretačních prvků je nejčastěji rozvíjen – jak již bylo naznačeno – ve smyslu zpřesnění rytmické struktury v prostorách s různým typem akustiky. Kromě samotné rytmické struktury se modifikace týkají i metrické struktury, která je buď umocňována či naopak potlačována. Významnější elementy časového dění v hudbě je podpořeno buď agogicky, umožňuje-li to nástroj – dynamicky, v ostatních případech se jedná o flexibilní *artikulaci* hudební matérie prostřednictvím práce s délkou jednotlivých tónů. Nejčastěji však tato interpretační práce kombinuje všechny popsané přístupy. Jde totiž o to, aby v daném prostředí byla hudební struktura díla představena *jasně, přehledně* a pokud možno *jednoznačně* tak, aby nenarušovala vnímání vlastní významové složky díla. „Sekundárnost“ těchto prvků je dána mírou přesvědčivosti a jednoznačnosti představované hudební struktury.

Zajímavé je, že ostatní („nečasové“) složky hudebního díla máme tendenci spojovat spíše s dalšími dvěma skupinami interpretačních prvků – s obecně interpretačními a obecně významovými. Právě tady však práce s časem sehrává zásadní roli. Např. zahuštění harmonického průběhu s sebou nese rozšiřování délky trvání těchto souzvuků. Také melodický průběh je kromě dynamické práce významně, možná ještě zásadněji ovlivňován „načasováním“ jednotlivých tónů či skupiny po sobě jdoucích tónů. Zvýrazněním tohoto dění v čase je totiž jednoznačně prezentována jeho *důležitost*. Rozvíjení obecně interpretačních prvků v sekundární rovině je celkem snadno rozpoznatelné mírou užitých prvků, které nejsou např. explicitně vyjádřeny notovým zápisem, ale jednoznačně vyplývají ze stylu a charakteristického hudebního dění v hraném díle. Samozřejmost, se kterou se interpret pohybuje v rámci hudebního stylu, je dána hlubokým pochopením celé problematiky a vyzrálostí jeho interpretačního projevu. Stručně řečeno – interpret přesně ví, „kde si co může dovolit“ a většinou toho hojně využívá. Např. i při hře díla, jehož interpretace je pečlivě sledována a korigována autorem, se většinou objeví momenty, ve kterých interpret potřebuje – více či méně patrně – projevit svou *interpretační vůli*. Nepřekročí-li limity sémantiky díla či vkusu autora, většinou to k celkovému vyznění prezentovaného výrazně přispívá.

Hranice oné „stylovosti“ jsou jednak dost podrobně popsány v různých estetických pramenech, jednak jsou dány vkusem interpreta, a ten se nemusí vždy krýt se vkusem obecně přijímaným. Nepřekračuje-li příliš tento osobitý názor logické kategorie stylovosti projevu, záleží pak na okolnostech, jestli je interpretův – třeba novátorský estetický názor přijímán, nebo ne. Pokud však publikum rozklíčuje interpretovu touhu překročit tyto hranice ve jméno oné sémantické stránky věci, většinou se s novátorským přístupem bez problémů ztotožní.

Interpret při svém projevu však musí dbát na *vyváženost* všech ztvárňovaných komponentů: při uspokojivém provedení všech primárních prvků zdůrazňuje důležitá, popř. klíčová místa v kompozici – ať už se to týká jakékoli hudební složky. Na základě pochopení formální struktury díla musí velmi přehledně vytvarovat hlavní tektonické principy skladby a zároveň musí jasně a přirozeně vykreslit interpretační detaily v díle. To všechno se



odehrává na pozadí *naprostého proniknutí do formální i obsahové složky díla*. Není přitom určeno, jestli toto je čistě vědomá či nevědomá práce interpreta – ve výsledku je to lhostejné. Řada interpretů řeší tuto problematiku intuitivně, ale většinou přesně.

Pokusme se o shrnutí toho, co bylo až dosud řečeno. Tab. 1 přináší souhrnný pohled na primární a sekundární prvky interpretace.

