

**AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Hudební umění

Hudební teorie

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**PROTOKOL JAKO NOVÝ PROSTOR PRO
VYJÁDŘENÍ INTERPRETAČNÍHO VÝKONU**

Zaměření na klavírní interpretaci

Bc. Andrzej Molin, DiS.

Vedoucí práce: prof. Mgr. MgA. Jiří Bezděk, Ph.D.

Oponent práce: MgA. Ivana Bažantová

Datum obhajoby: 23. 6. 2020

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2020

**ACADEMY OF PERFORMING ARTS
MUSIC AND DANCE FACULTY**

Art of Music

Music Theory

MASTER'S THESIS

**THE PROTOCOL FORMAT AS A NEW METHOD
FOR PERFORMANCE ANALYSIS**

With a focus on piano performance

Bc. Andrzej Molin, DiS.

Supervisor: Prof. Mgr. MgA. Jiří Bezděk, Ph.D.

Examiner: MgA. Ivana Bažantová

Date of thesis defence: June 23, 2020

Academic title granted: MgA.

Praha, 2020

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

U p o z o r n ě n í

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

ABSTRAKT

Tato diplomová práce představuje nový způsob zachycení unikátního interpretačního výkonu. Metodologie protokolů v tabulkovém formátu nabízí přehlednou strukturaci interpretačně technických prostředků navržených Jaroslavem Zichem. Prostředky zohledňují klavírní hru a jsou zvoleny podle kritéria práce s časovými lokalitami, délkou tónu a dynamikou. Jádrem práce jsou dva protokoly interpretací Smetanovy *Slepičky* a jejich vyhodnocení. V závěru se nachází úvahy o perspektivách dalšího výzkumu. Tato práce se pohybuje na pomezí oboru hudební teorie a estetiky.

Klíčová slova:

Protokol, interpretační výkon, kompoziční podnět, prostředky výkonného umění

ABSTRACT

This Master's thesis introduces a new method for performance analysis. The methodology of protocols in a chart format – propounded by Jaroslav Zich – offers a simple way of structuring the performative tools employed by the performer. The tools are focused on piano performance and are divided according to the criteria of time and dynamics. The core of the thesis constitute two case studies of the performance of Smetana's *Slepička* together with their evaluation. The last chapter reflects on possible avenue of future research. This thesis lies in the intersection of music theory and the performance practice.

Keywords:

Protocol, performance, compositional aspect, performative tools

OBSAH

SEZNAM PŘÍLOH	6
SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK.....	7
ÚVOD	8
1 METODOLOGICKÁ VÝCHODISKA (JAROSLAV ZICH: PROSTŘEDKY VÝKONNÉHO UMĚNÍ)	14
1.1 Práce s časovými lokalitami	16
1.1.1 Tempo, jeho volba a změny	16
1.1.2 Místní agogické výkyvy.....	17
1.1.2.1 Zpožděný nástup	18
1.1.2.2 Zadržované tóny	18
1.1.2.3 Stupňování kontrastu mezi spádem a klidem.....	18
1.1.2.4 Rozběh melodického pohybu.....	19
1.1.2.5 Vrcholové povolení.....	19
1.1.3 Časové lokality v detailech	19
1.2 Volba délky tónu.....	20
1.3 Práce s dynamikou	20
1.3.1 Dynamika velkých ploch	21
1.3.2 Místní dynamické výkyvy	21
1.3.3 Dynamické odstíny v detailech.....	21
1.4 Koncepční práce interpreta a její výsledky	22
2 PROTOKOL O INTERPRETAČNÍM VÝKONU (OBEČNÁ METODOLOGIE).....	23
2.1 Definice protokolu.....	23
2.2 Označení protokolu	24
2.3 Postup při vytváření protokolu	26
2.4 Popis modelového protokolu	26
2.4.1 Základní orientační sloupec	26
2.4.2 Sloupce popisující použité interpretační prostředky	27
2.4.3 Kompoziční podnět	29
2.5 Interpretační prvek a interpretační čin.....	29
2.6 Některé hraniční možnosti protokolu (výrazové prostředky, barva, pedalizace, volba délky tónu, akustické podmínky).....	31
2.6.1 Výraz	31

2.6.2	Pedalizace	31
2.6.3	Měření délky tónu.....	32
2.6.4	Akustické podmínky	32
3	PROTOKOLOVANÁ SKLADBA: SLEPIČKA (DRUHÁ ŘADA ČESKÝCH TANCŮ OD B. SMETANY)	33
3.1	Historický úvod	33
3.2	Formový rozbor	34
3.3	Kompoziční stránka skladby jako podnět k interpretačnímu řešení ...	38
4	PROTOKOLY SMETANOVY SLEPIČKY V INTERPRETACI DVOU PIANISTŮ	40
4.1	Ivan Klánský (pianista, interpretace Slepíčky a protokol P1)	40
4.2	Stefan Askenase (pianista, interpretace Slepíčky a protokol P2)	46
5	VYHODNOCENÍ PROTOKOLŮ	52
5.1	Metodika vyhodnocování a možné komplikace	53
5.2	Protokol P1	55
5.2.1	Vertikální vyhodnocení	55
5.2.2	Horizontální vyhodnocení.....	58
5.2.3	Celistvé vyhodnocení protokolu P1 (analýza interpretačního výkonu)	63
5.2.4	Vlastní shrnutí výsledků protokolu P1.....	69
5.3	Protokol P2	69
5.3.1	Vertikální vyhodnocení	70
5.3.2	Horizontální vyhodnocení.....	72
5.3.3	Celistvé vyhodnocení protokolu P2 (analýza interpretačního výkonu)	76
5.3.4	Vlastní shrnutí výsledků protokolu P2 a srovnání obou interpretačních výkonů	81
5.4	Další způsoby vyhodnocování.....	83
5.4.1	Vzájemné vztahy mezi jednotlivými buňkami	83
5.4.2	Závislost interpretačních činů na kompozičním podnětu	84
5.4.3	Variabilita interpretačních činů.....	84
	ZÁVĚR. PERSPEKTIVY DALŠÍHO VÝVOJE VÝZKUMU	85
	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	87
	PŘÍLOHY	89

SEZNAM PŘÍLOH

1. Přepis rozhovoru s interpretem a děkanem HAMU, prof. Ivanem Klánským, ze dne 12. 6. 2019
2. Notový záznam skladby Slepíčka v edici Jana Novotného od vydavatelství Bärenreiter-Supraphon
3. CD s interpretacemi: Ivan Klánský, Stefan Askenase

SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK

TI Teorie interpretace

NZ Notový záznam

IV Interpretační výkon

IP Interpretační prvek

IČ Interpretační čin

KP Kompoziční podnět

ÚVOD

Hře na klavír se věnuji od svých jedenácti let. Tehdy jsem začal navštěvovat základní uměleckou školu a poté hru na klavír dále studoval na Janáčkově konzervatoři a Gymnáziu v Ostravě. Již tam jsem přemýšlel, zda by se dal nějakým způsobem „zobrazit“, analyzovat či popsat interpretační výkon. Uvědomoval jsem si, že interpretační umění má natolik dlouhou tradici, že logicky musí existovat metoda, kterou by se dala interpretace „objektivně“ (technicky) popsat. Objektivně neznamena, že analytik nemůže mít na danou interpretaci vlastní názor, ale jednalo se mi o konkrétní technické prostředky, které interpret při provádění skladby používá. Výkonná praxe ukázala, že lze brát v úvahu určité standardní zásady a přístupy k interpretaci hudby. Víme přece, že interpretační umění je podmíněno neustálým předáváním informací a poznatků týkajících se toho, jak danou skladbu hrát či nehrát, jak zpracovat daný úsek z hlediska tempa, dynamiky, barvy... Tento způsob práce je denním chlebem každého aktivního interpreta. Dokonce sám název střední umělecké školy byl odvozen z italského „*conservare*“, což odkazovalo na „*konzervaci*“, tedy *uchování* zažitých způsobů realizace uměleckého díla. Znalost a odborný popis interpretačního výkonu je základem interpretačních soutěží. Odborné hodnocení je v dnešní době též základem pro umělecké kritiky a recenze.

Během studia na Akademii múzických umění v Praze jsem měl možnost postupně tyto myšlenky dále rozvíjet a propojit tak uměleckou zkušenost s teoretickou reflexí. Blíže jsem se seznámil s knihou Jaroslava Zicha *Kapitoly a studie z hudební estetiky*¹ (dále *Kapitoly*), jejíž část byla vydána poprvé v roce 1959 jako *Prostředky výkonného hudebního umění*². Došel jsem k závěru, že hledanými kritérii mohou být interpretem používané *prostředky výkonného umění* (nebo též *interpretační prostředky*³) tak, jak je popisuje Zich. Zaujala mne systematičnost, s jakou autor věc pojímá, a také propojení teoretické koncepce s uměleckou praxí. To není dnes zcela běžný jev. Proto v jeho pojetí můžeme sledovat současně rozvoj obsahové i formotvorné stránky

¹ ZICH, J.: *Kapitoly a studie z hudební estetiky*. Praha: Supraphon, 1987.

² ZICH, Jaroslav. *Prostředky výkonného hudebního umění*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959. Hudební rozpravy.

³ Tento termín je dnes používán častěji.

interpretačního výkonu. Rozhodl jsem se na tento Zichův odkaz navázat v práci, která vznikala na půdě dnešní Katedry hudební teorie, na níž sám autor ke konci svého života působil. Z mého pohledu je poněkud škoda, že kniha zatím nebyla přeložena do cizích jazyků.

Hudebněteoretická literatura se do značné míry zabývá kompozičními disciplínami, avšak publikace, které systematicky řeší koncepci interpretace, nejsou zcela časté. Společným znakem valné většiny publikací o interpretaci je pak jejich bohatá stylistická výbava, která často koketuje s esejistickými žánry. Zichova koncepce ale organizuje interpretační prostředky s podobnou důkladností jako to činí např. Karel Janeček v oblasti hudebních forem či mnohé publikace o klasické harmonii. Zichův text je rovněž obohacen esejistickými poznámkami, které mohou mít subjektivní charakter a nelze vyloučit, že potencionální interpret je může vnímat názorově odlišně. Z jeho knihy však může získat jednoduchý přehled interpretačních prostředků tak, aby při jejich volbě je měl připraveny jako technologický aparát. A to je nutno vnímat jako mimořádnou výhodu.

V literatuře faktu jsem vypožoroval několik trendů. Velmi oblíbené jsou profily slavných jmen interpretačních osobností, kde obvykle jádrem sdělení jsou okolnosti jejich života a koncertních aktivit. O skutečných uměleckých charakteristikách těchto osobností však autoři těchto publikací nemohou příliš mnoho sdělit, protože takové informace jsou velmi těsně spjaty s rozvinutým hudebněteoretickým vzděláním, a to není obvyklou výbavou běžného čtenáře. Druhou skupinou jsou estetické studie, které zachycují poetiku daného výkonu, zahrnující jak interpretační stránku, tak i celkový přístup interpreta k danému stylu a žánru. Tyto studie zkoumají obsahové aspekty provedení, ale nezachycují jeho logické vazby ke kompoziční stránce skladby. Interpretovi je tato literatura také jen velmi málo nápomocná. Samostatnou stránkou této problematiky jsou statě přinášející fyzikální měření parametrů interpretační aktivity, jako např. výzkum Univerzity v Lucernu (viz dále).

Nejnovější literatura o teorii interpretace

Z nejnovější literatury, která se zabývá teorií interpretace, jmenuji např. americkou publikaci Nicholase Cooka *Beyond the score. Music as performance*⁴. Byla vydána v roce 2013 a je souborem navazujících studií z oblasti teorie a analýzy interpretace. Prezентuje však jiný přístup, který má s mou prací velmi málo společných jmenovatelů. Autor zde hledá vazby na učení Heinricha Schenkera. Zajímavý je také výzkum švýcarské Univerzity v Lucernu, který se též zabývá analýzou interpretačních výkonů. Měl jsem možnost prostudovat studii *A turbulent acceleration into the stretto: Martha Argerich plays Chopin Prelude E minor op. 24*⁵. Tamější vědci využívají software LARA⁶, který je schopen abstrahovat z dané nahrávky přesné časové proporce v milisekundách a dokonce i počty decibelů u každého zvuku. Tomuto výzkumu však podle mě schází větší aplikace zjištěných poznatků, který by mohl využít výkonný umělec. Na půdě HAMU vznikla v roce 2016 bakalářská práce Johanny Hanikové *Nahrávky kompletního klavírního díla Bedřicha Smetany v interpretaci českých pianistů*⁷. Autorka si dala práci poslechnout si nahrávky kompletního Smetanova klavírního díla v podání Věry Řepkové, Jan Novotného a Ivana Klánského. V této práci se nachází i stručná charakteristika interpretace skladby, která je v mé diplomové práci základní nahrávkou. Avšak autorka chápe svůj rozbor interpretace jako estetizující. V roce 2017 vznikla na Katedře muzikologie Univerzity Palackého v Olomouci bakalářská práce Eugenie Koblížkové *Pedagogická činnost Ivana Klánského*⁸. Tato práce poskytuje vhléd zejména do interpretační poetiky umělce, ale nezabývá se vlastní prací interpreta, o němž pojednávám ve své práci.

⁴ COOK, Nicholas. *Beyond the score: music as performance*. New York: Oxford University Press, [2013]. ISBN 978-0-19-935740-6.

⁵ SENN, Olivier, Lorenz KILCHENMANN a Marc-Antoine CAMP. A Turbulent Acceleration into the Stretto: Martha Argerich Plays Chopin's Prelude op. 28/4 in E minor. *Dissonance* [online]. 2012, (120), 31-35 [cit. 2020-04-25]. Dostupné z: https://www.dissonance.ch/upload/pdf/120_31_hsm_os_Argerich.pdf.

⁶ Více informací lze získat na stránce: LARA – Lucerne Audio Recording Analyser. *LARA – Lucerne University of Applied Science and Arts* [online]. [cit. 2020-04-25]. Dostupné z: <https://www.hslu.ch/en/lucerne-school-of-music/forschung/performance/lara/>.

⁷ HANIKOVÁ, Johanna. *Nahrávky kompletního klavírního díla Bedřicha Smetany v interpretaci českých pianistů*. Praha, 2016. Bakalářská práce. Hudební a taneční fakulta Akademie múzických umění v Praze.

⁸ KOBLÍŽKOVÁ, Eugenie. *Pedagogická činnost Ivana Klánského*. Olomouc, 2017. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci.

Cíle práce

Po tomto širším úvodu se dostávám k vytyčení cíle diplomové práce, která má potenciál obohatit obor teorie interpretace na vysokých uměleckých školách. Cílem je, jak napovídá název práce, představit nový způsob vyjádření interpretačního výkonu ve smyslu systematické analýzy interpretačních prostředků používaných interprety ve výkonné praxi. Takto komplexně vytvořený model je použitelný jak pro oblast klavírní interpretace, tak ale potencionálně i pro jiné nástroje. V tomto smyslu je myšleno slovo *vyjádření* v názvu této práce. Podstatou modelu bylo rozpracování podnětů z *Kapitol*, které jsem vytvořil na základě současných pohledů na klavírní interpretaci. Rozdělení interpretačně technických prostředků bylo zařazeno do schématu tabulky, která nabízí jejich přehled v daném interpretačním výkonu. Objektem, na kterém byl tento model vypracován, byla skladba *Slepička* ze Smetanova vrcholného klavírního cyklu *České tance*. Tento cyklus má v českém prostředí dlouholetou interpretační tradici. I tímto jsem se k ní chtěl přiblížit. První protokol jsem vytvořil na základě interpretace této skladby v podání světově uznávaného českého pianisty Ivana Klánského. Jako silně individuální interpretaci s odlišným přístupem jsem zvolil druhého, polsko-belgického pianistu Stefana Askenase. V mém výzkumu používám pouze studiové nahrávky, a tedy ponechám stranou vliv hmotného prostředí a kvalitu nástroje, neboť nás zajímá pouze to, co se děje v umělecké sféře dané interpretace. Prozatím vyjmu i použití pedálu, neboť je pomocníkem všech interpretačních prostředků, které popisuji. Soustředím se pouze na prostředky ryze interpretačně technického rázu, tedy především na dynamiku a práci s časovými lokalitami.

