

## **Významovost jako společný cíl a propojení teoretické analýzy hudebního textu a konkrétního interpretačního ztvárnění**

Jiřina Dvořáková Marešová

Předkládaná studie se zabývá *hudební analýzou* jako svébytným fenoménem, který zasahuje nejen do oblasti hudební teorie, ale i do reálné podoby znějícího díla. Hudební analýzu popisuje jako myšlenkový proces, který může obsahovat více principů nazírání, různé typy svého zaměření a různé analytické cíle. Zároveň se pokouší nalézt styčné plochy těchto přístupů, jejich možné myšlenkové paralely a vzájemnou vztahovost.

Podíváme-li se do historie hudební analýzy,<sup>62</sup> objevíme dva základní, zdánlivě protichůdné myšlenkové přístupy. Oba přístupy čerpají z grafické podoby hudebního díla.<sup>63</sup> Jeden jeho prostřednictvím rozkrývá strukturu díla a popisuje tektoniku jeho stavebního kompozičně intenčního dění. Je analyticky deskriptivní. Definuje jednotlivé jevy uvnitř hudební struktury, jejich funkci, vztahovost a hierarchii. Podává jakýsi (*statický*) myšlenkový „obraz“ o díle. Jsme zvyklí jej nazývat *hudebně teoretickou analýzou*. Druhý přístup je čistě interpretační; upřednostňuje reálně znějící podobu díla a jeho možné proměny. Je *dynamický*, vychází z kauzality hudebních jevů, která je určována vlastním hudebním průběhem díla. Nazýváme jej *interpretační analýzou*. Oba přístupy se často společně skrývají pod zmíněným pojmem *hudební analýza*. Čím se vzájemně liší, a naopak – čím se vymezují?

Obecný hudebně analytický pohled zaručuje systematický rozbor struktury, která je mu předkládána. Definuje dominantní prvky struktury, hierarchizuje je a popisuje jejich vzájemné vztahy, které také třídí podle významu a funkce v dané struktuře.

Podle tohoto vymezení by se dalo říci, že je analýza jakousi formou výkladu, chcete-li interpretace. Např. určení jednotlivých jevů – prvků struktury a vztahů mezi nimi sice

---

<sup>62</sup> 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. Spurný, L.: Schenker H. – *Kapitoly z hudební teorie a analýzy*, Praha: KCP, 2012.

<sup>63</sup> Stručný přehled o vnímání grafického zápisu a jeho dobových principech realizace přináší tento text později.

podléhá objektivním kritériím, ale definice jejich funkce a významu nemusí mít jediné platné řešení, přestože objektivní kritéria nejsou porušena. Tato víceznačnost je dána samotnou podstatou popisované struktury; je totiž umělecká, nikoli exaktní. Její charakteristika vyplývá z širokého významového pole jednotlivých jevů. Nemusí se měnit samotná podstata jevu, ale mohou se měnit významové souvislosti kolem něj. Vzniká tak při každé analýze nové – originální vyložení textu, závislé také na hloubce analytického pohledu a kreativitě analytikova přístupu.

Při tomto vymezení pojmu „hudební analýza“ jsme měli primárně na mysli *teoreticko-výkladový* přístup. Vkrádá se však myšlenka, jestli neexistují ještě jiné formy výkladu, charakteristické např. cílem svého verbálního či neverbálního výstupu?

Jako opozice k *hudebně teoretické analýze* nás okamžitě napadne analýza *interpretační*.<sup>64</sup> Té se budeme v následující studii věnovat podrobněji. Hledejme tedy ještě další formy výstupů, které mohou ve své struktuře nést výkladové prvky:

Jednou z dalších forem analýzy je např. *hudebně kritická* práce s grafickou podobou díla. Různé edice se díky svým tvůrcům stávají přímo „interpretačně návodnými“ a opatřují původní grafický zápis hudebního díla výkladovými momenty pro interprety, jako např. obloučky naznačující frázování, tektonické celky, další dynamická znaménka, přidané akcenty a značky pro tzv. „artikulaci“ melodických linek, agogická znaménka apod. Tento výkladový přístup je již částečně překonán. V současné době se muzikologická práce zasloužila o „čistotu a původnost“ předkládaných notových materiálů. Přesto jsou však v praxi užívaná i starší vydání, zejména díky internetovým serverům nabízejícím bezplatné šíření notových materiálů. Dalším příkladem tohoto způsobu může být zásah samotného tvůrce do svého nového díla; myslím tím momenty před premiérami děl, kdy často dochází k neúplnému pochopení hraného díla interpretem a autor dodatečně zpřesňuje svůj notový zápis díla. Takový „opravený“ notový materiál může být pocíťován jako jakýsi interpretační limit pro interprety.