Tab. 1 Primární a sekundární prvky interpretace hudebního díla

| Základní typy                 | Dílčí typy                                                                                                                                                      | Příklady a komentář                                                                                                                                                                              |
|-------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Primární prvky interpretace   | Obecně technické                                                                                                                                                | Technická vyspělost interpreta; technické provedení děl různých hudebních stylů a žánrů.                                                                                                         |
|                               | Obecně interpretační                                                                                                                                            | Interpretovy znalosti o tom, jak správně interpretovat skladby určitého období, určitého stylu a žánru.                                                                                          |
|                               | Obecně významové:<br>– realizačně podpůrné<br>– vlastní významové                                                                                               | Ztvárnění hudebních figur, vystavění frází, uchopení rytmické a metro-rytmické struktury díla, vystavění melodického i harmonického průběhu celé skladby.<br>Výklad hudebního textu interpretem. |
| Sekundární prvky interpretace | přesvědčivá volba afektu, tempa                                                                                                                                 |                                                                                                                                                                                                  |
|                               | metrická a rytmická pregnance – artikulace provedení – s ohledem na akustické zvláštnosti prostředí, na sémantické hudební dění – na „afekt“ hraného díla apod. |                                                                                                                                                                                                  |
|                               | agogika, práce s časem (modelace frází – jejich hierarchizace, zdůraznění významových harmonicko-melodických momentů skladby)                                   |                                                                                                                                                                                                  |
|                               | podpora kontrastujících prvků                                                                                                                                   |                                                                                                                                                                                                  |
|                               | vlastní interpretační nápady, které jsou v hudebním textu přítomné jen latentně (přidané ozdoby, improvizací plochy, ozvláštnění agogické, dynamické apod.)     |                                                                                                                                                                                                  |
|                               | vyváženost ztvárňovaných komponentů                                                                                                                             |                                                                                                                                                                                                  |
|                               | hloubka proniknutí do formální složky hudebního díla                                                                                                            |                                                                                                                                                                                                  |
|                               | hloubka proniknutí do obsahové složky hudebního díla                                                                                                            |                                                                                                                                                                                                  |

Poté, co jsme podali určitý teoretický přehled, můžeme postoupit dále.

### Analýza interpretačního výkonu

Jak tedy analyzovat interpretační výkon? Americké metody vzájemného komparování výkonů na základě např. tempových či jiných změn, byť by byly závěry statisticky významné, se najednou v tomto kontextu jeví jako ne úplně dostačující. Taková analýza zachycuje pouze výběr a užití *některých* interpretačních prvků v závislosti na grafické verzi hudebního díla a např. tempu hraného díla, vynechává analýzu sémantické podstaty hudebních prvků a jejich ztvárnění, popis výběru těchto prostředků obecně, ani není možný uspokojivý výklad vznikajícího hudebního procesu. Zmíněný typ výzkumu vypadá na první pohled jako objektivní – dokonce jako matematicky vyjádřitelné analytické řešení, ale ve skutečnosti k žádné uspokojivé analýze nedochází. Omezuje se totiž na deskriptivně-analytický přístup, a to ještě vázaný na konkrétní případ, realizovaný za určitých podmínek, nezávisle



na stylu provedení, úrovni interpreta, prostoru, ve kterém se umělecký výkon odehrává. Omezuje se jen na popis a rozbor pouze *vybraných* prvků hudební interpretace – mj. právě těch, které jsou matematicky *objektivizovatelné*.

Ani starší metoda Jaroslava Zicha nedopadá v našem analytickém pohledu příliš komplexně. Pouhá mechanická realizace grafického hudebního zápisu v čase nemůže sloužit jako uspokojivý vzor. Interpretace je až příliš hierarchizovaná a příliš vázána na tektonické i sémantické dění uvnitř uměleckého díla. Nemůžeme se omezit jen na to, co se odchyluje od jakési normy, která je navíc nereálná – ve své podobě by jako živá produkce neobstála... Práce s časem je sice zásadní pro interpretační výkon, je však velmi vázána na zmíněné vnitřní – většinou kauzální – dění uvnitř hudební struktury díla. Hodnocení interpretačního výkonu, které se opírá o zmíněné *vzory*, je pak limitováno jen na popis jevů, které se od tohoto vzoru vzdalují. Je-li ve hře více hodnocených výkonů, je možné je pak na základě těchto vzorů srovnat mezi sebou, vysvětlit možné důvody slyšených odchylek, ale hluboká analýza a pochopení interpretačního dění zůstává utopií. Pokud se hodnocení neopírá např. o jakési „návody v literatuře“, zejména ve spojení s interpretací starší hudby, je limitováno jen na pouhý estetický soud *líbí – nelíbí*, popř. *vyhovuje – nevyhovuje těm a těm konkrétním kritériím*.