V následujících řádcích tedy navrhuji přehlednou formu vyjádření jednotlivých prostředků výkonného umění, která je sestavena do tabulkového formátu, tzv. protokolu (termín navrhl vedoucí práce) a tento formát je organizován v duchu zákonitostí řečených v Zichově knize. Proč jsme zvolili právě termín *protokol*? Je to z toho důvodu, že toto slovo navazuje na formulář, který je běžně

používaný např. v soudnictví k zachycení průběhu soudního jednání⁹. Protokol ve svém případě pojmám jako selekci použitých interpretačních prostředků v uměleckém výkonu. Tím má zjištěný stav charakter jedinečnosti, tedy protokolu o určité skutečnosti. Nutnou podmínkou pro vytvoření protokolu je nahrávka, protože pro analýzu musí být výkon opakovatelný doslova. Z tohoto důvodu používám výkony zaznamenané na CD či podobných zdrojích (např. elektronická hudební knihovna Naxos). Jako technologickou pomůcku jsem zvolil tabulkový software Microsoft Excel¹⁰.

Cílem této metody je enormně zkrátit cestu systematiky interpretačních prostředků k praktikujícímu interpretovi a podat mu pak koncentrovanou formou informaci o interpretačním výkonu. Otevírá se tak cesta k mnohotvárným, vědecky i pedagogicky využitelným informacím, které např. mohou být v budoucnosti i přehledně archivovány a vědecky vyhodnocovány. Interpret touto cestou není svázán s názory autorů analýz, ale je *pouze* objektivně informován o použitých prostředcích. Z prostudované literatury lze usuzovat, že dosud nevznikla podobná tabulková metoda interpretační analýzy a je tedy možné, že původní formát budu dále rozvíjen (např. pro potřeby hudby dvacátého století či naopak hudby starší, anebo i ve směru k hudbě vokální). V duchu řečeného lze potvrdit, že tento krok vstříc informovanosti interpretů je dnes velmi aktuální.

Kromě *Kapitol* využívám i další zdroje a literaturu. Pro správné pochopení okolností vzniku protokolované skladby, ale především její charakteristiky jako tance, používám publikaci Františka Bonuše *Lidové tance z Čech, Moravy a Slezska*¹¹. Důležitým zdrojem práce byly také názory interpretů tam, kde je bylo možné zjistit. V této práci se jsme mohli dopátrat pouze názorů prof. Ivana

⁹ K tomu viz citát z Wikipedie: „Protokol (z řec. slova protokolos, znamenajícího ‚po sobě jdoucí‘) je zápis úředního jednání, zachycuje jednotlivé úkony nebo průběh celého jednání, aby mohlo být s časovým odstupem věrně rekonstruováno v jaké úřední věci, co přesně a s jakými účastníky se odehrálo“. Protokol (zápis). In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2020-05-01]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Protokol_\(z%C3%A1pis\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Protokol_(z%C3%A1pis))

¹⁰ Tabulka vložená jako součást textového dokumentu se ukázala jako nevhodná.

¹¹ BONUŠ, František. *Lidové tance: (výbor lidových tanců z Čech, Moravy a Slezska)*. Strážnice: Ústav lidové kultury, 1995. 2. díl: Jižní Čechy.

Klánského. K tomuto účelu používám rozhovor uvedený v online deníku Klasika Plus¹² a vlastní rozhovor s interpretem¹³.

První kapitola této diplomové práce se věnuje metodologickým východiskům výzkumu. Shrňeme v ní zásadní body Zichova přínosu k problematice a charakterizujeme kapitoly, které jsou uplatnitelné při analýze klavírní skladby. Ve druhé kapitole již přecházíme k samotné problematice protokolů. Po jeho vymezení a návrhu označení vysvětlíme postup při vytváření a strukturu modelového protokolu. Ve třetí kapitole obracíme pozornost ke skladbě, jejíž interpretaci budeme sledovat, neboť erudovaný rozbor výkonu lze provést jedině na základě rozboru formy skladby. Čtvrtá kapitola představuje tabulkové protokoly P1 a P2, které vyhodnocuji v šesté kapitole. Zde také nabízíme i skromný pohled srovnání interpretací, protože ten je pro výkonné umělce velmi užitečný. Není však naší prioritou. Futuristické úvahy týkající se dalších perspektiv výzkumu jsou uvedeny v závěru práce.

¹² PAROULKOVÁ, Veronika. Ivan Klánský: Smetanovu hudbu je třeba správně „rozluštit“. KlasikaPlus [online]. [cit. 2020-02-12]. Dostupné z: <https://www.klasikaplus.cz/rozhovor/item/1639-ivan-klansky-smetanovu-hudbu-je-treba-spravne-rozlustit>.

¹³ Přepis rozhovoru s interpretem se nachází v příloze práce.

1 METODOLOGICKÁ VÝCHODISKA (JAROSLAV ZICH: PROSTŘEDKY VÝKONNÉHO UMĚNÍ)

Pro uvedení do kontextu připomeneme myšlenku Jaroslava Zicha, že v umění má estetická funkce zásadní úlohu¹⁴. Pro každé umělecké odvětví platí, že pokud se má dostavit estetický zážitek, musí dojít k *prožití* uměleckého díla. A právě u hudby se tento zvláštní duševní pochod *prožívání* odehrává na základě působení činností nazvaných *výkonné umění*. Interpretační umění (oba pojmy jsou synonyma) se v klasicko-romantické hudbě i ve skladbách novějších psaných klasickou notací provádí v přesně ohraničeném čase, který Zich nazývá *přísná časová vazba*¹⁵. Čas je tranzitorní, a tudíž kdykoli chceme znovu hudební skladbu *prožít*, musíme ji opět uskutečnit v časové formě, tedy v přísné časové vazbě.

Výkonný umělec (interpret) má ke skladbám psaným klasickou notací k provedení díla k dispozici notový záznam, který je však i v dnešní době nedokonalý (neúplný) a nezaznamenává všechny procesy, které se během interpretace uskutečňují¹⁶. Z našeho výzkumu však vyjímáme techniky zápisu *bassa continua*, *tabulatur* i *neumatickou notaci*. Zachycujeme tzv. *werkcharakter*, tedy záznam, který zajišťuje opakovatelnost daného díla. Procesy (jevy), jež jsou pro interpreta připraveny v notovém zápisu, jsou pro něj určitými *prostředky* – prostředky určenými ke (zvukové) *realizaci* skladby. Interpretův výkon je kromě jiných vlivů¹⁷ realizován v interpretačně technické rovině¹⁸ za pomoci těchto prostředků, přičemž často jich v danou chvíli působí více a ve výsledku se na vyznění skladby podílí všechny zároveň. Vzhledem

¹⁴ ZICH, Jaroslav. *Kapitoly a studie z hudební estetiky*. Praha: Supraphon, 1987, s. 9.

¹⁵ Tamtéž, s. 11.

¹⁶ Tamtéž, s. 12.

¹⁷ Interpretační výkon je samozřejmě ovlivněn i řadou jiných faktorů, o kterých tato práce nepojednává – těmi jsou např. obecné interpretační pojetí nebo vlastnosti sdělovacího materiálu. Dalším faktorem je celkové psychické rozpoložení interpreta. To může negativně ovlivnit daný výkon např. tím, že je interpret nervózní a „spěchá“, „nedoposlouchá frázi“, nebo je flegmatický, což se projevuje tempovou pomalostí („nechce to rozjet“) apod. Tamtéž, s. 103-119.

¹⁸ Tento pojem odlišujeme od roviny instrumentálně technické, která zahrnuje obecné zásady a pravidla hry na daný nástroj jako např. prstová, akordová technika, technika hry doprovodu, tedy specifické problémy jednotlivých instrumentálních pedagogik.

k tomu, že je notový záznam nedokonalý, dává možnost interpretovi uplatnit svoji uměleckou erudici, a stát se tak plnohodnotným partnerem skladatele.

Profesionální interpret provádí interpretaci skladby po dlouhém studiu, během něhož pečlivě vybírá a zvažuje prostředky, které mu umožní realizovat skladatelský záměr ukrytý v notách. Značná část jeho přípravy tedy probíhá racionálně. Ve výkonu však někdy působí i neplánované jevy, které mohou být např. momentální inspirací interpreta¹⁹.

Jaroslav Zich prostředky přehledně dělí na *lokality* a *neútvárové jevy*. Lokality jsou v notovém zápisu zaznamenány přesně, tj. v ideálních pozicích. V živém projevu však lokality často v ideálních pozicích nezní, neboť je interpret různě vychyluje²⁰. U *časových lokalit*²¹, které nás pro klavírní interpretaci zajímají nejvíce, jsou výchylky dány každým agogickým procesem v duchu subjektivního přednesu. V tomto smyslu notový zápis ukazuje jen smysl (harmonický, rytmický či jiný) daného momentu v kompozici. Navzdory tomu však posluchač vychylování vnímá z pozic jejich ideálního uspořádání a odchylky chápe jako obsahový odstín slyšené hudby. Vychylování je důležitou součástí interpretovy činnosti v romantické hudbě; jeho míra však závisí na stylu dané hudby. Pokud umělec hraje bez agogického nebo dynamického vlnění, působí tento výkon strojově, zbaven lidského faktoru²².

Neútvárové jevy označují kvality, které se v notách přesně nezaznamenávají²³, a to navzdory tomu, že se jejich fyzikální vlastnosti (např. počty decibelů) již dnes dají změřit. Jsou tedy značeny jen přibližně²⁴, a tak jejich konkrétní

¹⁹ Tamtéž, s. 112.

²⁰ Tamtéž, s. 14.

²¹ Druhým typem lokalit jsou výškové.

²² Typickým příkladem jsou jednoduché počítačové softwary, které reprodukuje např. skladbu zapsanou elektronicky. Avšak i dnes jsou v této oblasti dělány značné pokroky. Nikdy však počítačové provedení skladby nenahradí živý interpretační výkon!

²³ Notový záznam je proto i pro moderní skladby často pouze přibližným vodítkem. K tomu autor přidává příklady skladatelů, kteří své skladby vybavovali velice podrobnými interpretačními předpisy, které je měly vést k co nejpřesnější představě skladby (G. Mahler, J. Suk). Tamtéž, s. 17.

²⁴ Autor poznamenává, že i naprosto odlišná pojetí interpretace téže skladby velice často závisí na nesmírně jemných, takřka neznatelných odstínech neútvárových jevů, tedy jejich zcela konkrétním výběrem, který již vůbec nelze přesvědčivě žádnými značkami vystihnout. K tomu dodává: „Každá značka (...) připouští konkretizace velmi rozmanité. Umělecká zkušenost pak ukazuje, že naprosto nestačí, je-li danému skladatelovu předpisu vyhověno ‚vůbec‘ (je-li např. ritardando uskutečněno jakýmkoli ritardandem,

realizace zcela závisí na vůli interpreta. Značení může mít formu obecného slovního popisu (např. *dolce*) nebo různých dohodnutých značek (např. staccatová tečka, tenutová čárka). Do této kategorie řadíme práci s dynamikou, avšak patří sem také konkrétní provedení artikulace každého tónu, kterou Zich označuje jako volba délky tónu²⁵.

Přejdeme nyní k popisu jednotlivých interpretačních prostředků. Zich poznamenává, že u všech prostředků je důležitá jejich míra, která může pozitivně nebo negativně ovlivnit interpretaci²⁶.

1.1 Práce s časovými lokalitami

Práce s časovými lokalitami se týká tří úkolů:

- 1) umísťování základních lokalit, čímž se vytváří tempo;
- 2) umísťování dílčích a ostatních lokalit, čímž vznikají místní agogické výkyvy (dále někdy MAV) a
- 3) realizace časových lokalit v detailu (např. konkrétní provedení trylku).

1.1.1 Tempo, jeho volba a změny

Tempem rozumíme rychlost, ve které za sebou následují tzv. základní počítací doby v metronomických hodnotách. Pro hudební proud má sjednocovací schopnost²⁷.

akcent jakýmkoli akcentem atd.), nýbrž estetická působnost díla závisí podstatně na tom, v jaké zcela konkrétním výběru se jednotlivé požadavky realizují". Tamtéž, s. 16.

²⁵ Dalšími neútvarynými jevy jsou vibrato, glissando a barva. Vibrato a glissando jsou však opět mimo oblast klavírní interpretace. Co se týče barvy, musíme rozlišovat mezi konkrétní barvou nástroje v duchu Zichova konceptu (např. klavír značky Steinway) a barvou hudby (např. impresionistická, romantická barva) - zde se však hovoří více o výrazu hudby než o konkrétní instrumentaci. Není možné, abychom se zabývali konkrétní interpretací na konkrétní nástroj, protože tato informace by nepřinesla žádný užitek. Vždyť přece pianisté nástroje střídají v závislosti na sále. Tamtéž, s.

²⁶ Potvrdil to i Ivan Klánský: „Fráze by měla mít fixní časový interval. V rámci něho lze realizovat agogické vlnění tak, aby tento interval zůstal zachován". Viz rozhovor s ním v příloze práce). Tamtéž, s. 64-65.

²⁷ Tamtéž, s. 26.

Interpret volí konkrétní tempo tím, že:

- 1) zjistí, které doby v taktu jsou základní, a
- 2) přiřadí jim určitou absolutní rychlost.

Volba této absolutní rychlosti v zásadní míře ovlivňuje tempový ráz daného úseku skladby. Zich v případě rychlých temp doporučuje nepřekročit horní hranici tzv. *estetické rezonance*, resp. v případě pomalých temp její spodní hranici²⁸. O konečné podobě tempa by se však měl interpret rozhodnout na základě obsahové stránky daného skladebného úseku²⁹. Tempo se ve skladbě může měnit, a to mnohými způsoby³⁰. Staré a nové tempo může být ve vzájemném vztahu souměřitelnosti nebo nesouměřitelnosti, v závislosti na tom, zda je nové tempo vůči starému v poměru 1:2 nebo 2:1. V tomto případě je nové tempo obsaženo v původním a posluchači jej subjektivně vnímají jako logické pokračování³¹. Nesouměřitelná tempa prohlubují kontrast mezi větnými díly. Používá-li skladatel tempa blízká nebo vyžaduje-li to interpretační koncepce (tzn. taková, která se jen nepatrně metronomicky liší), mluvíme o odstiňování základního tempa.

1.1.2 Místní agogické výkyvy³²

V této rovině je umělcovým úkolem umístování dílčích lokalit ve smyslu odchylování od zapsané ideální formy³³. Autor stanovuje pět druhů, které mohou nastat.

²⁸ Jedná se o tempové rozmezí, ve kterém skladba má největší estetický účín. Jeho překročení směrem nahoru může způsobit nesrozumitelnost hudby, překročení směrem dolů pak rozpad časového průběhu. Z toho plyne, že spíše můžeme v rámci dodržení hranic estetické rezonance rychlou skladbu příliš zrychlovat, kdežto pro pomalou to platí opačně. Tamtéž, s. 26-27.

²⁹ Tamtéž, s. 27.

³⁰ Autor tyto způsoby změn ukazuje na křivkách. Tamtéž, s. 35-42.

³¹ Tamtéž, s. 42-46.

³² Tamtéž, s. 48-60.

