

## **Teória hudobnej interpretácie ako most medzi teóriou a praxou<sup>202</sup>**

Markéta Štefková

Štúdia vznikla v rámci grantu VEGA č. 2/0143/11. Pracovisko autorky: Ústav hudobnej vedy SAV v Bratislave.

Teória hudobnej interpretácie je jednou z najmladších subdisciplín muzikológie. Jej vznik si vyžiadali požiadavky praxe: jednak hnutie za „historicky poučenú“ interpretáciu, tj. iniciatívy prirúčencov interpretácie „starej“ hudby na dobových nástrojoch alebo ich kópiách a v duchu estetických ideálov doby vzniku týchto diel, ktorí sa od polovice 20. storočia kriticky vymedzujú voči tradičným klasicko-romantickým interpretačným školám; ale aj odveká snaha o definovanie kritérií „autentickej“ interpretácie, v zmysle hľadania objektívnych kritérií „vernosti“ skladateľovmu zápisu. Teória hudobnej interpretácie patrí k významným oblastiam môjho záujmu. Výsledky doterajších skúmaní som v roku 2011 prezentovala v dvoch monografiách: *Teória hudobnej interpretácie* a *O hudobnom čase*.<sup>203</sup>

V tejto štúdii by som rada predstavila model hudobnej analýzy, ktorý pracovne nazývam „interpretačná analýza“ a ktorý uplatňujem v rámci svojho pedagogického pôsobenia na Hudobnej a tanečnej fakulte VŠMU v Bratislave. Je akýmsi svojším pokračovaním a rozvinutím modelu tzv. percepčnej analýzy, ktorého autorom je prof. Juraj Hatrík.<sup>204</sup>

---

<sup>202</sup> Táto štúdia je rozšírenou verziou príspevku, ktorý som na pôde Ústavu teórie hudby a Katedry teórie hudby a dejín hudby Hudební fakulty AMU v Praze predniesla v rámci medzinárodnej hudobnoteoretickej konferencie Hudební teorie praxi – prax teorii 20. marca 2013. Zámerom organizátorov podujatia bolo diskutovať o problémoch vyučovania hudobnoteoretických disciplín na stredných a vysokých umeleckých hudobných školách a o možnostiach prepojenia teórie s praxou.

<sup>203</sup> *Teória hudobnej interpretácie*, Bratislava 2011; *O hudobnom čase*, Bratislava 2011.

<sup>204</sup> Pozri Pirniková, Tatiana: Koncept percepčnej analýzy slovenského hudobného skladateľa Juraja Hatríka, jeho vývoj a premeny, *Slovenská hudba*, 2013, č. 3, s. 219–227. Genézu odvodenia Hatríkovho modelu percepčnej analýzy od interpretačného modelu významného teoretika výtvarného umenia Erwina Panofského predostiera Slávka Kopčáková v kapitole Erwin Panofsky – trojstupňová interpretácia umeleckej štruktúry, in: Kopčáková, Slávka – Dytrtová, Kateřina, *Interpretácia hudobného a výtvarného diela*, Prešov 2011, s. 136–139.

Na tomto mieste nechcem zoširoka pojednávať o filozofii alebo teoretických predpokladoch tohto analytického modelu,<sup>205</sup> len predostrieť autentický model tohto typu analýzy na konkrétnom príklade jej uplatnenia v praxi. Metodologické východisko spočíva v tom, že študenti sa s hudobným dielom zoznamujú najskôr na báze počúvania, tj. zmyslového zážitku. Prvý kontakt je teda bez nôt, bez toho, aby som študentom povedala o aké dielo akého skladateľa ide. Po vypočutí skladby vyzvem študentov k vyjadreniu bezprostredných dojmov, pocitov, postrehov, obrazných a synestetických asociácií, metaforických analógií pohybu, charakteru priebehu skladby atď.

Ten kto skladbu pozná, mi to v tomto štádiu môže oznámiť, ale kolegom to neprezradí. Je zakázané používať akékoľvek hudobnoteoretické pojmy ako napr. interval, kvintová zvukovosť, zmenšený septakord, permutácia, kontrastná téma, repríza a pod. Je však dovolené hádať storočie, národnosť skladateľa, jeho meno a pod.