Oba typy analýz si všímají jen **jevové stránky** proměnlivých interpretačních prvků a nedochází k hlubšímu uchopení interpretační problematiky. Jak tedy k analýze interpretačního výkonu přistoupit? Je vůbec možné sestavit nějaký ideální interpretační projev, který by navíc byl použitelný obecně, bez ohledu na stylová nebo např. nástrojová a jiná specifika hraných děl?

Pohybujeme-li se na rovině interpretačních prvků a hodnotíme jejich užití v rámci obecných – tektonických či sémantických kontextů, mělo by i naše hodnocení stát hierarchicky výš než popis konkrétního interpretačního dění. Navíc stylovost projevu je podmíněna již v rovině *primárních interpretačních prvků – prvky obecně interpretačními*. Právě ony definují škálu užití prvků sekundárních – tedy těch, které jsou již analyticky významné – jsou vlastními nositeli interpretačních specifik.

Zvláštnosti interpretačních přístupů u různých hudebních nástrojů jsou zase obsahem *primárních prvků technických*, z nich teprve vychází sekundární rovina užitých prvků – již vymezena tímto *primárním* výběrem, a teprve ta je předmětem našeho analytického zájmu. Univerzálnost analýzy by tak měla být zaručena.

Jak by tedy měla obecně vypadat umělecká interpretace, o které by se dalo říci, že je *ideální*? Pro účel tohoto stručného výkladu zavedeme ještě zjednodušený termín pro popisované interpretační prvky. Jak již bylo naznačeno, analyticky významné jsou až prvky interpretační *sekundární*. Teprve s jejich použitím vzniká – je *realizován* skutečně umělecký interpretační projev. Říkejme jim tedy **prvky realizační**.

Aby se dalo hovořit o maximálně uspokojivém interpretačním výkonu, musí být naplněny primární interpretační prvky a posuzovaný výkon realizován následujícím způsobem:

Realizační (sekundární interpretační) prvky musí být zvoleny *úměrně významu hudební situace*. Tím máme na mysli správnou volbu výrazu – afektu, dynamiky a tempa tak, aby byla významovost interpretace adekvátní obecné sémantice hudebního textu.

Interpret také musí dbát o to, aby jeho realizační prvky navazovaly *logicky* jeden na druhý. (V případě, že by chtěl naopak logiku věci cíleně narušit, musí tento moment podat jasně, výstižně, překvapivě, avšak zřetelně, aby záměr nebyl chápán jako chyba či indispozice.)

Stejná logika by měla zasáhnout i návaznost vyšších celků – frází. Zvolené prvky by měly *jednoznačně* naznačit *hierarchizaci frází* v díle. Interpret by měl také podpořit všechny prvky, které nesou jakýkoli *kontrast*, ať už máme na mysli rovinu metro-rytmickou, dynamickou, melodickou, harmonickou, či rovinu významovou, popř. i symbolickou. Hudební struktura v sobě skrývá i řadu dalších – latentních možností k působení (konkrétních) kontrastujících složek; rozhodně se preferuje jejich objev i realizace, (a to i ve smyslu negace tohoto kontrastu), neboť hudební projev se tak stává skutečně živým.

Posledním – zásadním kritériem pro ideálnost interpretačního projevu je *míra umělecké účasti* interpreta – neboli tvůrčí (umělecké) zanícení při vlastní interpretaci. Tento zdánlivě imanentní projev talentu umělecké osobnosti je pro konkrétní interpretační výkon svým způsobem klíčový. Pokud skutečně pramení z hlubokého porozumění a pochopení hudebního textu a jeho struktury – se všemi jeho sémantickými kódy, mnohonásobně umocňuje působení a míru účinku všech prvků realizačních. Dodává přesvědčivost interpretačního projevu i tehdy, není-li dotažen některý z realizačních prvků, nebo je např. realizován v rozporu s hudební strukturou. Pokud interpretační rozpor tvoří celý systém nevhodných či nepřesvědčivých realizačních prvků, je naopak vnímán zasvěceným posluchačem negativně.