³³ Zich tyto prostředky vysvětluje z pohledu fyzikálních zákonitostí a vžívání se do umělceva fyzického prožívání výkonu. Sleduje tím vazbu na obsahovou stránku skladby.

1.1.2.1 Zpožděný nástup

Vyskytuje se zvláště na vrcholech melodických linií. Tento výrazový se realizuje tím, že se akcentovaný tón nasadí s nepatrným zpožděním, což zvýší jeho účinek. Může být však použit i v případě dynamických poklesů, tzv. subit. Tento výrazový prostředek může být použit i v případě akordů, které mají v daném kontextu zvláštní význam.

1.1.2.2 Zadržované tóny

Tento prostředek znamená, že se důležité tóny (nejčastěji v melodii) vůči doprovodu pozdrží. Tím se časově roztáhnou.

1.1.2.3 Stupňování kontrastu mezi spádem a klidem

Zpravidla se děje uvnitř fráze, ve které se mění hustota pohybu. Úseky s větší hybností interpret podpoří nepatrným zrychlením, kdežto ty s menší hustotou nepatrným zpomalením. V případě jen malých tempových změn lze mluvit jen o tempovém vlnění. Příklady, které Zich uvádí, jsou vesměs z romantické tvorby. Proto jsou ukazované prostředky o to více patrné. Podle našeho názoru se kupř. v hudbě klasicismu budou prostředky uplatňovat méně často. Naopak v hudbě soudobé můžeme nalézt příklady s většími kontrasty.

Pět druhů místních agogických výkyvů je vázáno také na tektoniku skladby, s tím však je spojen i fakt, že existují i další druhy - např. rubato, které nakomponuje sám skladatel. Tamtéž, s. 48-60.

1.1.2.4 Rozběh melodického pohybu

Je-li to adekvátní, používá se obvykle na začátku hybnějšího sledu tónů (např. melodického úryvku) malé *mikroaccelerando* („rozjezd“). Velmi často se toto děje v předtaktích.

1.1.2.5 Vrcholové povolení

Používá se na vrcholech melodických linií, a můžeme k němu dospět ritardandem, pokud je předepsáno. Vrcholový tón, označený korunou (fermatou), je pak prodlužován kvantifikovaně nebo nekvantifikovaně. Kvantifikované prodloužení se děje přičítáním základních počítacích dob. Jeho výhodou je, že k dalšímu pokračování není narušeno původní tempo. V případě nekvantifikovaného prodloužení nová fráze začíná mimo základní počítací dobu, a je tedy nutné nové tempo znovu nastolit.

1.1.3 Časové lokality v detailech³⁴

Tyto lokality podobně jako délka tónu nejsou v záznamu přesně předepsány. Skladatel píše pouze grafické pokyny (např. trylek). Interpret může průběh kvantifikovat (např. hrát trylek jako dvaatřicetiny) nebo nekvantifikovat, potom počet tónů v ozdobě nezapadá do žádného racionálního poměru vůči základní počítací době. Konkrétní způsob provedení každého interpreta je v duchu výrazu jeho interpretace a může determinovat jeho individuální přístup k danému stylovému období (např. typické nasazování barokní hudby v podání Glenna Goulda). Časové lokality v detailu mohou předurčit různé ozdoby (přírazy, nátryly, zátryly atd.), trylek, arpeggio akordů apod. Všeobecně platí, že čím rychleji je detail proveden, tím je jeho výraz ostřejší, břitčí, pichlavější apod. Pomalejší provedení způsobuje větší melodičnost, plynulost, jemnost atd. U melodických ozdob je velmi zásadní, zda je interpret umísťuje před danou taktovou dobou nebo po ní.

³⁴ Tamtéž, s. 60-65.

1.2 Volba délky tónu

Kategorie délka tónu spadá do sféry neútvárových jevů, poněvadž ji nezaznamenáváme s matematickou přesností. Jejich úkolem je časová dotace individuálních tónů (např. konkrétní provedení tenuto...). Tato oblast interpretovy činnosti se ukázala jako kvalita, která má zcela zvláštní, charakterizační ráz, a proto i specifický význam pro výraz. V notovém záznamu bývá předepsána pokynem staccato, portamento, legato atd. Interpret ji však může také odvodit ze samotné zapsané délky not. V tomto smyslu se tato kategorie prolíná s časovými lokalitami v detailu. Zejména na konci fráze musí výkonný umělec brát ohled na hrozbu triviálnosti na jedné straně (když zkrátí třeba jen jeden tón) a těžkopádnosti na druhé (když jej příliš prodlouží).

1.3 Práce s dynamikou³⁵

Na dynamiku Zich nahlíží stejně jako na tempový (agogický) průběh podle toho, jak velkého časového rozměru se daný úsek týká. I zde jsou tři úkoly, takže vznikají vztahy mezi nimi³⁶. Jakými objektivními faktory je subjektivní vnímání dynamiky dáno?

- 1) Zatěžkáním partitury. U orchestru je dáno počtem hráčů, u klavíru pak hustotou souzvukové sazby. Je to jev, na který nemá interpret vliv.
- 2) Intenzitou (silou), s jakou interpret hraje. Jedná se o dynamiku v pravém smyslu slova.

³⁵ Tamtéž, s. 85-95.

³⁶ Kupř. nějaký úsek může být hrán ve slabé dynamice, ale tu a tam se mohou vyskytnout nečekané akcenty, které hudební vývoj zpestří. Jedná se o kombinaci dynamické práce v rámci velké plochy a detailu.

Pro vnímání dynamiky je vhodné si také uvědomit, jak je zdroj zvuku od posluchače vzdálen³⁷.

1.3.1 Dynamika velkých ploch

Tento pohled sleduje realizaci ve větších úsecích skladby. Zachování jedné dynamiky pro velkou plochu má blahodárný vliv na (dynamickou) jednotu interpretace i na logiku vnímání stavby hudby. Zásadní je vhodně realizovat dynamické vrcholy v závislosti na kompoziční stránce skladby. Dynamika se může měnit zlomem (skokem) nebo přechodem. Zich v této kapitole (podobně jako u tempových proměn) uvádí několik grafů, na kterých vysvětluje vybrané způsoby realizace změn.

1.3.2 Místní dynamické výkyvy

Plní obdobnou roli jako místní agogické výkyvy, někdy jdou s nimi ruku v ruce. Zde autor nenavrhuje konkrétní druhy jako v případě agogiky, patrně z toho důvodu, že neshledal, že by se určité způsoby realizace vztahovaly k typickým skladebným místům. Běžnými příklady jsou však např. *crescenda* k vrcholovým povolením nebo ke zpožděným nástupům akcentovaných tónů atd. Dynamické výkyvy můžeme nalézt i bez vazby na agogické.

1.3.3 Dynamické odstíny v detailech

Týkají se způsobu nasazení tónu, eventuálně jeho dozvuku. Lze jej ovlivnit např. akcentem na začátku a jeho typem, a také pedalizací v rámci jeho doznívání. Zde se opět nacházíme na hranici techniky a estetiky, resp. fyzikálně měřitelné kvantity a estetické kvality.

³⁷ Tento fakt však v naší práci budeme ignorovat, neboť pracujeme s nahrávkami. Tamtéž, s. 86.

1.4 Koncepční práce interpreta a její výsledky

Koncepční práce interpreta, která využívá popsané prostředky, má za následek realizaci pěti základních předpokladů pro to, aby výkon působil esteticky a obsahově naplněně. Správný účinek závisí na jejich konkrétních zvolených kombinacích. Jsou to: zřetelnost a výraznost hudebních myšlenek, vyváženost hudební sazby, stavba celku, kvalita zvuku³⁸.

Podle našeho názoru lze na základě uvedených kategorií přesvědčivě identifikovat umělecké prostředky interpreta. Lze je také postavit je do logických souvislostí s kompoziční stránkou skladby, protože každý prostředek je *vyjádřením* daného místa ve skladbě. Naše rozdělení Zichových prostředků a jejich umístění do tabulky (později „protokolu“) jsme pojali na základě poznání faktury a celkové klavírní „instrumentace“ dané skladby. Využili jsme základního členění podle měřítka od makro po mikro, a to jak v oblasti časových lokalit, tak dynamiky, včetně volby délky tónu. Zásadním kritériem byl vztah k notovému zápisu, resp. k tomu, jaké informace směrem k interpretovi přináší. Výkonný umělec, který chce pracovat se Zichovou teorií a s protokoly, musí umět extrahovat z výkonu konkrétní položky (např. způsob provedení *ritardanda*) a vnímat je jako na technologii.

³⁸ Tamtéž, s. 110-112.

2 PROTOKOL O INTERPRETAČNÍM VÝKONU (OBEČNÁ METODOLOGIE)

Prázdný protokol viz na s. 25.

2.1 Definice protokolu

Protokol o interpretačním výkonu představuje kompetentní selekci charakteristických postupů v rámci interpretačního výkonu, který byl po zralé úvaze vybrán na základě poslechu nahrávek. Tato selekce je lokalizována do prostoru interpretačních prvků (buněk tabulky) a realizována interpretačními činy (v rámci konkrétního popisu těchto buněk). Vzniká tak systém informací svázaných s kompoziční stránkou, která je s interpretací neoddělitelně spjata. Tento systém informací je generován díky pevné interpretační koncepci výkonného umělce. Vzniká tak komplex cenných informací, se kterými může pracovat jak jiný interpret téže skladby, tak i hudební vědec či skladatel, kterého zajímá, jak výkonní umělci zacházejí s interpretací jeho skladeb.

Za kompetentní selekci informací v protokolu pokládáme výsledek práce odborníka na teorii interpretace zichovského typu, nejlépe praktického koncertního umělce z daného oboru, který je schopen přenášet své umělecké zkušenosti do teoretických formulací a přehledných schémat. Selekcí charakteristických postupů v interpretaci skladby rozumíme takový přístup k analýze, který si všímá příčin vynikajícího interpretačního pojetí. To znamená, že zde nejsou uvedeny jevy běžné, samozřejmé, týkající se obecné technické a výrazové připravenosti interpreta. Nejsou však uvedeny ani ty, které nemají jiná možná řešení, např. takové, které jsou přesně "vynuceny" notovým zápisem (kupř. některé velmi komplikované rytmy v soudobé hudbě).

Z naší pozornosti zatím vynecháváme výkony umělecky nezralé, jejichž výpovědní hodnota je mlhavá, vadná či jednoduše nečitelná. Otázkou takových výkonů se musí zabývat ještě instrumentální pedagogika, která řeší základní interpretačně umělecké úkoly. Na úrovni našich protokolů pro tyto formulace není místo.

2.2 Označení protokolu

Pro snadnou identifikaci doporučujeme používat dvojí označení:

- 1) zkracovat slovo protokol na pouhé „**P**“ a přiřazovat pořadová čísla v duchu zažitého označování souhrnných katalogů (např. např. KV, BWV apod.), tedy **P1**, **P8**.
- 2) Pro úplné označení navrhujeme propojit toto označení s údaji o pořízené nahrávce³⁹.

V následujících řádcích budeme pracovat s následujícími protokoly:

P1. Bedrich Smetana – Ivan Klánský – 1 [CD]. Track 6 – *Slepička*. Klampenborg, Denmark: SteepleChase Productions ApS, B000026C01, 1999 (zkráceně **P1**).

P2. Stefan Askenase – Complete 1950s Chopin Recordings – 2 [CD]. Track 8 – *Slepička*. Berlin: Deutsche Grammophon, 00028947752424, [rok neuveden] (zkráceně **P2**).

³⁹ Připomínáme zde doplněné pokyny k vytvoření bibliografické citace podle normy NAMU: Název alba [typ nosiče]. Číslo a název skladby. Místo vydání: Vydavatel, katalogové číslo, rok vydání.

Modelový formulář protokolu P0

		PRÁCE S ČASOVYMI LOKALITAMI			POUŽITÉ INTERPRETAČNÍ PROSTŘEDKY			PRÁCE S DYNAMIKOU	
	A	B	C	D	E	F	G	H	I
	Strukturální část (taktý)	Tempo	Předepsané změny temp	Místní agogické výkyvy	Volba délky tónu	Odhledky v dynamice celku	Místní dynamické výkyvy (předepsané i nepředepsané)	Dynamické odlišny v detailech	Kompoziční podnět
1	1. větný díl (taktý)	Volba tempa v prvním větěm dílu			Volba konkrétní délky tónu (artikulace apod.) v t. 9 a 10, realizované i na dalších analogických místech v interpretaci				
2	Konkrétní taktý - např. 9, 10		Interpretací čin v t. 9 a 10 předepsaných tempových změn						
3	Taktý 11-14			Nepředepsaný místní agogický výkyv v t. 11-14					
4	2. větný díl				Odhledky v dynamické výstavbě 2. větěného dílu				
5	3. větný díl								
6	Konkrétní taktý								Charakteristika významných rysů 3. větěného dílu z pohledu harmonie, formy, tektoriky, polyfonie
7	Konkrétní taktý								
8	Konkrétní taktý								
Legenda: B2-H8 - interpretační prvky Realizace v duchu notového zápisu <i>Tento způsob provedení se týká celé interpretace (všech analogických míst)</i> Samostatná aktivity nad rámec notového zápisu, která buď rozvíjí nastavený trend, nebo jej členěně popírá <i>Společný jmenovatel obou interpretací</i>									

Obrázek 1 Modelový protokol P0

2.3 Postup při vytváření protokolu

Z důvodu snadné orientace a možnosti neustále doplňovat protokol jsme jako tabulkový formát využili software Microsoft Excel. Při vytváření protokolu jsme postupovali podle logiky interpretačních prostředků tak, jak to navrhuje Jaroslav Zich. Vybrali jsme dvě skupiny prostředků, které mají zásadní vliv pro klavírní interpretaci: jedná se o práci s časovými lokalitami (tempo, agogiku a volbu délky tónu) a práci s dynamikou. Kategorie časové lokality v detailu se v případě protokolů P1 a P2 ukázala jako zbytečná, neboť jsme v nahrávce nenalezli žádný interpretační čin týkající se prostředků. Vytvořili jsme sloupce, které sledují jednotlivé kategorie podle posloupnosti v první kapitole. Práci s časovými lokalitami jsme rozdělili do sloupců B-D, volbě délky tónu jsme přiřadili sloupec E a práci s dynamikou sloupce F-H. Do sloupce I na pravém konci tabulky jsme umístili kompoziční podnět (viz dále v podkapitole 2.4.3. a 2.5.), který spojuje interpretační prostředky s kompoziční stránkou skladby. Horizontálně jsme prozatím ponechali formulář prázdný, neboť ještě nejsme schopni odhadnout, kolik řádků pro jaký díl budeme potřebovat. Program Microsoft Excel toto umožňuje.

Vznikl formulář protokolu tak, jak to znázorňuje Obrázek č. Přejděme tedy k umístění jednotlivých sloupců a jejich vzájemným vztahům. Budeme postupovat podle sloupců zleva doprava.

2.4 Popis modelového protokolu

2.4.1 Základní orientační sloupec

Sloupec A) Strukturální část, takty

Přináší základní orientaci ve formě skladby, která je konkretizována taktovou lokalizací. V rámci jednoho formového dílu jsou pak v jednotlivých řádcích vyňaty úseky specifické svými interpretačními vlastnostmi – tzv. interpretační prvky (viz dále). V jednotlivých řádcích pak můžeme sledovat interpretovu realizaci tohoto místa v duchu kompozičního podnětu i celistvého skladatelského řešení daného dílu. Výběr počtu jednotlivých řádků závisí na volbě analytika.

Tato lokalizace je základním orientačním měřítkem protokolu a zajišťuje, že interpretační stránka je s ní pojata v souladu.