Jinou formou analytického výkladu může být i hudební kritika vymezující představu autora článku proti reálné koncertní produkci. Přestože se kritik snaží o maximální míru objektivity svého přístupu, konfrontuje vlastní vidění umělecké reality, či vlastní představu o tom, co je „obecné“ vnímání díla s živým výkonem. Pokud není dostatečně hudebně analyticky zpraven o struktuře hraného díla, může jeho hodnocení postihovat jen povrchní, či dokonce náhodné interpretační jevy vycházející z reálného provedení díla. Někdy se kritika omezuje jen na informace „nevýkladové“, popisné či historické. V takových případech hodnotíme kritický příspěvek jako nedostatečný, nenaplnující svou funkci a svým způsobem nadbytečný. Sklouzne-li kritická stať do roviny „autorského výkladu“ díla, čtenář je právem nedůvěřivý ke sdělovaným informacím; teze ztrácejí požadovanou míru objektivity hodnocení.

---

<sup>64</sup> Zich, J.: *Prostředky výkonného hudebního umění*, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959.

Pojďme se nyní podrobněji podívat na *oblast interpretace*. Analyticko-výkladový moment vnímáme jako neoddiskutovatelný.<sup>65</sup> Přiblížme si nyní strukturu tohoto dění a pokusme se poté komparovat tento analytický přístup s analýzou hudebně teoretickou:

Každý interpret vychází z *grafické podoby hudebního díla*, která je více či méně limitována *způsobem* svého záznamu.<sup>66</sup> Skladatelova intence je tak zašifrována do souboru znaků, které je interpret nucen rozpoznat a zařadit je do hudebního proudu. Jedná se o cílený proces, ve kterém každý rozklíčovaný grafický jev dostane svou zvukovou podobu a je zařazen do významového systému, hierarchicky rozčleněného od obecných tektonických jevů až po projevy nejosobitějších detailů. Vše musí být čitelné, logické a dle současné interpretační etiky – co nejvíce vystihovat tzv. původní představu autora o znění daného díla.

*Sémantická pole interpretačního projevu* skýtají v určité míře možnosti osobitého interpretova přístupu, ne vždycky je však tato oblast vnímána jako žádoucí. K jisté míře interpretace však musí docházet v každém případě. Důvodem je už pouhá skutečnost nazírání na umělecké dílo větším počtem uměleckých očí: Oblast literární teorie, díky osobnosti literárního vědce Václava Černého (1936), má tento moment tvořivého uchopení uměleckého díla vyřešen čapkovskou premisou, že *literární dílo je po svém dokončení obdařeno vlastním uměleckým životem*.

Síla autorovy intence, vedena často velmi přesnou zvukovou představou o hudebním díle, takovýto svobodný přístup budoucí interpretace do určité míry vylučuje a snaží se „zpřesňováním“ grafického záznamu díla limitovat nežádoucí možnosti následné interpretace. Jaké jsou tedy principy ovlivňující vlastní zvukovou podobu díla? Jaký vliv má na tuto podobu konkrétní osobitý interpretační výklad? Jaké principy ovlivňují jeho podobu? Jaké jsou styčné, a naopak rozdílné momenty ve vnímání tohoto grafického výstupu díla – při teoretickém a při interpretačním výkladu?

Aby se nám podařilo uspokojivě odpovědět na vyřčené otázky, musíme nahlédnout do filozofické či hudebně estetické roviny problematiky, která již dlouhou dobu řeší vztah fenoménu „hudební dílo“, jeho vymezení a vztahu k vlastní „grafické podobě“ a následně „interpretaci“.

Předklasicistní hudba akutně neřešila ve své grafické podobě budoucí jakost interpretačního projevu. Počítala s poučeností a dobovou hudební zkušeností interpretů.<sup>67</sup> Notový zápis byl osvobozen od naznačení tektonických a obecných interpretačních jevů. Obsahoval převážně pouze různá „vybočení“ ze standardního způsobu hry. Jinak se počítalo s velkým podílem interpreta na celkovém vyznění hudebního díla. Interpret byl tedy jakýmsi „spolutvůrcem“.