Oznámim študentom meno autora, o akú skladbu sa jedná, rozdám im noty. Skladbu si opätovne vypočujeme v jednej, príp. dvoch ďalších interpretáciách. Pokračujeme spoločne štruktúrálnou analýzou, v rámci ktorej uplatňujeme aj metodologické postupy tradičnej školskej analýzy. V tomto štádiu prezentujem aj určitý didaktický zámer, poukazujem na všeobecné znaky hudobnej paradigmy príslušného obdobia, ale súčasne študentov nabádam, aby postrehli zvlášť, originálne aspekty konkrétneho hudobného diela. Týmto spôsobom dospievame k verbálnej interpretácii jedinečného zmyslu a obsahu hudobného diela. Niektoré asociácie a postrehy z prvého „kola“ po oboznámení sa so štruktúrou diela korigujeme, resp. identifikujeme ako zavádzajúce.

Napokon sa, poučení výsledkami podrobnej štruktúrálny analýzy a verbálnej interpretácie zmyslu a významu hudobného diela, navraciame k východiskovým interpretačným poňatiám, ktoré sa snažíme vyhodnotiť z hľadiska autenticity (v zmysle „pravdivosti“).

Tento metodologický prístup sa zásadne odlišuje od tradičných školských metód, ktoré sú zamerané len na určitý vybraný parameter kompozície, pričom cieľom je identifikácia štandardných motivicko-tematických, harmonických, kontrapunktických a iných ďalších kompozično-technických postupov, formových schém, štýlových znakov príznačných pre určitú epochu atď. Školská analýza sa sústreďuje len na evidenciu všeobecných a statických prvkov. Je isté, že osvojiť si schopnosť uvažovať o hudbe týmto spôsobom potrebuje každý hudobník; výsledky, ku ktorým dospejeme na základe takejto analýzy, však nemajú praktický zmysel pre interpreta.

Prvoradou úlohou interpretačnej analýzy je zmocniť sa hudobného diela ako fenoménu prebiehajúceho v čase, tj. postihnúť energetický potenciál jednotlivých hudobných tvarov a procesov. Preto východiskom interpretačnej analýzy nie je notový text, ale zvukové a zmyslové pôsobenie hudby, ktoré nás podnecuje k imaginácii pohybu v znejúcich tónoch a ktoré v nás vyvoláva predstavu gest, mimík ľudskej tváre, analógie vnútorných duševných a citových hnutí a procesov a pod.

---

<sup>205</sup> Tie načrtávam v kapitole Štruktúrálna (formálna) a komplexná esteticko-interpretačná analýza, in: Štefková, M., *Teória hudobnej interpretácie*, Bratislava 2011, s. 59–73.

Verbalizovať výsledky interpretačnej analýzy nie je jednoduché, keďže pojmový aparát reči je statický. Slovník interpretačnej analýzy „šetri“ technickými pojmami a inklinuje k obraznému, metaforickému spôsobu vyjadrovania. Cieľom interpretačnej analýzy je dospieť k odhaleniu toho, čo je na príslušnej skladbe neopakovateľné, jedinečné, iné; čím sa odlišuje od normy. Je to totiž práve moment odchýlky od normy, porušenie pravidiel, nečakané prekvapenie, ktoré skladbe prepožičiava jej estetickú individualitu a jedinečnosť. Odhalenie a identifikácia takýchto momentov sú bezprostredným predpokladom každej „autentickej“ interpretácie príslušného diela, či už verbálnej (pojmovej) alebo nonverbálnej (v akte praktického interpretačného stvárnenia).

Interpretačná analýza sa od tradičných školských analýz nevyhnutne bude odlišovať aj na základe osobitého spôsobu kladenia otázok, resp. osobitých metodologických stratégií. K tým patria napríklad:

1. Postihnutie hudobného charakteru základných tvarov skladby, ich mimiky.
2. Ujasniť si: Aké je celkové gesto skladby? Aký je vzťah prvej témy k druhej? Čo napovedajú tieto vzťahy? Aká idea či výraz ich zjednocuje? Akým spôsobom sú východiskové prvky modifikované – v súvislosti s rozličnými funkciami, aké plnia v hudobnom procese?
3. Energetický charakter krivky hudobných tvarov (začiatok – kulminácia – koniec) a dynamické smerovania hudobného procesu: tenzia – retenzia alebo gradácia – retrogradácia a ich proporcie.
4. Vzťahy medzi jednotlivými hudobnými tvarmi: napr. schéma dialógu: otázka-odpoveď; sú vo vzájomnom súlade? V rozpore? Alebo spolu súperia? Navzájom súhlasia či nesúhlasia? ... Viacúrovňovosť a viacvrstevnosť týchto procesov.
5. Konfrontácia: kam má hudobný motív, téma namierené a kam skutočne dospeli? – Vytváranie očakávaní a ich nesplnenie ako často využívaný prostriedok k stupňovaniu napätia.