2.4.2 Sloupce popisující použité interpretační prostředky

Sloupec B) Tempo

Poskytuje orientaci v tempu daného skladebného dílu dle notového zápisu. Je zde napsán skladatelův tempový předpis i reálné tempo v metronomickém údaji, které je však měřeno z nahrávky. Tento sloupec zahrnuje též informace o tempových odstínech.

Sloupec C) Předepsané změny temp

Týkají se skladatelem předepsaných *accelerand*, *ritardand* a jím podobných pokynů. Pro interpretaci romantické hudby je však velmi přirozené, že kromě předepsaných pokynů interpret pracuje s tempovým vlněním, které realizuje v duchu obsahu skladby, ale které v notovém zápisu předepsáno není – viz následující bod.

Sloupec D) Místní agogické výkyvy

Představují v protokolech P1 a P2 jeden z nejsledovanějších sloupců, neboť se zde interpret silně individuálně realizuje. Jedná se totiž o sféru interpretovy činnosti, ve které se podle našeho názoru nejvíce projeví jeho osobnost – tzv. *lidský faktor* v interpretaci. Protokol ukazuje, kde je použit zpožděný nástup akcentovaného tónu, stupňování kontrastu mezi spádem a klidem, vrcholové povolení, zadržené tóny, rozběh melodického pohybu. Tyto prostředky jsou součástí interpretačního záměru umělce a z velké části jsou realizovány jako samostatná aktivita nad rámec notového zápisu. Ta může sledovat skladatelem nastavený trend nebo jej cíleně narušovat. Abychom zjednodušili orientaci, budeme tyto samostatné činy označovat hnědou barvou. Tím je jednoznačně odlišíme od předepsaných jevů.

Sloupec E) Volba délky tónu

Specializuje se na délku a konkrétní realizaci jednotlivých tónů – např. konkrétní artikulaci, zvláštní jevy týkající se tónů apod. Přestože se jedná o detailní pohled, vyjadřuje silnou charakteristiku mezi interpretačními vlastnostmi daného umělce.

Sloupcem E končí oblast *práce s časovými lokalitami a délkou tónu* a následuje *práce s dynamikou*.

Sloupec F) Odchytky v dynamice celku

Tento sloupec představuje základní dynamický plán a jeho realizaci interpretem v rámci dané části skladby. Tyto údaje jsou sice v největší míře přejaty z notového zápisu, avšak pouhé uvedení jejich realizace podle notového zápisu nepřináší charakteristické informace. Proto tento sloupec chápeme jako odchytky v dynamice celku. Případné doplňující poznámky se týkají absence realizace daného pokynu.

Sloupec G) Místní dynamické výkyvy

Popisují vlnění síly interpretace a mohou korespondovat s MAV. Jsou buď zaznamenány formou *crescenda*, *decrescenda* apod., nebo je interpret realizuje samostatně v rámci zvoleného záměru. Avšak jelikož je protokol selekcí, v rámci realizace předepsaných pokynů všimáme nestandardních postupů, a také jevů, které jsou interpretem zařazeny navíc (tj. bez podpory notového zápisu). I tyto modifikace jsou typicky lidským projevem v interpretační činnosti. Interpretův konkrétní záměr zde plyne jednak z konkrétní kompoziční situace, případně jako pomocný nástroj k plynulému přechodu mezi dynamickými stupni.

Sloupec H) Dynamické odstíny v detailech

Je realizována v klavírní hře především akcentací, nasazením tónu a jeho odstíňováním. Poukážeme na typické interpretační vlastnosti konkrétního hráče, které se skrývají v konkrétním způsobu zpracování těchto detailů.

Zaznamenáváme především místa, kde pianista svojí artikulací daný moment osobitě charakterizuje, ale také způsoby realizace předepsaných jevů.

2.4.3 Kompoziční podnět

Sloupec I) představuje **kompoziční podnět**, který je samostatnou kategorií, která determinuje všechny použité prostředky do kontextu celku, jímž je samotná kompozice. Hudební projev má svoji kompoziční i realizační stránku. V interpretaci klasicko-romantické hudby musí dojít k jejich souladu. Tento soulad je v dnešní době silně akceptován. Proto je zde uveden ke každému interpretačnímu činu jeho kompoziční protipól. V rámci protokolu pak uvažujeme o možných motivacích kompoziční stránky pro sféru interpretace. Jako kompoziční podněty jsou zde uvedeny nejen poznatky z oblasti hudebních forem, harmonické vztahy, které se v daném úseku objevují, ale důležité jsou často i jednotlivé hlasy. Někdy též poukazujeme na harmonický či formový význam v daném úseku. Důležitým bodem je artikulace, která je též součástí skladatelových kompozičních úvah. Kompoziční podnět někdy také chápeme jako kompoziční podloží, tj. pozadí, na kterém se odehrává určitý interpretační proces.

2.5 Interpretační prvek a interpretační čin

Pro rozlišení pohledů na interpretaci navrhuje pojmy interpretační prvek (dále někdy IP) a interpretační čin (IČ). Interpretační prvek⁴⁰ vymezuje prostor a jeho druh; je to vlastně přesně lokalizovaná *buňka* (např. B5, F16, H21). Lokalizaci buňky silně ovlivňuje kompoziční podnět, který interpret realizuje interpretačním činem. V tomto duchu je interpretační prvek něčím objektivním. Zdá se tedy, že interpretace stejných skladeb přinesou stejný počet interpretačních prvků. Problém je v tom, že jeden interpret může identifikovat odlišná místa jako kompoziční podněty než jiný. Zde se dostáváme

⁴⁰ Kompoziční prvek je v hudební teorii spojován především s motivem a tématem a nevyjadřuje nic z oblasti interpretace.

k subjektivizaci tohoto pojmu. Situaci však nemusíme vždy zcela přeceňovat, protože v klasicko-romantické hudbě funguje interpretační tradice, která do interpretačních prvků přináší společné jmenovatele. Vrátime-li se tedy ke komparaci dvou interpretací stejné klasicko-romantické skladby, můžeme počet interpretačních prvků posoudit (s malými odchylkami) jako společný. Interpretační čin je jeho konkrétní realizací v živém provedení. Je to tedy subjektivní krok interpreta, který je zasazen v prostoru prvků do kompozičního podnětu. Z toho plyne, že při správném profesionálním přístupu musí interpret nejdříve identifikovat kompoziční podnět, v něm najít prostor pro realizaci (interpretační prvek) a tento prostor pak v duchu své invence interpretačně naplnit činem. Právě podle interpretačních činů hledáme charakteristiku interpreta a logicky jejich realizace je první informací, kterou posluchač od interpreta dostane v daném místě skladby.

V následujících protokolech P1 a P2 jsou totožné zásadní kompoziční podněty a z velké části i interpretační prvky. Důvodem pro to je fakt, že specifika jednoho výkonu nás při výzkumu přivedly k záměru poukázat na individuální interpretační prvky a jejich řešení v interpretačních činech na obdobných místech v kompozici. V případě interpretačních prvků v klavírní skladbě máme především na mysli buňky v prostoru sloupců B-H; jde tedy o prvky z oblasti tempové a dynamické. Sloupec A lokalizuje daný interpretační prvek. Sloupec I (kompoziční podnět) vymezuje prostor charakterizovaný kompozičními prostředky a jejich vzájemnými vztahy. Tyto pak nabízí množinu interpretačních prvků. Při vyhodnocování protokolů (viz kapitola 5) toto budeme zohledňovat.

Pro první seznámení s protokoly uvádíme několik příkladů s vysvětlením. Protokoly se nachází na s. 42-45 a 48-51.

Např. v protokolu P2 buňka D6 označuje interpretační prvek: týká se druhého evolučního dílu x_a (t. 19-32) a oblasti místních agogických výkyvů. Interpretační čin, který je v jeho rámci realizován, je „tempové vlnění, které však neopouští stanovenou tempovou osu 95“.

Např. za interpretační prvek v protokolu P1 považujeme informaci o desetitaktové frázi, která se nachází v t. 1-10 (buňka I2). Zde uvádíme příklad, kdy interpretační prvek je totožný s kompozičním podnětem. Velmi často se to však nestává. Za interpretační čin pak považujeme konkrétní realizaci tohoto interpretačního prvku v buňkách B2-H2, tedy

v buňce B2 tempo *Moderato* o hodnotě cca 110 a v buňce G2 realizaci zvyšujících se dynamických vln do t. 7 a pak dynamického poklesu (G2).

Řádek 17 hovoří o t. 42, což je interpretační prvek z oblasti dynamiky v detailu. Dochází zde k následujícímu interpretačnímu činu: Akcent na první době, který z hlediska rozmístění akcentů v celém dílu však nepatří mezi nejsilnější. Kompozičním podnětem je „nástup nového dílu“, který musí přijít dostatečně pregnantně.

2.6 Některé hraniční možnosti protokolu (výrazové prostředky, barva, pedalizace, volba délky tónu, akustické podmínky)

2.6.1 Výraz

Výrazové pokyny (např. *dolce*, *espressivo*, *secco* apod.), jsou-li uvedeny, představují jednu z linií pro volbu jednotlivých interpretačních prostředků. Tato volba je komplexní, tzn. je si třeba uvědomit, že jednotlivé prostředky tempového i dynamického charakteru spolu kooperují tak, aby byl naplněn obsah daného pokynu. Tato kooperace, ke které je však třeba také přidat pedalizaci, ve svém výsledku podněcuje vnímání barvy zvuku v užším slova smyslu, které je však často velmi subjektivní. V interpretační praxi je běžné, že interpreti tyto komplexní pojmy takto implicitně chápou. Každý výrazový pokyn je tedy spojníkem mezi mnohými interpretačními prostředky, které společně tvarují také barvu. Realizace komplexního výrazu sice není vlastním předmětem našeho zkoumání, ale v protokolech se ji snažíme charakterizovat skrze některé její podsložky, tedy výrazové prostředky interpreta (dynamika, způsob artikulace atd.).

2.6.2 Pedalizace

Pedalizace prodlužuje znění tónů a v interpretaci je tvořena buď na základě pokynů samotného skladatele, nebo také na podporu určitého typu techniky, ale především v souladu s obsahem skladby a jejím harmonickým vývojem. V prodlužování délky tónů také spočívá její základní význam. V tomto smyslu

Zich mluví o tzv. volbě délky tónu, která spadá do oblasti neútvárových jevů, neboť její délku přesně neměříme. Pedál ovšem může mít vliv na dynamiku skladby – např. jeho značné použití může celek zesílit a jeho absence naopak zeslabit. Proto interpret musí vždy dbát na to, aby použití pedálu nepřekročilo zamýšlený dynamický předpis. V protokolech pedalizaci neřešíme samostatně, neboť je přítomná jako pomocník u mnoha interpretačních prostředků (např. dynamika, artikulace, barva apod.).

2.6.3 Měření délky tónu

Volba délky tónu (např. legato, staccato) je vyjádřena pouhým grafickým pokynem, čímžto není stanovena exaktně, a tak interpret si může volit přesný způsob provedení na základě subjektivního rozhodnutí, a ne tedy podle matematického vzorce. V protokolech přesnou fyzikální délku tónů nezaznamenáváme, pouze lokálně tuto informaci specifikujeme ke zpřesnění určitého popisu.

2.6.4 Akustické podmínky

Na celkovém vyznění skladby se podílí i akustika daného prostoru (koncertní sál, studio). Ani ty však nejsou předmětem našeho zkoumání, protože se soustředíme na to, jak vystaví interpretaci sám interpret a předpokládáme profesionální nahrávku.

3 PROTOKOLOVANÁ SKLADBA: SLEPIČKA (DRUHÁ ŘADA ČESKÝCH TANCŮ OD B. SMETANY)

Nyní přecházíme k dalšímu kroku směrem k vytvoření protokolu o interpretačním výkonu. Tím je seznámení s protokolovanou skladbou a její analýza. V rámci seznámení doporučujeme zjistit kontext. Ten totiž může prokázat určité charakteristické rysy, které mohou mít pro tvorbu protokolů význam. Pro účely pořízení protokolu je dále třeba se se skladbou podrobně seznámit a analyzovat tak, aby jednotlivé části a jejich popis sloužily jako podnět k pochopení interpretačního řešení umělce. Proto je třeba poukázat na specifika formy, tektoniky, melodiky, kinetiky i harmonie. Navíc pro soulad mezi interpretační a skladebnou sférou může přispět i uvedení dynamiky. Ta je významnou součástí pojetí tektoniky skladby.

3.1 Historický úvod

Skladba *Slepička* je stylizovaný lidový tanec, který pochází z jižních Čech. Je pro něj charakteristická rytmická struktura osminové a šestnáctinových hodnot. Toto propojení jedné pomalejší a drobnějších hodnot vychází z tanečního pohybu, specifického pro tzv. natřásanou polku⁴¹. Sám skladatel, tehdy již hluchý, si při komponování cyklu *Českých tanců* nechával tyto regionální tance předtančit. Z nich pak odvodil znaky jako rytmus, tempo, tedy jejich kinetickou stránku. To se zde projevilo zejména ve střídání těžkých a lehkých dob v taktu. V tomto cyklu se tak nachází i další stylizace tanců s určitou dominantní charakteristikou – např. nemotorný, klátivý pohyb medvěda, tanec furiant, obkročák a další. Lidový tanec „*Slepička*“ (nebo také

⁴¹ Tomuto odpovídá i choreografická instrukce tohoto lidového tance. K tomu citát: „napodobivé kroky – vysunutí špičky vnější nohy ven a zpětné převrácení k druhé noze se provádí těsným sesunem po zemi a propojuje se plynulým, válivým, obkročákovým krokem“. BONUŠ, František. *Lidové tance: (výbor lidových tanců z Čech, Moravy a Slezska)*. Strážnice: Ústav lidové kultury, 1995. 2. díl: Jižní Čechy, s. 126.

„slepice“) byl svou povahou středně rychlý a povahou žertovný, což Smetana vyjádřil zejména již zmíněným použitím drobnějších hodnot.

3.2 Formový rozbor

Pro účel provedení analýzy skladby připojujeme jednoduchý metodický návod.

1. Vyslechneme skladbu několikrát bez not a snažíme se ji sluchem rozdělit na smysluplné celky. Optimální je si představit skladbu z paměti.
2. Poznané celky nanášíme teprve teď do not.
3. Z hlediska identity a kontrastu označujeme smysluplné celky písmeny (v duchu zvyklostí z hudebních forem).
4. Označujeme celek podle počtu větných dílů, popř. názvem určitého formového typu.
5. Pokud se jedná o nestandardní tvar, připojujeme poznámku, které kompoziční rysy patří k jednomu formovému typu a které k jinému.

Slepička je zpracována jako prokomponované charakteristické variace. Neopouští však lidový půvab melodie.

Forma⁴²: *i /:a:/ x_a a' xa' a' m a'' m_a /:a''':/ x_a'' K*

Introdukce *i* (t. 1-10) je řešena jako jedna fráze s vrcholem v polovině t. 7. Připravuje nástup hlavní myšlenky tím, že předjímá hlavu tématu, které je poprvé uvedeno v prvním větném dílu. Příprava probíhá především

⁴² Malé písmeno označuje malý větný díl. Hlavní díly skladby označujeme pořadovým číslem.

na předtónických harmonických funkcích (dominanta, akord na sedmém stupni). Je utvořena jako model (v t. 1-2) a jedna sekvence (t. 3-4), v t. 5 je toto motivické dvojtaktí zkráceno na jeden takt.

1. větný díl a (t. 11-18) přináší první tematický celek, který je určující pro celou skladbu. Téma je uvedeno v hlavní tónině B dur. Představuje periodickou větu složenou ze dvou polovět, které se rozvíjejí v jednoduché harmonizaci. Závěr předvětí (t. 14) a závětí (t. 18) umocňuje dominantní septakord. Závěrečný takt tématu je neočekávaně v $\frac{3}{8}$ metru.