Klasicistní práce s dynamikou hry si vyžádala pevnější sepětí mezi interpretem a autorovou představou o díle. Tato tendence vyústila v 19. století ve velmi podrobný grafický záznam díla. Rakouský muzikolog Eduard Hanslick dokonce počítá s možností, že

<sup>65</sup> Zich, J.: K problematice hudební interpretace, *Hudební rozhledy* 13, 1961, č. 6, s. 240–241.

<sup>66</sup> Clynes, M.: Music beyond the Score, *Communication and Cognition* 19, 1986, č. 2, s. 169–194.

<sup>67</sup> Např. J. J. Quanz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlín 1752, ad.

grafický záznam díla je jakousi nejdokonalejší podobou hudebního díla.<sup>68</sup> „Dokonalost interpretace“ je tak definována jako co nejpřesnější realizace notového zápisu.

Otakar Hostinský jde ve svých úvahách dopředu velkoryseji. Za ideální výstup pro výsledné vyznění hudebního díla považuje pomyslné „splnutí“ autora a interpreta v jedinou uměleckou osobnost.<sup>69</sup>

20. století vneslo do této problematiky více relativity. Roman Ingarden (1933) přichází s myšlenkou nezávislosti hudebního díla na svém reálném provedení. Relativizuje jednotlivá provedení v čase, ve kterém se mění povaha zpětných estetických soudů a hodnocení. S podobným pohledem přichází také Zofia Lissa, která definuje hudební dílo jako autorem definovaný časový průběh hudebního dění, neboli sled a charakter jednotlivých fází v díle. Připouští jistou míru časové licence, kterou má interpret možnost modifikovat.

Odhlédneme-li nyní od filozofických pohledů na problematiku a podrobíme krátké analýze samotný interpretační proces, odhalíme překvapivě logickou strukturu tohoto kreativního dění.

Každý umělecký výkon je složen z mnoha interpretačních jednotlivostí, které jsou tvarovány různými kritérii.<sup>70</sup> Aby se daný umělecký projev dal hodnotit jako profesionální, očekáváme uspokojivou realizaci tzv. *primární roviny* souboru těchto kritérií. První jeho oblast se týká *technické roviny provedení*. Máme na mysli samotné technické zvládnutí nástroje, bezproblémová hra bez nadměrných závad.

Další rovinou, kterou pro nerušené vnímání díla potřebujeme, je rovina *obecné interpretační přípravy*, kterou můžeme definovat jako základní poučenost o stylu, charakteru a vkusu provedení díla – na základě historicko-interpretacních informací.

Třetí rovina, kterou podvědomě považujeme za nejučinnější, je *rovina sémantická – významová*. Každý detail, který dílo ve své grafické podobě zachovává výslovně, někdy i latentně, (avšak logicky – díky poučenosti z předchozího jmenovaného přístupu), je interpretačně proveden. Pod tato kritéria spadají všechny momenty melodické, harmonické, tektonické, metrické i konkrétně rytmické, které nesou významovou důležitost či zajímavost a které jsme schopni zaznamenat a identifikovat poslechem. Spadají sem samozřejmě i detaily z oblasti dynamiky, agogiky a celkového výrazu provedení.

Všechny jmenované elementy se však mohou odehrávat ještě na vyšší – *sekundární rovině*, kterou už nevnímáme jen jako elementy „uspokojivé“, ale výjimečné, jedinečné, někdy až geniální. Technickou rovinu hodnotíme jako bravurní, virtuózní či osobitou; interpretační poučenost je povznesena do roviny „pohrávání si“ s prvky daného stylu a charakteru skladby a v rovině významové jsme ohromeni množstvím informací ve formě nápaditých a invenčních momentů interpretačního výkonu.

Právě pro tuto charakteristiku by bylo možné rovinu „sekundárních“ interpretačních prvků označit jako rovinu vlastního interpretačního výkladu. Co je tedy principem tohoto

<sup>68</sup> Černý, M. K.: Problém hudebního díla, jeho podstaty, identity a forem existence, *Estetika* 11, 1974, s. 165.

<sup>69</sup> Tamtéž, s. 165.

<sup>70</sup> Dvořáková, J.: Metoda analýzy interpretačního výkonu, *Živá hudba*, 2012, č. 3, s. 96–107.

výkladu? Předchází mu fáze, kterou by se dalo nazvat interpretační analýzou? Obě otázky jsou pro následující výklad zásadní.