Pre správne pochopenie vzťahov vnútri skladby si interpret a analytik musí byť vedomý, že to, čo sa skutočne vyvinie z exponovanej hudobnej situácie, nemusí a často ani reálne nie je naplnením dispozícií, smerovaní a očakávaní, ktoré skladateľ evokoval. Inak povedané: každý dobrý interpret rovnako ako každý dobrý analytik skladbu takpovediac „spolukomponuje“. Práve konfrontácia východiskových predpokladov evokujúcich určité možnosti vývoja so skutočným vývojom a odhalenie jedinečného vnútorného príbehu skladby sú fascinujúcimi momentmi v procese interpretačnej analýzy.

### **Brahms, *Intermezzo* č. 4, op. 116: školská a interpretačná analýza**

Odhalením príbehu tejto skladby som sa v akademickom roku 2012/2013 zaoberala s poslucháčmi 4. ročníka (resp. 1. ročníka magisterského štúdia) Katedry klávesových nástrojov a Katedry skladby a dirigovania na Hudobnej a tanečnej fakulte VŠMU.

**Krok 1:** počúvame skladbu v interpretácii Helene Grimaud (CD *Brahms: Piano Pieces op. 116-119*. CD Erato, 1996).

Reakcie študentov: príjemná, nevtieravá hudba, budí dojem improvizácie. Motív alebo bunka, ktorá sa stále navracia. Je základným stavebným prvkom, je ako otázka, dostáva stále novú odpoveď. Vzrušený, vášnivý, rapsodický charakter hudby. V polovici skladby kludný diel epizódneho charakteru, zameriava sa na farbu. Tento diel ovplyvní ďalší vývoj dialógu, ktorý je v závere zhustený. Autora nepoznajú, tipujú 20. storočie, možno prelom 19. a 20. storočia. Možno francúzsky impresionizmus, interpret vyzdvihol krásu akordov.

**Krok 2:** prezradím autora a skladbu si vypočujeme s notami v interpretácii Wilhelma Kempffa (nahrávka z roku 1950, dostupná na <http://www.youtube.com/watch?v=2NUmyw9UpEk>).

### Príklad 1

## 4. Intermezzo

**A expozícia**

**Adagio**

*p* *dolce* *m.d.* *a<sup>1</sup>* *a<sup>2</sup>* *nábeh* *dim.* *Fis<sup>9</sup>*

*espr.* *epilóg*

*dolce* *a<sup>1</sup>var* *m.d.*

*a<sup>2</sup>var* *m.d.*

1. nábeh      2. nábeh      vrchol ⇔ ⇐

22 *f* *p* *f* *p* Dis<sup>9</sup> epilóg

27 *espress.* *cresc.*

31 B kontrastný diel *dim. molto smorzando* *p* *dim.* *dolce una corda* m.d. a<sup>3</sup> b<sup>1</sup>

37 H<sup>11</sup> E<sup>13</sup>

42 *ben legato* *col Ped.*

47 *dim.* *pp* *tutte corde* *p* *espr.* *m.d.* *a* *lvar*

53 1. nábeh 2. nábeh vrchol sa nekoná *cresc.* *f* *m.d.* *a*

58 *pp* *una corda* *m.d.* *b* *E*<sup>13</sup>

63 *ben legato*

67 *dim.* *epilóg*

Podľa študentov skladba v jeho poňatí je zrozumiteľnejšia, ako celok ju uchopil inak, pri artikulácii otázky a odpovede lepšie stvárnil súboj dvoch zložiek, v kontrapunktických úsekoch viac vyniklo prenasledovanie, gradácia bola výraznejšia. Predošlá interpretácia bola skôr emocionálna a intuitívna, táto poskytla viac informácií o skladbe.