Obrázek 2 Téma Slepíčky

2. evoluční díl x_a (t. 19-32)

Je nakomponován jako tři pětitaktové fráze (t. 19-23, 24-28, 29-32), které jsou pojaty jako modulující sekvence. Jeho materiál je motivicky závislý na prvním větném dílu. Dochází zde k chromatismům v harmonických postupech (zejména v altovém a tenorovém hlasu). I zde jsou závěry frází v $\frac{3}{8}$ taktu. V taktu 29 je předepsáno *crescendo*, které přispívá ke gradaci dílu. Zlomovým taktem mezi evolučním dílem x_a a novým dílem a' je takt 32, který je výrazným kompozičním momentem.

3. větný díl a' (t. 33-41)

Téma je citováno v E dur a představuje první variaci tématu. Celá tato perioda však vyznívá otevřená, dokonce přináší modulační zvrát i anticipuje obsahový přelom. Na druhé době taktu 40 je bas nerozvedené mimotonální dominanty k subdominantě chromaticky posunut o půltón výše a celek se tak stává mimotonálním sekundakordem sedmého stupně. Po jednotaktové pauze přechází harmonie do dominantního nónového akordu malého v nastupující tónině es moll.

4. evoluční díl x_a' (t. 42-51)

Tato další fáze evolučního procesu vychází z původního tématu. Úsek je zpracován sekvenčně jako model a dvě sekvence (t. 42-45, 46-49, 50-51). Druhá sekvence je poloviční. Model z velké části využívá ve vzrušeném výrazu šestý takt tématu, a také hlavu tématu. Zvukovou charakteristiku přináší opakované uplatnění alterovaného dominantního nónového akordu malého. V t. 43 a analogických taktech je tento akord transponován o oktávu níže. Atypicky jsou použity akcenty na nepřízvučných dobách (druhá, čtvrtá), které mají zesílit gradační účín celého úseku.

5. zkrácený větný díl a' (t. 52-55)

Opětovná prezentace tématu a v G dur je zde zkrácena na pouhou polovětu, která vyznívá otevřeným závěrem na dominantním septakordu.

Mezivěta s funkcí spojky m_s (t. 56-63)

Spojka probíhá ve dvou frázích (t. 56-59, 60-63), které obsahují vzestupné stupnicové běhy gradující až do nejvyšších tónů. V závěru druhé fráze (t. 63) dochází k zacílení harmonie do dominantního septakordu z nastupující Ges dur. Z kinetického hlediska je navíc tento závěr obohacen o šestnáctinovou sextolu, která je do této chvíle jedinečná v celém rytmickém vývoji skladby a anticipuje kinetické dění následujícího dílu. Poslední tón běhu je již jeho součástí, neboť již spadá do jeho harmonie.

6. větný díl a´´ (t. 64-82)

V této virtuózní variaci v Ges dur je dosaženo nejvyšší hybnosti v rámci celé skladby. V t. 72-75 se nachází nový protihlas v basu s chromatickým průběhem.

Mezivěta s funkcí spojky m_a (t. 83-94)

Je novým přechodovým dílem složeným z modulující sekvence. Harmonie zdůrazňuje dominantní charakter závěru a vrací hudbu do původní tematické podoby využitím motivu z osmého taktu tématu. Je zde předepsáno *accelerando* (t. 83) a *crescendo* (t. 85), trvajících až do dosažení forte (t. 90).

7. větný díl a´´´ (t. 95-104)

Představuje poslední, majestátní, úplnou uvedení tématu v hlavní tónině. Dynamicky je předepsáno fortissimo, které je navíc podporováno častými *sforzaty*. Tento větný díl má (podobně jako první) otevřený závěr (v t. 100), který vybočuje do subdominantní tóniny Es dur (t. 103-104).

8. evoluční díl X_a´´ (t. 106-126)

Je pokračováním tématu s kódovými příznaky. Celý díl je tvořen dvěma malými evolučními větnými díly, rozvíjejícími materiál předcházejících evolučních dílů x (t. 106-113, 113-125). První je pokračováním nedokončeného tématu z předchozího dílu, druhý zpracovává motiv závěru předvětí a ukotvuje hlavní tóninu B dur. Závěrečný tón d^2 (t. 125-126) spojuje tento díl s codou K.

Coda K (t. 127-147)

Cílem jejího kompozičního řešení je celkový tempově proměnlivý průběh, projevující se častým střídáním temp. Tato tematická coda je vnitřně členěná do čtyř malých dílů. První úsek cody, označený *Meno allegro* (t. 127-130), využívá princip sekvence (t. 127-128, 129-130). Harmonicky oddaluje hlavní tóninu do G dur. V basovém hlasu využívá hlavu tématu z dílu a. Poslední takt

(t. 130) vyznívá na subdominantním sextakordu, který zapřičiňuje jeho napětí. Druhý úsek (t. 131-136) je tempově charakterizován *Piú mosso*. Dramaticky zpracovává první dva takty tématu. Významná je harmonická stránka posledního taktu (t. 136), která oddaluje cílovou tóniku o dalších 12 taktů. Závěrový průběh je navíc umocněn korunou na čtvrté osmině, která projektuje přechod mezi tempově kontrastními díly. Třetí úsek (t. 137-140) je tempově předepsán *Piú ritenuto* a opět oddaluje závěrečnou kadenci. Tónika se tu střídá s dominantním malým nónovým akordem (t. 138, 140) a tím připravuje nástup úplného tónického kvintakordu a tektonické vyvrcholení skladby v následujícím závěrečném dílu. Čtvrtý úsek (t. 141-147) naplňuje stupňovitý běh v nepravidelně chromatizované B dur. Tato tónina je zde ukotvena, a to především díky pravidelnému střídání tóniky s mollovou subdominantou. Tento úsek je v samotném závěru (t. 145-147) rozšířen o závěrečný vztah T-D7-T. Poslední osmina skladby (v t. 147) je vybavena korunou, která má sloužit k udržení napětí imaginárních tónů harmonických.

3.3 Kompoziční stránka skladby jako podnět k interpretačnímu řešení

Provedli jsme rozbor skladby, ve kterém jsme vymezili zásadní kompoziční momenty, které slouží jako *kompoziční podnět* k interpretačnímu zpracování. Každý větný díl však v sobě obsahuje řadu menších aspektů, které mohou zde neuvádíme. Avšak zde bychom mohli vyslovit hypotézu, podle níž je doslova každá jednotlivost ve skladbě podnětem k interpretačnímu řešení. Ve skutečnosti však některé interpretem prováděné činy mají charakter dodržení skladatelem předepsaných pokynů v širokém smyslu (od dodržení notového zápisu přes „uchopení“ fráze až po tempovou a dynamickou výstavbu celého díla). V obou našich protokolech budeme v duchu selekce vypisovat především zásadní místa tak, jak je reflektuje provedená analýza. Budeme tedy hledat nestandardní postupy a odchylky v rámci předepsaných dějů, ale také jevy, které jsou interpretem zařazeny navíc (tj. bez podpory notového zápisu). Kromě toho však budeme na základě poslechu nahrávky vybírat i jiné detaily

interpretace, díky nimž je podle našeho názoru daná interpretace unikátní.
K nim pak budeme zpětně hledat jejich kompoziční podněty.

4 PROTOKOLY SMETANOVY SLEPIČKY V INTERPRETACI DVOU PIANISTŮ

Nyní, po vysvětlení postupu již můžeme vytvořit protokoly, které jsou jádrem této práce. Je zde třeba poznamenat, že vytvoření protokolu vyžaduje mnohonásobný poslech skladby a značnou soustředěnost analytiků tak, aby bylo možné pro danou chvíli vnímat pouze jeden aspekt výkonu a abstrahovat ho od zbývajících. Během jejich vzniku byly výsledky studenta (hudebního teoretika a zároveň pianisty) konzultovány s výsledky vedoucího práce (profesora skladby a hudební teorie s instrumentálním vzděláním akordeonisty). Tento oborový aspekt může ovlivnit množství a charakter vypořádaných interpretačních činů, neboť poukazuje na profilaci obou osob podílejících se na zhotovení protokolů. Zdá se tedy, že je výhodnější vytvářet analytické týmy, které nejsou instrumentálně jednostranné.

Jsme názoru, že připravovaný protokol může obohatit zpětné poznání názorů interpreta a jeho interpretační poetiky či např. studium dalších materiálů (recenzí, rozhovorů, odborných článků apod.). Doporučuje však uvedené kroky provést až po prvotní provedené analýze a vzniku protokolu, aby naše názory nebyly ovlivněny. Interpretaci si pro začátek naopak můžeme poslechnout bez not a získat tak „první dojem“, který vyjadřujeme v řádcích níže.

4.1 Ivan Klánský (pianista, interpretace Slepíčky a protokol P1)

Ivan Klánský⁴³ se ve své umělecké kariéře zaměřuje na Smetanovo klavírní dílo, čehož dokladem byl nahrávka kompletního díla tohoto skladatele z let 1995 až 1999. Nahrávky cyklu *Českých tanců* vznikly v roce 1998. Interpretace samotné *Slepíčky* v Klánského provedení vyznívá virtuózně, s pestrým vnitřním vývojem.

⁴³ Pro tuto podkapitolu čerpáme informace zejména z článku: PAROULKOVÁ, Veronika. Ivan Klánský: Smetanovu hudbu je třeba správně „rozluštit“. KlasikaPlus [online]. [cit. 2020-02-12]. Dostupné z: <https://www.klasikaplus.cz/rozhovor/item/1639-ivan-klansky-smetanovu-hudbu-je-treba-spravne-rozlustit>.

Již na první poslech svědčí výkon o promyšlené umělecké koncepci Smetanova díla⁴⁴. Z nahrávky číší umělcova vitalita. Interpret se v hlavních částech přesvědčivě drží nastaveného tempa a všechny úseky vystaví dle jejich charakteru. Celek zpestřuje pečlivě posazenými akcenty, které se podílejí na plasticitě dynamické linie skladby. K tomu přispívá i agogicky odlišené provedení předvětí a závětí tématu prvního dílu. Ve středním koloraturně variačním dílu je slyšet důmyslné zpracování veselého tématu. Interpretace má srozumitelnou gradaci až k samotnému závěru, který působí grandiózně. Podle našeho názoru toto provedení vyznívá spíše jako virtuózní koncertní kus než variace na lidovou melodii. Lidovost je v kompozici dána tematickým materiálem a způsobem jeho zpracování, tedy v kompoziční stránce, Klánského pojetí však zdůrazňuje především její koncertantní stylizaci.

Ivan Klánský použil k své nahrávce vydání not od firmy Bärenreiter-Supraphon v edici Jana Novotného⁴⁵. Výše uvedený text akcentuje některé rysy interpretace a využívá i estetizujících (nikoliv „technických“) výrazů. Tím vykazuje znaky recenze, není jí však v pravém slova smyslu. Dle našeho názoru by každá skladba, ke které chceme vytvořit protokol, měla začínat tímto letmým zjištěním. Tento pohled jsme připomněli z důvodu toho, že je tzv. interpretační analýza používaná v recenzích.

⁴⁴ Zde pro srovnání uvedeme krátký rozbor této nahrávky z práce Johanny Hanikové: „Slepička je velmi promyšlená. Téma je v repetici uvedeno s nepatrnými agogickými změnami, nicméně pro celkový dojem z poslechu zcela zásadními. Základní motiv hlavního tématu úhozovými změnami. Střední díl Ges dur je v sopránových koloraturách neobyčejně svítivý a srozumitelný. Velmi podstatné na této interpretaci je v této části nepatrné frázování levé ruky. Fráze je pokaždé jinak uzavírána, tím pádem mizí jednotvárnost, která je v interpretaci této části obvyklá“. HANIKOVÁ, Johanna. *Nahrávky kompletního klavírního díla Bedřicha Smetany v interpretaci českých pianistů*. Praha, 2016. Bakalářská práce. Hudební a taneční fakulta Akademie múzických umění v Praze, s. 34.

⁴⁵

Protokol P1		Práce s časovými lokalitami			Práce s délkou tónu a dynamikou			I
A	B	C	D	E	F	G	H	
Struktura / část, takt	Tempo	Předepsané změny temp	Místníagogické výkvy (nepředepsané)	Volba délky tónu	Odchyly v dynamice celku	Místní dynamické výkvy (předepsané / nepředepsané)	Dynamické odstíny v detailech	Kompoziční podnět
1								
2	Introdukce / (cca 110) - 5-6	Moderato				Do poloviny t. 7 crescendo je realizováno stále se zvyšujícími dynamickými vlnami. Od poloviny t. 7 do t. 10 - dimnujeme realizováno jednou, sestupnou dynamickou vlnou.		Celkem řesen jako jedna fráze a vrcholom v polovině taktu 7. Přípravuje nástup hlavní myšlenky tím, že předlíná motiv kmatu především na předtonických harmonických funkcích (dominanta, akord na sedmém stupni)
3	t. 1-3		Rozběh melodického pohybu					
4	t. 2-5		Epizodické zpomenutí na druhé době t. 2 - provedeno stejně na druhé době t. 4. V t. 3 se již neděje					Sekvence v t. 1-4, 5 - motivické dvojtakti zkrácené na jeden takt
5	1. větný díl a (t. 11-18)							První tematický celek v B dur, který je určující pro celou skladbu
6	t. 14-18		t. 14, 18 - empové vlnění - epizodické zpomenutí a poté návrat do původního tempa. V repetici stejná realizace, ale v menším rozsahu			t. 18 - nepatrné zeslabení. V repetici v t. 16-17 - zeslabení, t. 18 - opět zeslabení		Vysoký dominantního septakordu, který umocní přelomový bod mezi polovkami (toto provedení se vyskytlé na všech analogických místech ve skladbě), a také zklidnění v závěru fráze (3/8 takt)
7	t. 16			Ve druhé repetici zkrácení (půlově) nový as1.			Ve druhé repetici ostřejší nasazení novy as1.	Nalze vysvětlit jako výsledek kompozičního podnětu. Tempo neobvyklé / C by se dalo vysvětlit jako zdůraznění tohoto chromatismu.
8	2. evoluční dílel x a (t. 19- 32)					Průběžné crescendo (od 29) realizované formou vlnění. Ačkoli jsou uvedena drobná zeslabení a zeslabení, interpret dává přednost výstavbě celkové gradace		Tři péliaktové fráze, které jsou pojaty jako modulující sekvence. Dílel je motivicky závislý na prvním větěném dílel. Dochází zde k chromatismům v harmonických postupech (zejména v altu a tenoru)
9	t. 19		Nepatrné zpozždění nástupu					Upozornění na nový dílel
10	t. 23, 28		Odstupňované zpomenutí (28 mensl) Zpomenutí					Závěry péliaktových frází (závěrové takti jsou 3/8)
11	t. 32							Zlom mezi evolučním dílel x a a novým dílel a'
12	3. větný dílel a (t. 33-41)					t. 36 - preferuje zeslabení nad předepsaným zvlněním crescendo-decrescendo		Analogická fráze jako v prvním větěném dílel. Problém v E dur. Podnět pro zeslabení vidíme ve výskytu dominantního septakordu, který umocní přelomový bod mezi touto polovkou a phtohazejícím čtvrtým dílel
13	t. 36		Zpomenutí					Závěr předvětlí (jako v 14)
14	t. 38		Zpomenutí			Zeslabení		Tato perioda vzniká otevírání, dokonce přinejvětší modulaci zvatí i antipole obsažený přelom. Akcent upozorňuje na jiné zakončení než v t. 1. větěném dílel (a) a zároveň předlíná akcenty na posledních dobách stejných motivů v následujícím dílel (t. 43, 45-47, 48-51). Takt 39 je přízvy.
15	t. 40-41		Zpomenutí					Mimozvuková dominanta, která není rozvedena, ale její basový tón je chromaticky posunut o půl tón výše
16	4. evoluční dílel x a (t. 42-51)							Další fráze evolučního procesu vycházejícího z původního tématu. Zpracovává ve zvláštním výrazu motiv šestého taktu tématu (t. 42-43), a také jeho hlavu (t. 44-45). Zvlukovou charakteristiku přinejvětší opakování uplatnění alterovaného dominantního novového akordu malého