Při popisu primárních interpretačních prvků jsme narazili – vedle jakéhosi „téchne“ interpretačního výkonu – na bohatou skupinu prvků *významových*, které se ve své sekundární rovině provedení vyznačují velmi charakteristickou podobou. Právě oblast *výrazného* sémantického projevu odpovídá naší představě o výkladu. Každý ztvárňovaný prvek je tak opatřen jednoznačnou a specifickou podobou, která tím nese jasnou výpovědní hodnotu. Pro umělecký výkon však není důležitá jen vlastní izolovaná podoba takového prvku, jak je mnohdy mylně vnímáno<sup>71</sup>, především v pedagogickém přístupu. Podoba každého takového prvku je formována *hudební souvislostí*, ve které je prvek zařazen. Autorova intence tuto významovost kóduje do grafického zápisu díla, ale reálnou podobu zachytit nemůže; respektive zachycuje pouze jedno – byť ideální řešení daného hudebního proudu.

Reálné provedení hudebního díla je totiž svou podstatou a situací, ve které je uváděno, vybaveno mnohem větší mírou významové svobody, než je možné zachytit graficky. Hudební znak, stejně jako v psaném textu slovo, je nositelem větší či menší skupiny významových variant, které jsou všechny pravdivé. Jejich přesný výběr v daném momentě je dán až vztahem s významy prvků předcházejících a následujících. Jinými slovy, jakost hraného prvku a jeho konkrétní reálná podoba je plně závislá na hudebním dění, které mu předchází a které po něm následuje. *Hudební souvislost* je tedy demiurgem konečného výběru z významových variant hudebního jevu.<sup>72</sup>

Tuto hudební souvislost pak samozřejmě určuje interpret – svou mírou pochopení a ztotožnění se s hudební strukturou, která mu ožívá pod rukama. Je na něm, jakou reálnou hierarchickou hodnotu přiřadí ztvárňovaným jevům; a to jak vědomě, tak často i náhodně. Významová hierarchizace jevů a jejich strukturace je pro výslednou podobu hraného díla zásadní.

Tento myšlenkový moment nás velmi přiblížil k teoretické analýze hudebního textu. Z předchozího textu se nabízí idea, že interpretační analýza je na analýze hudebně teoretické závislá a je jí podřízená. Je tomu skutečně tak?

Tektonická struktura díla je samozřejmě neměnná pro oba přístupy. Jakost a funkce jevů strukturu tvořících také. Všechna graficky zaznamenaná označení v hudebním textu, která podporují vznikající význam, jsou neoddiskutovatelná. Kde tedy hledat odlišnost?

Odlišnost je dána reálným zvukovým projevem. Interpret může být obeznámen s jevy, které jsou kompozičně zajímavé – např. račí postupy v tématech, důsledná motivická práce zasahující až do roviny figurací, paralelní témata citovaná izorytmicky, popř. v ne-

<sup>71</sup> Sundberg, J.: *Computer Synthesis of Music Performance in Generative Processes in Music*, in: Sloboda, J. A. (ed.), *The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*, Clarendon: Oxford, 1988. Todd, N. P.: A Model of Expressive Timing in Tonal Music, *Music Perception Journal* 3, 1985, č. 1, s. 33–58. Windsdor, 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* 119, 2006, č. 2, s. 1182–1193.

<sup>72</sup> Dvořáková, J.: *Teoretické základy varhanní interpretace (na příkladu období 1945–1989)*, Praha: HAMU, 2013, disertační práce.

zpěvných intervalech, symetrie hudebního dění, polyfonní práce ve středních hlasech jako doprovodný prvek tématu apod. Ne vždycky je v silách interpreta tuto „vědomost“ předat posluchačům tak, aby hudební struktura neutrpěla velkým úsilím o toto ztvárňování. Velmi často bývá interpretačně účinnější ponechat zmíněné jevy „latentně ukryty“ v interpretované hudební struktuře a nechat promlouvat jevy, které jsou hierarchicky důležitější – např. jevy tektonické, (předěly frází apod.), nebo vybrat tyto „zajímavosti“ jen některé a jiné ponechat jako hádanku pro posluchače, zakódovanou v hudebním proudu.