Posledná interpretácia: Glenn Gould (nahrávka z roku 1960, dostupná na <http://www.youtube.com/watch?v=NRx-yB7pD7U>). Podľa študentov znie to ako celkom iná skladba, „všetko hrá úplne inak ako by som to hral ja,“ preháňa agogiku, robí svojvoľné arpeggia, dojem z melódie je rozbitý.

**Krok 3:** školská analýza, evidencia všeobecného.

Načrtávam formálny pôdorys diela A (expozícia), B (kontrastný diel), A' (syntetizujúca repríza = a + b).

Diel	Úsek	Takty	Tonálne smerovanie
A expozícia			
	$a^1 + a^2$	(1-4) + (5-9)	E dur → H dur
	Epilóg	10-14	asoc. centrum E dur
	$a^{1var} + a^{2var}$	(15-18) + (19-25)	E dur → gis mol
	Epilóg	26-32	asoc. centrum gis mol
B kontrastný diel			
	$a^3$	33-36	gis mol
	$b^1$	37-49	E dur: $D^9 \rightarrow T (D^9)^S \rightarrow S$
A' (= a + b) syntetizujúca repríza			
	$a^{1var} + a^4 + b^2$	(50-56) + (57-59) + (60-66)	E dur → Cis dur → E dur
Epilóg		67-71	E dur

**Krok 4:** realizácia didaktického zámeru: skladba ako príklad na uplatnenie všeobecných vývinových tendencií v hudbe 2. polovice 19. storočia.

Kompozícia je založená na konfrontácii východiskového motta s charakterom otázky či výzvy, ktoré sa objavuje v neustále modifikovanej podobe a dostáva zakaždým inú odpoveď v zmysle uplatnenia princípu „rozvíjajúcej variácie“ [entwickelnde Variation] – termín Arnolda Schönberga. Ide o využitie kompozičnej techniky založenej na „permanentnom rozvedení“ [permanente Durchführung], resp. neustálom „rozvíjaní“ hudobnej myšlienky [Fortspinnen]; doslova „rozpriadanie“ [die Spinne je nemecky pavúk] ako variácie niečoho už predtým variovaného, ako sledu neustáleho logického odvodzovania nastávajúcich udalostí od predchádzajúcich – na rozdiel od klasických variácií, v rámci ktorých sa každý nový úsek hudobnej formy vzťahuje na originál témy resp. motívu v jeho



východiskovej podobe. Každý okamih hudobného priebehu je rovnako významný ako ten predchádzajúci a celok je logickou reťazou udalostí, pričom každú z nich môžeme odvodiť z bezprostredne predchádzajúceho diania.

Tektonika: už v rámci vzťahu otázka a odpoveď pozorujeme charakteristickú snahu o vyhýbanie sa periodickým útvarom a symetrickým konšteláciám (pomer taktov 1 : 3). Snahu o asymetricky stavané útvary, tj. o potlačenie architektonickej symetrie, princípu hudobného verša, v prospech ideálu hudobnej prózy [musikalische Prosa]; opäť Schönbergov termín použitý pri analytickom výklade Brahmsovej hudby), nachádzame aj na hierarchicky vyššej úrovni, vo vzťahu predvetie – závetie; viď konštelácie  $a^1 + a^2$  (4 + 5 taktov);  $a^{1var} + a^{2var}$  (4 + 7 taktov);  $a^{1var} + a^4 + b^2$  (3 + 4 + 7 taktov).

Harmónia: vyznačuje sa charakteristickými črtami harmónie v 19. storočí v intenciách rozšírenej tonality [erweiterte Tonalität]; pojem, ktorý použil opäť Schönberg v súvislosti s analýzou Brahmsových skladieb: uplatnenie chromatiky, alterovaných tónov, mimotónálnych smerných súzvukov, súzvukov vyššej terciovej stavby.

Skladba je ideálnym príkladom, na ktorom je možné demonštrovať dve „tváre“, dve funkcie dominantného nonakordu: na jednej strane ako dynamického súzvuku, ktorý reprezentuje vyhrotenie dominantného napätia: viď emfatický vrchol gradačných oblúkov znázornený šípkami v t. 8 a 24.