	Strukturální část taktu	Tempo	Předepsané změny temp	Místníagogické výkyvy (nepředepsané)	Volba délky tónu	Oddítky v dynamice celku	Místní dynamické výkyvy (předepsané i nepředepsané)	Dynamické odstíny v detailech	Kompoziční podnět
17	t. 42							Accent na první době. Z hlediska rozmišlení akcentu v celém dílu však nepatří mezi nejsilnější.	Nástup nového dílu
18	t. 43							Accent na podporuje mimořádně, ale důvěřuje mu z hlediska kompozičního vyznění.	Transpozice alterovaného akordu o oktávu níže
19	t. 45, 49							Accenty na první dobách obou taktů. Mezi dalšími accenty mají nejdůležitější roli. Intenzitě uvedených accentů lze napomáhat fakt, že probíhají v rámci ff.	Vrchol melodických linií řazí v t. 44-45, 48-49
20	t. 45, 49							Accenty na posledních osmišlách obou taktů (předepsané). Vyznamové patří mezi druhoráde, dokonce v 49 pokřkud mží.	Accentace v souladu s charakteristickým rytmem tance.
21	t. 51			Zpomalení				Souvisí s vrcholnem gradace tonno větěného dílu a posledním uvedením vyše popsaneho alterovaného novového akordu	
22	5. zkrácený větý díl a (t. 52-55)			V závěru zpomalení				Opětovná prezentace tématu a v G dur je zde zkracena na pouhou polovětu. Ktera vyznívá otevřeným závětem	
23	Mezivěta s funkcí spojky (t. 56-63)							Modulující sekvence probíhá ve dvou frázích, které obsahují vzestupné stupnicové běhy	
24	t. 59			Zpomalení				V závěru první fráze její vygradování do nejvyšších tónů	
25	t. 60			Značkový nástup zduřaseneho tónu				Nástup druhé, gradující fráze v rámci spojky	
26	t. 63			Zpomalení				Analogické místo jako v závěru první fráze (59) je zduřeno prvním tónem fráze, který je jedinečn v celém rytmickem vyvoji. Stáddy do této chvíle a antipojje dynamické dění následujícího dílu	
27	6. větý díl a (t. 64-82)							Virtuózní varice na nový větý díl a v Ges dur. Je zde dosaženo nejvyšší hlybosti	
28	t. 64			První ton gesů prodloužen v duchu vicholového povolení				Nejvyšší ton předcházejícího běhu. Tento běh zasahuje ještě do předcházejícího zkraceneho intermedialního kroku není prokazatelná z důvodu předcházejícího zpomalení. Zároveň je tento ton prvním tónem nastávajícího větěného dílu, neboť již je součástí harmonie tohoto dílu (př. V úřektu je tón gesů spojen s sextolou)	Vystižen charakteristického rytmu lance
29	t. 64, 68, 78, 80 (levá ruka)							Sestradinné hodnoty jsou zkráceny na divařickolnové, čímž vzniká skupinka, která doplňuje osminovou s tečkou do celé doby. Osminra je tedy lž prodloužena ve prospěch vřazu.	
30	t. 71			V závěru zpomalení				Přechod na kontrastní část v rámci dílu	
31	t. 72-75			Tempové vñení. V t. 75 největší tempový pokles				Nachází se zde nový profilas v basu s chromatickým průběhem, který je v kontextu celého dílu unikátní	
32	82			V závěru zpomalení				Připrava na nástup spojky	
33	Mezivěta s funkcí spojky (t. 83-94)			Accelerando - největší nástup tempa změněn v t. 89				Přechodový díl, složený z modulující sekvence. Harmonie zdůrazňuje dominantní charakter závěru a vrací hradu do původní tematice podoby. Navrá se úje lž díky vřazu modulu ze závěru větěného dílu a	

	Strukturální část taktů	Tempo	Předepsané změny temp	Místní apogické výkvy (nepředepsané)	Volba dělků tónu	Oddělky v dynamice celku	Místní dynamické výkvy (předepsané i nepředepsané)	Dynamické odstíny v detailech	Kompoziční podnět
34	7. větný díl a (t. 95-104)			Zpomalení (největší v kontextu celé skladby)				Předepsaná sf jsou prováděna buď na základě předcházejícího zpomalení a tak zpožděného nastupu akcentovaného tónu (v t. 99, v sekunda voľa v t. 99) nebo dynamicky bez předcházejícího zpomalení (t. 104)	Poslední majestát, úplná citace tématu v hlavní tónině. Má otevřený, subdominantní závěr v rámci sekvence, probíhající od 99 v opakování do sekunda voľa (t. 103-104)
35	t. 98, 102							Předepsané tři akcenty nad sebou naznačují velký (realizovaný) důraz	Typický žin pro díla, který rozlišuje periodu na předvěti a závěti
36	t. 104			Zpožděný nástup zapřičlený prodloužením předcházejícího prazdného taktu 105 nekvanifikované o více než jednu dobu		Pokrytí doleže lze chápat též jako pokrytí pro slabou dynamiku, v t. 114 půl p		Předepsané tři akcenty nad sebou naznačují velký (realizovaný) důraz	Zdržování otevřenosti závěru (analogie s t. 38)
37	8. evolutní díl Xa (t. 106-126)			Zpomalení				Nepředepsaný akcent na vrchním tónu	Pokračování tématu s kódovými příznaky. Vychází z motivu závěru předvěti, hlavní tónina B důr již je nezpochybněna
38	t. 109			Zpomalení					Zpožděný nástup (D37) upozorňuje na přicházející zpomalení závěru předvěti (zpomalení jako analogické místo jako v t. 18, kde se jedná o závěr závěti)
39	t. 110			Zpožděný nástup				Vyvoláno přírazením (G1), který podporuje interpretaci přístupu s vyzněním zpožděných nástupů	
40	t. 113			Zpožděný nástup prvního tónu (ve smyslu nepatřitého agogického odstihování)					Upozornění na poslední tón fáze, který je zároveň prvním tónem následující fáze
41	t. 119			Zpomalení					Upozornění na mnohonásobný septakord před subdominantou
42	t. 120			Zpožděný nástup					Upozornění na přicházející závěrečné taktů tohoto dílu
43	t. 123-124			Zpomalení			Zeslabení (předepsáno <i>diminuendo</i>)		Opakování závěrové formule jako příprava na kódu
44	Coda K (t. 127-147)								Vnitřně členěná, používaný motiv z tématu a, kódu slupovými členění upravené B důr
45	1. úsek (t. 127-130)	Meno alebo (meno) určí kvůli D45)		Suprovádění kontrastu mezi spádem (t. 27, 129) a klidem (t. 128, 130)					Sekvence jako prostředek kódu. Oddálení hlavní tóniny do C4. Použití majestát z dílu a. Konec vyznívá na subdominantním sextakordu
46	2. úsek (t. 131-136)	Půl mosso (cca 240) - tempo ustáleno v t. 133-135		t. 136 - zpomalení		Přítomnost středně rychlé druhé doby t. 137 a silná akcentace předpokládá silnou dynamiku, která není napsána			Dramatická využití hlavní dílu a. Vyznamná závěrovost posledního taktu
47	t. 133							Více než sf na první době vystupují do popředí dvě sf akou posledních akordu v t. 136	Vyhocení posledního taktu
48	t. 136			Na čtyřte osminé kóru - realizovaná nekvanifikované					Propaguje přechod mezi tempem kontrastního dílu. Nekvanifikace napomáhá celkovému tempové labilitěmu průběhu, který je cílem kompozičního řešení kódu
49	3. úsek (t. 137-140)		Půl ritenuto	Kombinují zpomalení (ve druhém dvojtakti) zpožděný nástup druhého dvojtakti					Dvojité zdůraznění dominantního majestáto novového akordu před nástupem tóniky v závěrečném přestru

Strukturální část taktu	Tempo	Předepsané změny temp.	Misní agogické výkyvy (nepředepsané)	Volba odly tonu	Odstyky v dynamice caktu	Misní dynamické výkyvy (předepsané / nepředepsané)	Dynamické odstíny v detailech	Kompoziční podnět
50	4. úsek měřeno v taktích 141-142)		t. 141 - zpomalení nástup prvního tonu v levé ruce			t. 141 - crescendo	t. 141 - akcentovaný první ton v levé ruce	Ukročení hlavní tóniny B dur (v první fázi) pravděpodobně středním tónky s molovou podbarveností závěrečný vzácná domněnka prvních v úpíněni závěru (t. 142-147)
51	t. 145-147		Zpomalení					Rozšíření závěru o kadenci T-DZ-T
52	t. 147		Na druhé době konuna (kvantifikovanost vzhledem k závěru neze pávdí)					Pro udržení životnosti imaginárních tónu harmonických, a tím napětí na konci skladby.

Legenda:

Realizace v duchu notového zápisu

Tento zápis provedení se výše i analogických míst interpretace (zaznamenaných / nezaznamenaných)

Samostatná aktivity nad rámec notového zápisu, která buď rozvíjí nastavený trend, nebo jej cíleně popírá

Společný jmenovatel obou interpretací

Obrázek 3 Protokol P1

4.2 Stefan Askenase (pianista, interpretace *Slepičky* a protokol P2)

Interpretace *Slepičky* v podání Stefana Askenase byla vzata z kompletu šesti CD, které se zaměřuje na Chopinovo dílo. Smetanovy skladby, kterými zde jsou *Slepička* a první řada *Českých tanců*, jsou na tomto nosiči spíše dodatkem. Askenase se ve své umělecké kariéře zaměřoval více na Chopina, proto jsme mohli dohledat pouze informace týkající se jeho poetiky interpretace Chopina z dostupných dobových recenzí. Lze však usuzovat, že jisté charakteristiky jeho interpretační poetiky se budou objevovat i v interpretaci Smetany⁴⁶. V recenzi z roku 1961 na Askenasovu nahrávku prvního klavírního koncertu F. Chopina jej Edward Greenfield hodnotí jako „one of the most thoughtful and sensitive of Chopin pianists“⁴⁷. Základními významy slova „thoughtful“ je „hloubavý, pozorný, přemýšlivý, přemýšlivý“, slovu „sensitive“ pak nejlépe odpovídá termín „citlivý“⁴⁸. Askenasova interpretace *Slepičky* působí poněkud zjemněle, dovolí si menší dynamické rozdíly. Proto jeho provedení nevyužívá větších dynamických vrcholů. Agogicky v hlavních dílech tempo poněkud kolísá. V oblasti průběžné agogiky si dovolí menší výchylky anebo naopak větší než na jaké jsme zvyklí v interpretacích českých pianistů. V rytmizaci tématu na některých místech opožďuje nástup druhé doby, čímž dosahuje charakteristické lidové tanečnosti.

Druhý protokol byl vytvořen na základě interpretace *Slepičky* z CD, které je dostupné v elektronické knihovně Naxos Music Library. Lze ji však také dohledat

⁴⁶ Je to však diskutabilní. Na jednu stranu podle názorů některých odborníků by se „Chopin měl hrát jako Chopin, kdežto Smetana jako Smetana“. Možná se však na druhou stranu stává (a to bychom museli dokázat výzkumem), že se některé rysy přenáší i do interpretace jiných autorů. Zde jsme si to dovolili zejména s ohledem na již zmíněný fakt, že na Askenasově svazku CD je kromě pěti Smetanových skladeb valná většina skladeb Chopinových.

⁴⁷ GREENPAGE, Edward. Review of the gramophone records. The musical times. 1961, 102(1416), s. 96. ISSN 0027-4666.

⁴⁸ Po konzultaci se studentem angličtiny jsme použili internetový slovník bab.la. Viz <https://cs.bab.la/slovník/anglicky-cesky/thoughtful>.

na YouTube⁴⁹. Podrobné označení protokolu lze dohledat v podkapitole 2.2. Za účelem vytvoření protokolu musíme předpokládat, že interpret využil stejné vydání not jako Klánský. Nejspíše to však není pravda, o čemž svědčí vynechání opakování sedmého větného dílu a poněkud jiná podoba cody. Ať již bylo použito toto vydání nebo jiné, zásadní kompoziční přenos je velmi podobný, a tak nevznikají rozpory, které by ovlivnily kompoziční podnět a tím i interpretační prvky.

⁴⁹ Polka Slepicka in B flat major / Stefan Askenase – YouTube [online]. [cit. 2020-01-30]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=duRbAcSK6N0>.

Protokol P2

	A	B	C	D	E	F	G	H	I
	Strukturální část (takty)	Tempo	Předepsané změny temp	Misní agogické výkyvy (nepředepsané)	Volba délky tónu	Odstyky v dynamice celku	Misní dynamické výkyvy (předepsané i nepředepsané)	Dynamické odstupy v detailech	Kompoziční podnět
1		Moderato cca 102 (měřeno v t. 2-5). Tempová profílace jednotlivých dílu v této interpretaci přináší na jednu stranu jejich silnou individualizaci, na druhou stranu však jistou nesystematickostí při volbě tempa v rámci celku							
2	Introdukce / (t. 1-10)			t. 1 - výrazně zpozděné nasazení druhé osminy			t. 5-7 - nepatrné crescendo. Od poloviny t. 7 dynamický sestup	Do popředí vstoupil akcenty v t. 5-7 (všechny jsou prováděny se stejnou intenzitou)	Celek fráze jako jedna fráze s vrcholem v polovině taktu 7. Přípravivě nastup hlavní myšlenky tím, že předloží mohl být tématu především na předložitých harmonických funkcích (dominanta, akord na sedmém stupni). Zpožděné nasazení druhé osminy nelze vysvětlit jako výsledek kompozičního podnětu
3	t. 1, 3				Přirazy jsou provedeny téměř s hlavními tóny tak, že zaniká melodizující účín			Nezde vysvětlit jako výsledek kompozičního podnětu. Může se jednat o zvláštní aspekt klavírní techniky	
4	t. 9, 10							Na třetí opakování tónu gest hroší, indikovat gradaci ve směru k poslednímu tónu s přizvazem (který tón je doprovázen dynamicky nejsilněji)	Upozornění na malou nónu latentně přítomnou v předložitých akordech, které mají silnější dynamický podnět
5	1. větný díl a (t. 11-18)	cca 95 (tempo mírně kolísá uvnitř fráze)			Interpret často realizuje hlavu tématu v tom směru, že produkuje první osminy hlavu tématu na ukor delky následných šestnactin		První a druhá fráze je budována z menší dynamiky až ke svým vrcholům v t. 23, 28 (v 28. větši). Třetí fráze začíná již na vyšším dynamickém stupni a tím je i dynamickým vrcholem tohoto dílu	Velmi často zkracuje tóny v aliování hřadu pro podporu kontrastu artikulace mezi hřady	První tematický celek v B dur, který je určující pro celou skladbu.
6	2. evoluční díl ka (t. 19-32)	cca 98 (měřeno v taktech 24-27)		Tempové vlnění, které však neopouští stanovenou tempovou osu 98					Tři pětlátkové fráze, které jsou pojaty jako modulující sekvence. Díl je motivicky závislý na prvním větém dílu. Dochází zde k chromatismům v harmonických postupech (zejména v aliování a tenorovém hřadu)
7	t. 19			Nepatrné zpozdění nastupu					Upozornění na nový díl
8	t. 32			Nepatrné zpozdění nastupu			Tento takt se celý odehrává ve slabé dynamice		Zlom mezi evolučním dílem ka a novým dílem a'
9	3. větný díl a' (t. 33-41)				Prodloužení první osminy hlavu tématu na ukor delky následných šestnactin (viz dříve) se zde děje v menší míře než v prvním větém dílu				Analogická fráze jako v prvním větém díle. Prohřává v E dur