Právě pestrost ztvárňování jakýchkoli realizovaných jevů je nutností. Např. náznak sekvenčního postupu, opakované tóny, výrazná strofičnost hudebního projevu – neboli hudební dění, které má ve své struktuře jakýkoli opakující se moment, musí interpret vybavit další rovinou významu: postavit opakující se jevy do dynamické, agogické či přímo tempové gradace apod., aby nedocházelo k vyjádření jakéhosi stereotypu. Jakýkoli pocit stereotypu totiž způsobuje pokles posluchačovy pozornosti, který je pro vnímání hudebního proudu velmi nežádoucí.

Pro interpreta tedy není podstatná jen pouhá klasifikace hraného jevu. Jevy opět zařazuje do významových souvislostí, které na vyšší rovině významu vytvářejí nové, především dynamické dění.

Podobný úkol má před sebou interpret i v případech velmi pomalých temp, kdy hudební struktura ve své reálné podobě může ztrácet souvislost už jenom tím, že je velmi pomalu rozložena v čase. Interpret stojí před nelehkým úkolem – překlenout tuto časovou diskvalifikaci a udržet významovou linku, a tím posluchačovu pozornost, i přes fyzicky se „rozpadávající“ tónový pohyb. Teoretická analýza takový moment řešit vůbec nemusí. Jevy svou funkcí, jakostí a významem neztrácejí v žádném tempovém rozložení v čase.

Pro teoretickou hudební analýzu bývá také svým způsobem vedlejší např. i žánrové označení hraného díla. Jevy tvořící strukturu jsou napříč styly a žánry ve svých principech klasifikovatelné obdobně. Pro interpretační analýzu nikoli. Dílo, které je např. založeno na bravuře a vysoké rychlosti veškerého metricko-rytmického dění, upřednostňuje tento moment např. nad harmonickým průběhem hudby. Rychlost hrané melodické struktury je pak „vyšší kartou“. Podléhá většinou pouze hlavnímu tektonickému členění, bez něhož by působila jako beztvář.

Rozdíl mezi interpretační a teoretickou analýzou tedy tkví především v tom, že cílem interpretační analýzy není odhalit každý hudebně teoretický jev a poukázat na něj. Stojí před úkolem diferencovat jevy nezbytné pro pochopení vnímané hudební struktury a jevy, které mohou být ukryty v dané struktuře i nadále latentně. Nemůže se spokojit s pouhým interpretačním „konstatováním“ ztvárňovaných jevů. Staví je do významově vyšších souvislostí a opatřuje je tak dalším významovým děním. Vyhledává kontrastní jevy, a dokonce má i tu výsadu, že může ze struktury vypíchnout i jevy detailní, které podtrhnou vtip, zajímavost, hravost či jiný význam hraného úseku – ve jménu interpretačního oživení.

Jinými slovy: interpret nerealizuje pouhou jakost, funkci a hierarchickou podobu struktury hudebního díla. Určuje novou významovou důležitost všech přítomných jevů tak, aby vznikala jasně členěná, přehledná a logicky představená hudební struktura, která v sobě nese více či méně bohaté detailní významové dění, které je dále členěné. Nese v sobě další

významové souvislosti; bývá obohaceno individuálním výběrem vypíchnutých detailních prvků struktury, zejména těch, které nesou kontrast nebo jsou opatřeny výraznou hudební charakteristikou, která více či méně vybízí k interpretačnímu využití.

Výsadou hudebně teoretické analýzy je zase možnost objevovat nekonečné množství jevů, které hudební struktura v sobě ukrývá, a to bez ohledu na jejich možnou realizaci. Může pronikat do hlubokých strukturních souvislostí a objevovat nové roviny kompozičních souvislostí. Může si pohrávat s definováním vztahů, které hudební struktura ukrývá a novými významovými poli jejich funkcí modifikovat tektonický výklad díla apod. Může odhalit nejjemnější myšlenkové souvislosti strukturních jevů; může se dostat až na myšlenkovou bázi skladatelovy intence či odhalit vlastní hudební strukturaci díla, o které autor ani původně nemusel mít tušení apod.

Z obou odstavců pocítujeme vzájemnou provázanost, dokonce jakési významové „prů-niky“ obou přístupů. Jsou to však opravdu pouhé průniky. Z výkladu zároveň vyplývá jasná svébytnost obou pohledů, dalo by se říci i nezávislost, neboť cílem a výstupem svého myšlenkového procesu se jasně odlišují. Přestože jsou oba přístupy tvořivé a vycházejí z jednoho hudebního (grafického) základu. Na jedné straně je preferován výstup zvukový, hlídající časový průběh hudebního dění, jeho význam a souvislosti, na druhé straně stojí výstup myšlenkově verbální, který co nejpřesněji vykresluje vztahovost jevů uvnitř hudební struktury; je také obdařen neustálou touhou poznávat nové polohy jakosti a funkce jevů a jejich postavení uvnitř díla.