Inú tvár, inú funkciu dominantného nonakordu, nachádzame v kontrastných úsekoch skladby (motivický materiál b):

## Príklad 2

B kontrastný diel



b<sup>1</sup>

Širokodyché akordy ľavej ruky tvoria pozadie pre posúvanie klesajúcich súzvukov v diatonickom teréne na spôsob techniky fauxbourdonu, využívané už predchádzajúcimi generáciami skladateľov v tonálne uvoľnených alebo hravých pasážach. Oproti dramatickej dikcii vlastnej konfrontáciám motto a odpovede tak tieto úseky reprezentujú statické, lyrické zvukomalebné plochy, čím predznamenávajú poetiku hudobného impresionizmu. Statickosť výrazu Brahms podčiarkuje pokynmi *dolce* a *una corda*.

V priebehu skladby dochádza k moduláciám do tónin terciovej príbuznosti (gis mol, Cis dur), čo je opäť charakteristické pre 19. storočie.

**Krok 4:** snaha o postihnutie dynamickej koncepcie, jedinečného príbehu skladby.

Iniciátorom dynamiky vývoja je hľadanie odpovede na počiatočné motto. Trikrát nastolená výzva generuje tri gradačné oblúky s narastajúcou intenzitou napätia. Teraz sústredím pozornosť na ich porovnanie:

**Konfrontácia č. 1:** nastolenie modelovej situácie.

### Príklad 3

The musical score consists of three systems of piano music. The first system is marked 'Adagio' and 'motto', featuring a 'p' dynamic and a 'dolce' marking. The second system continues the 'motto' and includes 'odpoved' (answer) markings. The third system shows a 'rozvinutie záverového motívu' (development of the concluding motif) with a 'dim.' marking. Harmonic analysis is provided below the staves, indicating modulations between E major (T, VI, VII), D major (T, II, D9), and C major (T). The analysis includes labels like 'm. d.', 't1 (tonická zádrž)', 'E dur: T', 'VI.', 'VII.', 'H dur: II.', 'D<sup>7</sup> espr.', 'T', 'II.<sup>7</sup>', and 'D<sup>9</sup>'.

Motto: vychýlenie od kvinty *h* k sexte *cis* cez nedošálny tón *his* toniky sugeruje otvorenosť, dikciu otázky.

Odpoveď, ktorá prichádza zďaleka, resp. z výšky, tvoria dva klesajúce kroky a záverový motív ukončený prieťahom k tonike. Nastolenie východiskovej konfrontácie motto – odpoveď prebieha na báze kadencie vo východiskovej tónine E dur, v base však znie po celý čas základný tón *e*, čo zmierňuje povahu konfrontácie.

Závetie sa nesie v znamení vyhrotenia konfrontácie a expresivity: gesto odpovede klesá na nedošálny tón *ais*<sup>1</sup> a slúži ako „výhybka“ do oblasti dominanty (H dur). Pokiaľ melodická dikcia záverového motívu v rámci predvetia (sled klesajúcich sekúnd završený prieťahom k základnému tónu *a* – *gis*) je skôr pasívna, má „rozvinutie záverového motívu“ v rámci závetia charakter gradačného oblúka. Rozmach melodického gesta je v momente dosiahnutia melodického vrcholu späť aj s momentom dosiahnutia vrcholnej intenzity v oblasti harmonického napätia (*D*<sup>9</sup>) a umocnený dosiahnutím najväčšieho rozpätia ambitu okrajových hlasov, ktoré tvoria rámcové tóny nonakordu: *Fis* – *g*<sup>2</sup>. Vrchol tu dosahuje aj rytmické zvrásnenie (hemiolosť, tj. napätie medzi vedením melodického línie v osminových hodnotách a triolovým *accompagnatom*).

**Konfrontácia č. 2:** prehlbovanie rozporu v konfrontácii motto – odpoveď.

#### Príklad 4

The musical score consists of three systems, each with a piano (piano) and vocal (vocal) staff. The key signature is E major (three sharps). The tempo/mood is marked 'm.d.' (moderato). The score includes various musical notations and annotations:

- System 1:** The piano part starts with a 'motto' (motto) and 'odpoveď' (answer). The vocal part has a 'verový motív' (verbal motif). The piano part has a 'm.d.' (moderato) marking. The vocal part has a 'dolce' (dolce) marking. The piano part has a 'm.d.' (moderato) marking. The vocal part has a 'dolce' (dolce) marking. The piano part has a 'm.d.' (moderato) marking. The vocal part has a 'dolce' (dolce) marking.
- System 2:** The piano part has a 'motto' (motto) and 'odpoveď' (answer). The vocal part has a 'verový motív' (verbal motif). The piano part has a 'm.d.' (moderato) marking. The vocal part has a 'dolce' (dolce) marking. The piano part has a 'm.d.' (moderato) marking. The vocal part has a 'dolce' (dolce) marking. The piano part has a 'm.d.' (moderato) marking. The vocal part has a 'dolce' (dolce) marking.
- System 3:** The piano part has a 'motto' (motto) and 'odpoveď' (answer). The vocal part has a 'verový motív' (verbal motif). The piano part has a 'm.d.' (moderato) marking. The vocal part has a 'dolce' (dolce) marking. The piano part has a 'm.d.' (moderato) marking. The vocal part has a 'dolce' (dolce) marking. The piano part has a 'm.d.' (moderato) marking. The vocal part has a 'dolce' (dolce) marking.

Harmonic analysis is provided below the piano staff:

- System 1: E dur: T VI. II.7 VII.7
- System 2: E dur: T VI. VI. S S+6 D<sup>9</sup>
- System 3: II.7 D<sup>9</sup> T

Predvetie: gesto odpovede a záverového motívu je rytmicky augmentované, od sopránovej línie sa odštepjuje línia stredného hlasu. Tým dochádza k metro-rytmickej iritácii (viď legatové oblúčiky, ktoré idú proti taktu). Závetie: výrazová intenzita je vystupňovaná v dôsledku modulácie do *gis mol.* Novým prvkom je expanzia gesta túžobnej vášne v rámci rozvinutia záverového motívu – viď tri nábehy vyznačené šípkami, pričom tretí, najrozsiahlejší útvar uzavretý prieťahom nastupuje ako exklamácia. Nástočivosť je vystupňovaná aj lineárne (kánón vo vrchných hlasoch). Moment dosiahnutia melodického vrcholu je opätovne spätý s harmonickým vrcholom na báze *D<sup>9</sup>* a vrcholným rozpätím priestorového ambitu, intenzitu napätia opäť umocňuje hemiolovosť.

### Konfrontácia č. 3: završenie príbehu skladby.

#### Príklad 5

zväčšený tercokvartakord  
DF podľa Filipa

*odpoved'*

*tutte corde*  
*molto*  
*p*

*espr.*  
(D)<sup>II</sup>

*m.d.*

E dur: T

Cis dur: D<sup>4</sup><sub>14</sub> T DT<sup>6</sup> D<sup>7</sup> T

E dur:

II.<sup>7</sup>

rozvinutie záverového motívu

*crsc.*

*f*

*m.d.*

E dur: II.<sup>7</sup> D<sup>7</sup> T II.<sup>7</sup> VII.<sup>7</sup> T m.d. VI.

t1 (tonická zádrž)

G dur: II.<sup>7</sup> D<sup>7</sup> → X

S+D

*mp una corda*

*m.d.*

E dur: (D)<sup>S</sup> S (D)<sup>S</sup> VII.<sup>7</sup> S+VII.<sup>7</sup> T+S S+VII.<sup>7</sup> T

t1 (tonická zádrž)

Motto: tón *his* je harmonicky interpretovaný ako smerný tón v rámci alterovaného mi-motonálneho dominantného terckvartakordu *d-f-gis-his*, nasmerovaného do centra Cis dur. S nástupom alterovaného smerného súzvuku *cis-eis-g-h* (mimotonálna dominantna k centru Fis/fis) v pravej ruke na rozhraní 3. a 4. taktu dochádza k presmerovaniu do primárneho centra skladby E dur.

Základnú kostru harmonického diania udávajú rozložené akordy v ľavej ruke – sled  $S^{+6}$  – D – T. Vo vyšších vrstvách harmonického diania sa však vystriedajú až dva kadenčné cykly, pričom výsledný harmonický proces sugeruje tak harmonicko-funkčnú ako aj tonálnu ambivalentnosť (E dur – G dur):

Čo je zaujímavé, jednotlivé fázy tohto komplexného, viacvrstevne prebiehajúceho harmonického procesu, nenastupujú sukcesívne (za sebou), ale simultánne (jednotlivé funkčné polia sa navzájom prenikajú, prelínajú). Difúzia funkcií (ako tento fenomén nazýva popredný slovenský hudobný teoretik Miroslav Filip) je tu priam ukážková, nakoľko kadenčné procesy sú „rozfázované“ medzi dve ruky klaviristu, takže v jednej ruke znie smerný, v druhej však už rozvodný súzvuk. Vrcholí v 6. takte, kedy v ľavej ruke zaznieva kvinta tóniky; kánon vrchných hlasov v pravej ruke však prebieha v rámci dvoj- a troj-funkčných súzvukov (D, II.<sup>7</sup>, VII.<sup>7</sup>).