	Strukturální část (takt)	Tempo	Předepsané změny tempa	Místníagogické výkyvy (nepředepsané)	Volba délky tónu	Ochylky v dynamice celku	Místní dynamické výkyvy (předepsané i nepředepsané)	Dynamické odstíny v detailech	Kompoziční podnět
10	L. 38						Zesílení	Accent na poslední osmíne	Tato perioda vyznívá otevřená, dokonce přináší modulaci zratí i antipuje obsazení přeton. Akcent upozorňuje na jiné zakončení než v původním díle (a), a zároveň předjímá akcenty na posledních dobach stejného motu v následujícím díle. Takt 39 je prázdný
11	L. 40-41			Začátek fráze je hrán v pomalejším tempu, interpret dále v průběhu zpomaluje					Mimodruhlní dominanta, která není rozvedená, ale její basový tón je chromaticky posunut o půlton výše
12	4. evolutní díl 1.a (L. 42-51)	cca 120. Vyšší tempo oproti předcházející části podporuje evolutivnost		Díl nastupuje dříve než odpovídá kvantifikace posledního tónu (L. 41)		L. 44 ff. není realizováno	L. 44 a 48 - založeno na principu, že první tón je zahrán slaběji a nejsilnější tón dosahuje dynamiky f. Takové provedení cresc. přináší efekt, který může nahradit absenci ff (viz Zich, s. 90)	Nejsou realizovány akcenty na posledních osmínách. Nabízí se hypotéza, že interpret preferuje přirozené metrické uspořádání 2/4, kdy druhé osmína druhé doby přízvuk nemá	Další fáze evolutivního procesu vycházejícího z původního tématu. Zpracovává ve vzrusem výrazu z větší části motu závěru obou polovět tématu, a také jeho hlavu. Zvukovou charakteristiku přináší opakovaně uplatnění alterovaného dominantního nonového akordu maleho
13	L. 45, 49								Podporuje jednotlivý evolutivní proud hudby, vycházející ze sekvencei
14	5. zkrácený větný díl a (L. 52-59)	cca 100. Tempo se navrácí do velmi blízké varianty tempa prvního větného dílu, což podporuje reprizovlost				ff není realizováno			Repriza dílu a v G dur zde zkrácena na půlnou polovetu, která vyznívá otevřeným závěrem
15	L. 55							Akcent na druhé době není realizován. Oproti tónu je překvapivě zdůrazněna poslední osmína	Harmonie obsahuje dominantní funkci. Poslední osmína je průchodný melodický tón. Lze chápat jen jako kompoziční pozadí
16	Mezivěsta s funkcí spojky (L. 56-63)			První fáze řešena pozvolným zrychlováním a nepatrným zpomalením ve svém závěru. Druhá pak vychází opět z původního tempa a konstantně zrychluje	Čtvrtové hodnoty v šestnáctinových bezích jsou zkráceny až do podoby šestnáctek (snaha zdůraznit první šestnáctinu každé skupiny)		První fáze dynamicky řešena postupným zesilováním. Tento trend pokračuje i ve druhé fázi, avšak na její poslední době dojde k nastupu silnější dynamiky	Akcenty jsou nahrazeny zkrácením čtvrtových hodnot do podoby šestnácti	Modulující spodka probíhá ve dvou frázích, které obsahují vzestupně střípnové běhy. Ty jsou v závěru zacykleny do dominantního septakordu nastupující Ges dur
17	6. větný díl a (L. 64-82)	Zvoleno nové tempo (cca 115), které však není předepsáno.							Virtuózní variace na malý větný díl a v Ges dur. Je zde dosaženo nejvyšší hybnosti

	Strukturální části (laky)	Tempo	Předepsané změny temp	Místní agogické výkyvy (nepředepsané)	Volba délky tónu	Ochylky v dynamice caktu	Místní dynamické výkyvy (předepsané i nepředepsané)	Dynamické odstíny v detailech	Kompoziční podnět
18	t. 64			<i>První tón gesť je prodloužen v duchu vrcholového povolení</i>					Nejvyšší tón předcházejícího běhu. Tento běh zasahuje ještě do předcházejícího zkráceného malého větého dílu. Souměrnost tohoto interpretacího činu není prokazatelná z důvodu předcházejícího zpomalení. Zároveň je tento tón prvním tónem následujícího větého dílu, neboť již je součástí jeho harmonie
19	t. 64, 68, 78, 80 (levá ruka)								Vyšetření charakteristického rytmu lince
20	t. 72-75								Nachází se zde nový profilas v basu s chromatickým průběhem, který je v kontextu celého dílu unikátní. Jedna se o sřadu o originální způsobu zpracování tohoto opakovaného úseku
21	Mezivěta s funkcí spojky (t. 83-94)		83 - není realizováno accelerando. Místo toho v t. 90 - resouměřitelně rychléjšího tempa do pokračujícího nárůst tempa, především v 93-94						Přechodový díl, složený z modulující sekvence. Harmonie zdůrazňuje dominantní charakter závěru a vrací hudbu do původní tematické podoby. Návrat se děje též díky využití motivu z závěru malého větého dílu a
22	7. větný díl a... (t. 95-104)	Skokové dosazeno tempa cca 104 - měřeno v t. 95-98 (rychlejší odstín tempa prvního větého dílu)							Poslední, majestátní, úplná citace tématu v hlavní tónině. Má otevřený, subdominantní závěr v rámci sekvence, probíhající od 99 do seconda volta (t. 103-104). První volta (t. 101-102) není hrána
23	8. evolutní díl x... (t. 106-126)	Tempo zpomaleno do podoby prvního dílu (cca 95 - měřeno v t. 113-116)		<i>Značným prodloužením prvního a posledního tónu v 106-108 dochází k narušení předepsané metrické formy. Postupně trend prodloužení prvního tónu ustupuje, prodloužení posledních tónů se proměňuje jako výsledek drobných ritardand v rámci taktu</i>		<i>Pokyn dolce lze chápat též jako pokyn pro slabou dynamiku, 114 pílu p</i>			Pokračování tématu z kódových příznaků. Vychází z novou závěru předvěti, hlavní tónina B dur již je nezpochybněna
24	t. 121-124	Skokové dosazeno rychléjšího tempa cca 125 (měřeno v taktu 121-124)					t. 123 - absence předepsaného diminuenda		Zdůraznění závěrové formule na tónice tónovou oktavových transpozic

Strukturální část (taky)	Tempo	Předepsané změny temp	Místní apogické výkyvy (nepředepsané)	Volba délky tónu	Očtyřlky v dynamice celku	Místní dynamické výkyvy (předepsané i nepředepsané)	Dynamické odstíny v detailech	Kompoziční podnět
25	l. 125-126		Na druhém z opakovaných tónů d2 je provedeny ve zpomalovaném tempu, a tak je tón s korunu logicky prodloužován					Mosní tóny, které spojují předcházející díl s následující kodou
26	Coda K / l. 127-147							Vnitřně členěná, používány motivy z tématu a, končí stupňovitým během v nepravděelně chromaticizované B dur
27	1. úsek (l. 127-130)	Meno allegro - cca 75 (měřeno v taktu 127)	V l. 129 - v rámci celého taktu je výrazněji patrné posledních dvou šestnáctinách	V l. 128 prodloužena poslední osmína	Prítomnost crescendo na druhé době v l. 131 a silná akcentace předpokládá silnou dynamiku, která není napsána			Sekvence jako prostředek kódy. Oddělení hlavní tóniny do G dur. Použití motivický materiál z dílu a. Konec vyznívá otevřeně na subdominantním sextakordu
28	2. úsek (l. 131-136)	Piu mosso (cca 135) - tempo ustáleno v 133-135	l. 133-135 - šestnáctiny jsou třetiny mírně rychlé, podle podoby zvýšené spěšnosti daného úseku			l. 137 - nerealizuje crescendo		Dramatické využití hlavy dílu a. Vyznamná závěrnost posledního taktu
29	l. 136		Na čtvrté osmině koruna - realizována kvantifikovane					Projektuje předhod mezi tempově kontrastními díly
30	3. úsek (l. 137-140)	Piu ritenuto (cca 115)	l. 138, 140 - zpomalení; zpožděný nástup druhého dvojtaktu	Časová doba prvního tónu v l. 137, 139 prodloužena				Dvojité zdůraznění dominantního malého notového akordu před nástupem tóniky v závěrečném prstu
31	4. úsek (l. 141-147)	Presto (cca 185 - měřeno v l. 143-144)				l. 141 - crescendo		Ukrojení hlavní tóniny B dur (v první fázi) pravidelným střídáním tóniky s molovou subdominantou. Závěrový vztaž D-T přichází v úplném závěru (l. 146-147)
32	l. 145-147		Zpomalení					Rozšíření závěru o kadenci T-D7-T
33	l. 147		Na druhé době koruna (kvantifikaci nelze povrtit)					Pro udržení napětí na konci skladby, udržení živivosti imaginárních tónů harmonických

Legenda:

Realizace v duchu notového zápisu

Tento způsob provedení se týká analogických míst interpretace (zaznamenaných i nezaznamenaných)

Samostatná aktivity nad rámec notového zápisu, která buď rozvíjí nastavený trend, nebo jej cíleně popírá

Společný jmenovatel obou interpretací

5 VYHODNOCENÍ PROTOKOLŮ

Jak jsme již uvedli, základním přínosem protokolů je fakt, že přehledně a zároveň přesně popisují jevy, které jsou realizovány v rámci interpretačního výkonu. Všechny interpretační činy přitom reflektují ve vztahu k danému kompozičnímu podnětu. V tomto okamžiku představujeme několik způsobů jejich vyhodnocení, které jsou de facto návodem, *jak protokoly číst*.

Jeví se nám, jakoby na mimořádných jevech, reflektovaných v protokolech, se odrážela tvůrčí aktivita interpreta a opíráme se o ně jako o svébytný rukopis daného umělce. Míra jejich výlučnosti a silně originálního vyznění bude potencionálně růst s přibývajícím počtem interpretací, které protokoly studují a které daná specifika neobsahují. Nesmíme zapomenout na kontextové vyhodnocení interpretačních činů, které v daném kontextu, ačkoliv stejně použity, mohou vyznít odlišně.

Pro připomenutí znovu uveďme, jaké informace ukazuje protokol. O čem vypovídají sloupce? Sloupec A pomůže v orientaci v dalších sloupcích a prozrazuje jedinečnost daného momentu (*interpretačního prvku*). Sloupce B a C odhalí volbu tempa i konkrétní naměřené hodnoty v metronomických jednotkách, sloupec C pak realizaci předepsaných změn v rámci něho. Sloupec D ukáže, jak interpret v kontextu dvou předchozích sloupců zachází s agogickou stránkou svého provedení, které jsou velmi často jeho svébytným uměleckým rukopisem. Ve sloupci E se čtenář dočte, jak interpret specificky zachází v oblasti volby konkrétních délek tónů. Sloupec F charakterizuje, jaké odchylky v celkové předepsané dynamice dochází v rámci formových či menších celků. Sloupec G poukazuje na realizaci často nepředepsaných dynamických výkyvů a H na individuální řešení dynamických detailů. Sloupec I pak všechny činy popsané v předchozích buňkách uvádí do vztahů s aktuální kompoziční situací ve skladbě (*kompozičním podnětem*).

A co nám ukáže orientace podle řádků? Zde je možné poznat konkrétní způsob řešení každého útvaru vymezeného takty. Jinými slovy sleduje realizaci jednoho *interpretačního prvku* libovolným počtem *interpretačních činů* v závislosti na *kompozičním podnětu*. Jak bylo vidno, některé strukturální celky mohou být postiženy vícero řádky. Z toho dále plyne, že některé buňky zůstávají nevyplněné, neboť jejich interpretační realizace v dané kategorii nepotřebuje

zvláštní popis – zde interpret „pouze“ *realizuje notový záznam*. Protokol tedy není úplnou mapou interpretačního výkonu. Snaží se vypátrat jedinečné rysy interpretova pojetí a naopak pominout standardní řešení.

Zamysleme se na chvíli nad nad možnými vztahy, které mohou nastávat. Lze hledat i vztahy např. mezi tempem a způsobem provedení MAV. Bylo by zajímavé komparovat interpretační výkony jedné skladby v provedení zralého interpreta i méně zkušených umělců. Hypotézou je, že výkony méně zkušených umělců budou v realizační sféře méně *přesvědčivé* než zkušených. Otázkou ovšem je, v jakých prostředcích spočívá ona *přesvědčivost*. Může to být např. neudržení fráze od jejího začátku až do konce, chybějící jednotný tempový vývoj, nepatrné, malé či dokonce žádné výkyvy...? Tato otázka otevírá další témata možného výzkumu.

5.1 Metodika vyhodnocování a možné komplikace

Navrhujeme postupovat stejným způsobem, jakým protokoly vznikaly, tedy zleva doprava. Jestliže jsme zapisovali konkrétní interpretační činy podle sloupců zleva doprava, pak logicky i výsledky protokolů mohou postupovat od celkového rozvržení úseku (sloupec A) směrem ke kompozičnímu podnětu (sloupec I), kdy se nejdřív budeme věnovat jeho tempové koncepci (sloupce B-E) a poté dynamické (sloupce F-H). Lze však uvažovat i o postupu např. zprava doleva. První navržený způsob má však výhodu v tom, že respektuje posloupnost jevů od makro po mikro, tedy od celku k detailu.

Připomínáme, že jsme si všímali odlišností oproti notovému zápisu s tím, že předpokládáme, že i závažnější změna např. časové lokality či dynamické odstíny v detailech nemění podstatu interpretačního výkonu. Postupně jsme sumarizovali detaily do vyšších logických celků, abychom se vyvarovali zbytečné popisnosti.

Jsme si vědomi toho, že existuje „šedá zóna“ tzv. mezistavů, kdy je těžké rozlišit, co patří do daného sloupce, resp. co považovat za čin týkající se většího celku a co pouhého detailu. Problém nastává jak v uvažování o daném interpretačním prvku (zda patří do tučného řádku či řádku níže), tak někdy i v kategoriích prostředků (např. zda je zpomalení dáno roztažením délek

několika tónů větší mírou než zpomalením). Na tuto otázku však můžeme odpovědět tím, že oba procesy probíhají zároveň, a tedy za předpokladu, že i jiný analytik si daného jevu všimne a bude ho považovat za unikátní, do jedné z těchto kategorií protokolu jej zařadí). Mohlo by to však záviset na jeho pozornosti a prioritách, daných jeho oborem (viz začátek kapitoly 4.)

Na začátku práce nad protokolem P2 jsme si uvědomili, že obě interpretace vykazují určité charakteristické analogie v rámci použitých prostředků výkonného umění. Proto jsme se rozhodli oba protokoly vybavit legendou (pod protokolem), ve které specifikujeme tyto čtyři způsoby realizace. Časovou nepodmíněnost tohoto pomocného rozdělení prokáže teprve další výzkum. Každý jev má v protokolu vlastní barvu.

1. **Realizace v duchu notového zápisu**

2. ***Tento způsob provedení se týká i analogických míst interpretace***

3. ***Samostatná aktivita nad rámec notového zápisu, která buď rozvíjí nastavený trend, nebo jej cíleně popírá***

4. ***Společný jmenovatel obou interpretací***

add 1 – jedná se o základní, zřejmý záměr

add 2 – některé interpretační činy se opakovaly v průběhu celé interpretace

add 3 – v interpretačních výkonech protokolů P1 a P2 jsme shledali, že oba interpreti vykazují určitou samostatnou aktivitu nad rámec notového zápisu. Ta buď rozvíjí nastavený trend, nebo jej cíleně popírá.

add 4 – na základě srovnání protokolů byly zjištěny společné typy interpretačních činů.