Je nějaký pohled nadřazen druhému?

Z výkladu je patrné, že úplně ne. Jejich vztah by se dal nazvat jako vzájemná inspi-race. Interpretační pohled potřebuje pro prvotní orientaci ve struktuře verbální výbavu a schopnost pronikat do hudební struktury, kterou mu teoretická analýza nabídne bohatě. Ze zkušenosti však sami víme, že to nemusí být jediná cesta, kterou interpret přijímá informace. Velmi často se setkáváme se skutečností, že interpret napodobuje slyšené nebo se jím nechává inspirovat. Setkáváme se i s fenoménem čistě intuitivního, přesto však správného přístupu.

Zároveň vnímáme, že verbální výbava a schopnost pronikat do struktury díla – při hu-debně teoretickém analytickém přístupu – jednoznačně buduje určitý myšlenkový základ, jistou záruku udržení alespoň základních tektonických kontur v interpretační analýze. Současně si uvědomujeme, že pouhá realizace vědomostí získaných teoreticky pro vlastní interpretační výklad nestačí a nastupuje rovina další hierarchizace hudební struktury podřízená reálnému průběhu hudby.

Hudebně teoretická analýza má zase jinou výsadu – je sama naprosto svébytná. Dokon-ce by se dalo říci, že ke svým krokům reálné znění nepotřebuje. Její jedinečnost spočívá v tom, že každý analytik pracuje se svou vlastní zvukovou představou, která neobsahuje interpretační modifikace. Nezabývá se tedy variabilitou možného ztvárnění, ale přímou jakostí zkoumaných jevů a vztahů, které mají jedinou podobu. V některých, již zmíněných momentech, se teoretická analýza oprošťuje od jakékoli představy zvuku a kreativně pra-cuje až na rovině díla, která by se dala nazvat „kompozičně intenzí“.

Oba analytické přístupy se tedy skutečně potkávají pouze na rovině přiřazovaných významů, a to jak v hodnocení *jevů samotných*, tak ve smyslu *jejich vzájemných vztahů* a dalších *hudebních souvislostí*. Jejich konkrétní klasifikace může být stejná, ale liší se zpravidla podobou svého výstupu i mírou významu, který jim je udělen v kontextu celého díla. Oba přístupy klasifikují hudební strukturu. Interpretační upřednostňuje rovinu zvukového průběhu, teoretický atakuje myšlenkovou intenci díla. Oba pohledy se tedy prolínají i vymezují zároveň, mohou existovat nezávisle. Jejich vzájemnou spolupráci však pociťujeme jako velmi důležitou, inspirativní a pro oba pohledy přínosnou.

### **Významovost jako společný cíl a propojení teoretické analýzy hudebního textu a konkrétního interpretačního ztvárnění**

#### **Abstrakt**

Tato studie se zabývá hudební analýzou, kterou popisuje jednak jako výstup teoreticko-analytický, jednak jako interpretační. Popisuje a vysvětluje oba myšlenkové přístupy, komparuje je, hledá jejich styčné plochy i rozdílné oblasti zájmu. Odkrývá „významovost“ jako společný analytický klíč k oběma přístupům. Jejich myšlenkové cíle a výstupy se sice zásadně liší, stojí však vedle sebe jako důležité vzájemné inspirace.

### **Semanticity as a Common Goal and the Link between Theoretical Analysis of Music and Its Particular Interpretive Rendition**

#### **Abstract**

This article deals with musical analysis which describes as a result of theoretical-analytical process as well as interpretative process. It shows the two main possibilities how to analyse a musical piece. The first one is the theoretical analysis, the second is the analysis of interpretation. It tries to compare these two different ways, describes their ways of meaning, differences, but also tries to find the similar topics and ideas for both of them. It tries to find the real key for understanding the musical analysis in both forms – the semanticity of the musical language.

#### **Klíčová slova**

Hudební analýza; hudebně-teoretická analýza; interpretační analýza; grafická podoba díla; interpretace; primární interpretační prvky; sekundární interpretační prvky; sémantické pole.



### **Key Words**

Musical analysis; theoretical analysis; analysis of interpretation; musical score; musical interpretation, primary elements of interpretation; secondary elements of interpretation; semanticity.