Kadenčný proces je uzavretý až na rozhraní 7. a 8. taktu; nástup toniky je späť s posledným návratom motta. Brahms opäť prekvapí, keď namiesto odpovede prichádza dvojnásobné echo. Konečnú odpoveď, konečné riešenie, resp. zmierenie, prináša reminiscencia na lyrický stredný diel.

### **Krok 5:** jedinečný príbeh skladby.

Trojnásobná konfrontácia motta a odpovede pôsobí ako tri náporové vášne. Prvá konfrontácia je skôr nespokojná; v rámci druhej dochádza k intenzifikácii vášne, imitácia „prepletanie“ dvoch hlasov evokuje ľúbostné dueto. Tretia konfrontácia, ktorá nastupuje v oblasti „zlatého rezu“, sa nesie v znamení výbuchu, explózie vášne. Ide o vrchol skladby, výrazovo najexponovanejšie miesto; tento fakt potvrdzuje aj Brahmsova prednesová inštrukcia *espressivo*, ktorá sa objavuje len na tomto mieste a jediný raz v skladbe. Exaltovaný výbuch odpovede sugeruje nástup extatického vrcholu, aké v predchádzajúcich dvoch prípadoch predstavovali melodický a harmonický vrchol na báze dominantného nonakordu s maximálnym rozpätím priestorového ambitu; ten sa však nekoná; v rozpore s melodickým rozmachom a harmonickou intenzitou a energiou „vulkánu“ (výrazový efekt rozpútaný difúziou harmonických funkcií a tonálnych centier) je vášnivý dialóg vrchných hlasov akoby násilím brzdený; zlyháva; kontinuálne klesá až do basových polôh; pri opakovaní rozvinutého záverového motívu stráca napätie a ochabuje (na základe „od-inštalovania“ dominantnej smernosti, zmeny sledu *dis* – *cis* na *d* – *c*); ambitus sa postupne „scvrkáva“ až do priestoru tercie *gis* – *h* v momente opätovného nástupu motta.

Rozpor medzi očakávaným extatickým vrcholom a tým, čo naozaj príde (zlyhanie, nemožnosť vzoprieť sa), odzrkadľujú aj Brahmsove prednesové a dynamické pokyny,

crescendo. Táto výrazová poloha je pre Brahmsa typická: erupcia vášne, ktorú však vzápätí v rozpore s vôľou, nahromadenou energiou akoby berie späť, cúva...

### Autenticita (pravdivosť a presvedčivosť) interpretácie

Theodor Wieselgrund Adorno, autor náčrtu teórie hudobnej interpretácie, ktorý bohužiaľ zostal len fragmentom, rozlišuje medzi dvomi významami pojmu *hudobný text* [der musikalische Text]. Text pozostávajúci z bodov a čiar by sa mal v interpretových očiach začať postupne premieňať na *hudobnú textúru* [die musikalische Textur], tj. tkanivo vzťahov, ktorému sa interpret krok za krokom učí rozumieť stále viac, čo sa odráža na zlepšovaní kvality počuteľného výsledku.

Podľa Adorna každá interpretácia je len kópiou originálu, ktorý nemáme k dispozícii. Táto paradoxná téza je stredobodom jeho teórie hudobnej interpretácie. Hudobné dielo ako také teda neexistuje; *musí ešte len vzniknúť* [es muss erst werden]. Počas procesu tohto vzniku dospievame k odhaleniu stále nových vzťahov; perspektívy sa tak menia, čo však neznamená negáciu predošlých vzťahov, len ich relativizáciu.

Interpretácia nás dokáže osloviť, keď sa interpretovi podarí identifikovať a následne „oživiť“ hudobné tvary v zmysle gesta a keď sa mu podarí stvárniť organický vývoj od jedného tvaru k nasledovnému. V presvedčivej interpretácii každá jednotlivá téma a každý jednotlivý úsek vyznievajú ako logicky nevyhnutné a navzájom zmysluplne komunikujúce momenty, ktoré však majú súčasne presnú funkciu v rámci celku skladby.