Opravdovost projevu a hluboké pochopení hudebního textu, doprovázené užitím jednoznačných a sémanticky přirozených podpůrných realizačních elementů, je tedy klíčem i vzorem k uspokojivému hudebnímu projevu, který pak můžeme bez nadsázky označit jako ideální.

**Bibliografie:**

CLYNES, M. Music beyond the score. *Communication and Cognition*, 1986, roč. 19, č. 2, s. 169–194. ISSN 0378-0880.

FRIBERG, A. Generative rules for music performance: A formal description of a rule system. *Computer Music Journal*, 1991, roč. 15, č. 2, s. 56–71. ISSN 0148-9267.

HOSTINSKÝ, O. *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961.

HOSTINSKÝ, O. *Studie a kritiky*. Praha: Československý spisovatel, 1974.

SCHENKER, H. *Der Tonwille: Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht*. No. 1–10. Vienna: Tonwille-Flugblätterverlag, 1921, 1922, 1923, 1924.

SUNDBERG, J. Computer synthesis of music performance in generative processes in music: The psychology of performance, improvisation, and composition. In SLOBODA, J. A. (Ed.). *Generative Processes in Music*. Oxford: Clarendon, 1988, s. 52–69.

TODD, N. P. A model of expressive timing in tonal music. *Music Perception Journal*, 1985, roč. 3, č. 1, s. 33–58. ISSN 0730-7829.

WINSBOR, W. L.; DESAIN, P.; PENEL, A. et al. A structurally guided method for the decomposition of expression in music performance. *Journal of the Acoustical Society of America*, 2006, roč. 119, č. 2, s. 1182–1193. ISSN 0001-4966.

ZICH, J. *Kapitoly a studie z hudební estetiky*. Praha: Supraphon, 1987.

ZICH, J. K problematice hudební interpretace. *Hudební rozhledy*, 1961, roč. 13, č. 6, s. 240–241.

ZICH, J. O soudobém reprodukčním slohu. *Hudební věda*, 1964, roč. 1, č. 1.

ZICH, J. *Prostředky výkonného hudebního umění*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959.

ZICH, J. Úkoly teorie a estetiky výkonného umění. *Hudební rozhledy*, 1958, roč. 11, č. 3, s. 102–104.

**Jiřina Dvořáková-Marešová** (\*1976) vystudovala hru na varhany na Konzervatoři v Praze ve třídě prof. Josefa Popelky. V loňském roce dokončila svá studia na Hudební fakultě Akademie múzických umění v Praze, kde studovala pod vedením doc. Jaroslava Tůmy, a také na Hochschule für Musik und Theater Hamburg ve třídě prof. Wolfganga Zerera. V současné době pokračuje ve svém studiu na AMU v Praze v doktorském programu.

Již během svého studia se začala zajímat o stylovou interpretaci barokní hudby a o improvizaci. Je také vyhledávaným komorním hráčem. Pravidelně vystupuje na mezinárodních hudebních festivalech a také nahrává pro Český rozhlas v rámci projektu Historické varhany Čech a Moravy. V roce 2004 se stala finalistkou Mezinárodní soutěže ve varhanní improvizaci v rakouském Schläglu a v roce 2006 semifinalistkou mezinárodní interpretační soutěže Pražské jaro.

Své teoretické práce prezentuje na vědeckých konferencích pořádaných HAMU – v roce 2010 „Hudební teorie dnes a zítra“ (k výročí narození K. Risingera) a v r. 2012 konference k výročí J. Zicha. Zabývá se podrobnou analýzou hudebního projevu a interpretace (varhanní) hudby 20. a 21. století. Popisuje interpretační projev a jeho proměny v souladu s kompoziční metodou autora, strukturou díla, apod.