### Záver

Celkom na záver telegrafická správa o „autenticite“ interpretačných poňatí Brahmsovho intermezza, ku ktorej sme spolu so študentmi dospeli v priebehu interpretačnej analýzy diela:

Grimaud: strhujúca, zmyslovo krásna interpretácia. Menej presvedčivé stvárnienie línií.

Kempff: vyváženosť lineárneho a vertikálneho aspektu; najlepšie vystihol pointu skladby. Dôsledný rešpekt voči skladateľovmu textu, vysoký stupeň autenticity.

Gould: excentrická, najmenej autentická interpretácia; svojvoľnosť; prehnané rubato a nemiestna agogika, nekorešpondujúce s hudobným textom, v ktorom je rubato už zakomponované.<sup>206</sup>

<sup>206</sup> Použitá literatúra: Adorno, T. W.: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, Frankfurt a. M. 2001; Dahlhaus, C.: *Zwischen Romantik und Moderne*, München 1974; Filip, M.: *Súborné dielo I. Vývinové zákonitosti klasickej harmónie*, Bratislava 1997; Hons, M.: *Hudební analýza*, Praha 2010;

## Teória hudobnej interpretácie ako most medzi teóriou a praxou

### Shrnutí

V štúdií autorka predstavuje metódu tzv. „interpretačnej analýzy“, ktorú uplatňuje v rámci vyučovania analytických a hudobnoestetických predmetov na Hudobnej a tanečnej fakulte VŠMU. Interpretačná analýza sa od bežnej školskej analýzy líši tým, že sa hudobného diela zmocňuje ako fenoménu prebiehajúceho v čase. Východiskom interpretačnej analýzy nie je notový text, ale zvukové a zmyslové pôsobenie hudby. Od bežných školských analýz sa odlišuje aj na základe osobitého spôsobu kladenia otázok, resp. na základe uplatnenia osobitých metodologických stratégií. Cieľom interpretačnej analýzy je odhaliť jedinečný príbeh skladby. Po objasnení teoretických východísk pokračuje autorka praktickou demonštráciou interpretačnej analýzy Brahmsovho *Intermezza* č. 4, op. 116. Na základe vymedzenia podstaty pojmu „autentická interpretácia“ v intenciách Adornovej teórie hudobnej interpretácie autorka napokon načrtáva závery, ku ktorým dospela spoločne s poslucháčmi VŠMU pri porovnaní troch nahrávok diela z hľadiska autenticity.

## A Theory of Musical Interpretation as a Bridge between Theory and Practice

### Summary

In this study the author presents the method of so-called interpretative analysis of music which she applies within the process of teaching analytical and aesthetic subjects within the Music and Dance Faculty of an Academy of Performing Arts. Interpretative analysis differs from conventional scholastic analysis by considering music as a phenomenon ongoing in time. The starting point for interpretative analysis is not the score, but the sound and the sensory functioning of music. Interpretative analysis also differs from regular scholastic analysis by its original method of asking questions, or rather by the application of distinctive methodological strategies. The aim of interpretative analysis therefore is to reveal the unique story of the composition. After explaining the theoretical context, the author presents practical demonstrations of the interpretative analysis of *Intermezzo No. 4, Op. 116*, by Brahms. On the basis of the definition of the concept of “authentic interpretation” regarding Adorno’s theory of music interpretation, the author finally outlines the conclusions she and the students of Academy of Performing Arts came to concerning the comparison and authenticity of the three performances.

---

Kopčáková, S. – Dytrtová, K.: *Interpretácia hudobného a výtvarného diela*, Prešov 2011; Kurth, E.: *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*, Berlin 1920; Schönberg, A.: *Harmonielehre*, Wien 2001; Schönberg, A.: *Styl a idea*, Praha 2004; Scruton, R.: Tonalita, in: *Hudobná estetika*, Bratislava 2009, s. 225–284; Štefková, M.: *Teória hudobnej interpretácie*, Bratislava 2011; Štefková, M.: *O hudobnom čase*, Bratislava 2011.

### **Klíčová slova**

Analýza; hudební interpretace; metodologie; autenticita.

### **Key Words**

Analysis; musical interpretation; methodology; authenticity.