Protokoly lze vyhodnocovat⁵⁰ mnoha způsoby – zde navrhuje tři základní:

⁵⁰ V případě obou protokolů začíná toto vyhodnocení od řádku 2. Nevylučujeme, že v budoucnu budeme začínat vyhodnocení od řádku 1, neboť to by usnadnilo orientaci. Je to však otázka použitého druhu tabulkového programu.

- 1) vertikálně – po jednotlivých sloupcích, tedy především po sledovaných prostředcích výkonného umění v duchu Zicha;
- 2) horizontálně – podle jednotlivých lokalizací v závislosti především na kompozičním podnětu;
- 3) sumarizačně – pokouší se o propojení informací z horizontálního a vertikálního pohledu podle větných dílů a postžení analýzy interpretačního výkonu v pravém smyslu.

Na konci podkapitol 5.2. a 5.3. uvádíme pokus o sondu, ve které zhodnotíme předpoklady řečené v podkapitolách 4.1. a 4.2.

Nutně se zde budou informace opakovat. Pokaždé je to však v jiném kontextu, a tak zde nedochází ke zbytečné duplicitě. Pro začátek uvedeme každý způsob zvlášť.

5.2 Protokol P1

5.2.1 Vertikální vyhodnocení

Sloupec B) Tempo

Zaznamenali jsme celkem 5 interpretačních činů. Realizace tempového údaje *Moderato*⁵¹ se od začátku nemění až do t. 127⁵², kdy dochází k realizaci pokynu *Meno allegro* (buňka B45) ve smyslu českého překladu z italštiny „méně rychle“⁵³. To se děje až v prvním úseku cody (A45). Posléze předepsaný pokyn *Piú mosso* (v duchu italského významu „více“, „s větším pohybem“) je realizován tempem cca 240, které je pro měření ustáleno v t. 133-135. Podnět pro tuto změnu tempa vidíme v dramatickém využití hlavy tématu z dílu *a*.

⁵¹ Vycházíme z českých překladů italského hudebního názvosloví. Je to důležité, neboť např. po předepsaném tempu *Moderato* chápeme pokyn *Meno allegro* ve smyslu méně rychle. A podobně nakládáme i s ostatními italskými tempovými pokyny.

⁵² Pro měření je vždy vyhledáno místo, kde je tempo realizováno co nejstabilněji, neboť musíme připustit, že v lidské interpretaci stále nepatrně kolísáme. Vyjímáme nyní působení MAV, které patří do jiné kategorie.

⁵³ Bez návaznosti na *Moderato*.

K poslední tempové proměně dochází v t. 141 (buňka B50), kde je předpis *Presto* vyjádřen hodnotou 175 naměřenou v t. 141-142.

Sloupec C) Předepsané změny temp

Zde si všímáme plynulých tempových změn předepsaných skladatelem. Zaznamenali jsme celkem dva interpretační činy ve dvou buňkách. *Accelerando*, které je předepsáno v t. 83-94, přináší největší nárůst v t. 89. Poté dojde k návratu do původního tempa v t. 93-94. Toto zpomalení však již v notovém zápisu předepsáno není, vyplývá ale z logiky skladby, z toho, že v následujícím dílu přichází opět téma, které bude přednášeno v základním tempu. V t. 137-140 je předepsáno *Piú ritenuto* („více zpomalovat“).

Sloupec D) Místní agogické výkyvy

Již první pohled na četnost interpretačních prvků v tomto sloupci je patrné, že je tento sloupec nejbohatší. Svědčí to jednak o faktu, že skladba je historicky zařazena do novoromantismu, což předpokládá její výrazovou zvrásněnost, ale také to, jak bohatá je interpretační invence Ivana Klánského.

Celkový počet dosahuje čísla 33. Interpret uplatňuje rozběh melodického pohybu, stupňování kontrastu mezi spádem a klidem, vrcholové povolení a zpožděný nástup (zdůrazněného tónu). Mezi uvedenými MAV svojí četností převažuje stupňování kontrastu mezi spádem a klidem v podobě tempového vlnění (celkem 23). Tento prostředek je nejčastěji aplikován na hranici větných dílů a v jejich středu (buňky D6, D13, D21, D22, D32, D35).

Jako významný příklad, kdy **stupňování kontrastu mezi spádem a klidem** figuruje na hranici větných dílů, uvádíme buňku D6 v t. 18. Podnět pro toto tempové zvlnění vidíme ve výskytu dominantního septakordu, který umocní zklidnění závěru fráze ve 3/8 taktu. Jako příklad použití v rámci celé fráze můžeme uvést buňku D45, kdy v t. 127-130 opět dochází k výše uvedenému výkyvu mezi dvěma transponovanými frázemi sekvence, která oddaluje hlavní tóninu do G dur.

Vrcholové povolení se zde uplatňuje nejen na notách bez korun (buňka D28), ale také s korunami (D48). **Rozběh melodického pohybu** jsme našli pouze

v případě úplného začátku skladby (buňka D3). Jako příklad **zpožděného nástupu** uvádíme situaci z t. 141 (buňka D50), kdy je první tón v levé ruce akcentován.

Sloupec E) Volba délky tónu

Zde jsme poznamenali pouze dva momenty. Prvním je buňka E7, kde interpret v t. 16 ve druhé repetici zkrátí tón as^1 . Tento interpretační čin dle mého názoru nelze chápat jako výsledek kompozičního podnětu, jde spíše o výsledek momentální interpretační invence. Navzdory tomu lze tento neobvyklý interpretační čin vysvětlit jako zdůraznění chromatismu, kterým tento tón je. V takové situaci je těžké dopátrat se skutečného podnětu. Druhý příklad uvádíme v buňce E29, kdy v t. 64, 68, 78, 80 dochází v levé ruce k prodloužení první osminy a poměrného zkrácení šestnáctinových hodnot na dvaatřicetinové. Tím vzniká skupinka, která doplňuje nově vzniklou osminovou hodnotu s tečkou do celé doby. Osmína je tedy též prodloužena ve prospěch výrazu, který vystihuje charakteristického rytmu tance.

Sloupec F) Odchytky v dynamice celku

Celkem jsme zaznamenali 2 buňky, ve kterých vysvětlujeme, jak interpret chápe určité pokyny. V buňce F37 vysvětlujeme, že pokyn *dolce* interpret chápe též jako pokyn pro slabou dynamiku. V buňce F46 pak upozorňujeme na to, že silná akcentace a přítomnost *crescenda* předpokládá silnou dynamiku, která není napsána. Oba tyto interpretační činy realizovány v souladu s obsahem hudby.

Sloupec G) Místní dynamické výkyvy

Zde jsme zaznamenali deset interpretačních činů v sedmi buňkách, a to šest nepředepsaných a čtyři předepsané. Jde o zesílení a zeslabení. V buňkách G2 a G6 je zachyceno více těchto výkyvů za sebou. Toto svědčí o vysoké míře interpreta odstiňování dynamických proměn.

Sloupec H) Dynamické odstíny v detailech

Zaznamenali jsme celkem 11 interpretačních činů. Jako důležitý příklad uvádíme především buňku H14, kdy je na posledním tónu t. 38 realizován akcent. Tento akcent upozorňuje na jiné zakončení než v 1. větovém dílu (*a*) a zároveň předjímá akcenty na posledních dobách stejných motivů v následujícím dílu. Z hlediska dynamických detailů je zajímavý také čtvrtý evoluční díl, neboť zde dochází k sérii čtyř zajímavých činů. V rámci nastavené dynamiky forte (t. 42) a fortissimo (t. 44) se zde uplatňuje několik akcentů různé intenzity. Některé (buňky H17, H18, H20) jsou dotovány nižší intenzitou, protože interpret sází více na kompoziční vyznění (např. v nástupu nového dílu). Největší intenzitou (H19) jsou dotovány akcenty na melodických vrcholech. Těmto také napomáhá fakt, že probíhaly v základní dynamice fortissimo.

Sloupec I) Kompoziční podnět

Tento sloupec je organicky spjat se všemi předcházejícími sloupci. Každý interpretační čin má oporu v některém jevu, které tento sloupec popisuje. Specificky si v tomto sloupci všímáme formové, harmonické či polyfonní stránky popisovaného dílu nebo jeho části, kterou uvádíme do vzájemných souvislostí.

5.2.2 Horizontální vyhodnocení

Pokračujeme v popisu záznamu jednotlivých dat v protokolu. Jak bylo řečeno na začátku této kapitoly, lze je vyhodnocovat také po jednotlivých řádcích. Toto vyhodnocení čtenáři poskytne data uspořádaná podle dané lokalizace, tedy od popisů celých větových dílů až po jednotlivé takty. Budeme připojovat i doplňující poznámky, které se týkají dalších vlastností. Tučně jsme v protokolech uvedli první řádek každého nového dílu⁵⁴, další pak konkretizují libovolný počet jednotlivých taktů či skupin taktů.

Řádek 2 se týká introdukce. Celek je řešen jako jedna fráze s vrcholem v polovině t. 7. Připravuje nástup hlavní myšlenky tím, že předjímá motiv

⁵⁴ Viz také legenda pod protokolem.

tématu především na předtónických harmonických funkcích (buňka I2). Vyznačili jsme zde buňku B2, neboť se zde na začátku skladby nastavuje tempo pro celou introdukci. Tempo *Moderato* má hodnotu cca 110 (měřeno v t. 5-6). Dále jsme v tomto řádku vyplnili buňku G2, kde popisujeme místní dynamické výkyvy, které se týkají výstavby celého dílu. Poukazujeme v nich na dynamické vlny, které se stupňují až do poloviny t. 7. Od tohoto momentu začíná pianista zeslabovat, a to pomocí jedné, sestupné dynamické vlny. Zde je též vidět, které ze jmenovaných místních agogických a částečně i dynamických výkyvů jsou interpretovými činy nad rámec pokynů notového zápisu. Jako dodatek uvedeme, že všechny rozvíjejí skladatelem nastavený trend.

Další místní agogické výkyvy v tomto dílu jsou zahrnuty v řádcích 3 a 4⁵⁵. Konkrétně uvádíme v t. 1 a 3 rozběh melodického pohybu (D3) jako agogické zpracování sekvence v prvních čtyř taktech (I3). Tentýž kompoziční podnět je zde kompozičním podnětem i pro epizodické zpomalení na druhé době t. 2, které je stejně provedeno i na druhé době t. 4. (viz D4).

V řádku 5 uvádíme pouze informace o kompozičním podnětu pro první větný díl. charakterizuje první tematický úsek, který je určující pro celou skladbu (I5).

Řádek 6 upozorňuje na místní agogické a dynamické výkyvy, které Klánský realizuje i na dalších analogických místech ve skladbě. V t. 14 a 18 se nachází tempové vlnění: epizodické zpomalení a poté návrat do původního tempa (D6). S tímto zpomalením koreluje v t. 18 nepatrné zeslabení (G6). V těchto buňkách se čtenář dočte i o odlišném agogickém zpracování v repetici tohoto dílu. V řádku 7 reflektujeme zvláštní, kompozičním podnětem jen málo dobře podložitelný interpretační čin (I7), kdy interpret v taktu 16 ve druhé repetici zkrátí (E6) a ostřeji nasadí tón *as*¹ (H7).

Řádky 8-11 se věnují 2. evolučnímu dílu. V řádku 8 jsme charakterizovali celkovou vzestupnou gradaci tohoto dílu, kterou umělec takto realizuje navzdory tomu, že jsou zde uvedena drobná zesílení a zeslabení (G8). Kompozičním

⁵⁵ Na tomto místě vznikl problém, které interpretační činy umísťovat do řádků týkajících se celku a které do samostatných řádků. Tento problém jsme vyřešili následovně: interpretační činy, které jsou z našeho pohledu zásadní pro interpretaci formového dílu jako celku, jsme zařadili do hlavního řádku. Jiný analytik by tyto činy mohl chápat jinak.

podloží jsou zde tři pětiktové fráze, pojaté jako modulující sekvence (I6). Řádek 9 poukazuje na zpožděný nástup tohoto dílu (D9), jehož cílem je upozornit na něj (I9). Řádek 10 píše o dvou závěrových taktech (I10), v nichž je odstupňováno zpomalení (v t. 28 je větší). V řádku 11 píšeme o zpomalení (D11) ve zlomovém taktu 32; jedná se o zlom mezi tímto dílem a následujícím (I11).

Na řádcích 12-15 jsou popsány interpretační činy ve 3. větném dílu, který je analogickou tematickou frází jako první větný díl (I12). V řádku 12 jsme uvedli interpretovo rozhodnutí zeslabovat nad předepsaným zvlněním *crescendo-decrescendo* (G12). Závěr předvětí opět vyznívá se zpomalením (D13). Řádek 14 ukazuje specifika v pojetí přelomu této periody, která vyznívá otevřená a dokonce přináší modulační zvrát i anticipuje obsahový přelom (I14). Interpret v t. 38 realizuje tři typy interpretačních činů: zpomalí (D14), zároveň zesílí (G14) a akcentuje poslední osminu (H14). Po prázdném taktu 39 (I14) Klánský v t. 41-42 zpomaluje (D15) a tím upozorní na nerozvedenou mimotonální dominantu, která anticipuje zmíněný obsahový přelom (I15).

Řádky 16-21 charakterizují typické interpretační činy ve 4. evolučním dílu x_a , který je další fází evolučního procesu vycházejícího z původního tématu a zpracovává ve vzrušeném výrazu motiv šestého taktu tématu jeho hlavu (I16). Na řádcích 17-20 jsou vyplněny pouze buňky s detailními dynamickými odstíny a popisují roli akcentů. Pouze poslední řádek upozorňuje na zpomalení (D21) v posledním taktu tohoto dílu, který je kulminačním bodem tohoto dílu a zároveň slouží jako přechod k dalšímu (I21).

V buňce D22 na řádku 22 popisujeme opětovné zpomalení v závěru 5. zkráceného větného dílu. Opětovná prezentace tématu a v G dur je zde zkrácena na pouhou polovětu, která navíc vyznívá otevřeným závěrem (I22).

V řádcích 23-26 je charakterizována mezivěta s funkcí spojky v taktech 56-63. Tu tvoří modulující sekvence, která probíhá ve dvou frázích (I23). V buňce D24 je uvedeno zpomalení v t. 59 jako jakožto závěru první fráze s vygradovanými posledními tóny (I24). Sloupec D v řádku 25 předkládá informaci o zpožděném nástupu akcentovaného tónu na začátku druhé fráze (I25). Kompoziční podnět v I26 upozorňuje na poslední takt, což je analogické místo jako v závěru první fráze. Je také řešeno zpomalením (D26), navíc zde hraje významnou roli

sextola, která je jedinečná v celém rytmickém vývoji skladby do této chvíle a anticipuje rytmické dění následujícího dílu (D26).

Řádky 27-31 přináší poznatky o interpretačních činech v 6. větěném dílu. První řádek uvádí kompoziční podloží pro celek (I27). První tón tohoto dílu v sopráně je prodloužen v duchu vrcholového povolení (D28), což vysvětlujeme jako zdůraznění nejvyššího tónu předcházejícího běhu (I28). Řádek 29 popisuje zkrácení šestnáctinových hodnot na dvaatřicetinové, čímž vzniká skupinka, která doplňuje osminovou s tečkou do celé doby (E29). To se děje ve čtyř taktech. To vystihuje charakteristický rytmus tance (I29), o kterém hovoříme v podkapitole 3.1. Řádek 30 upozorňuje na zpomalení v závěru poslední fráze (D30), která přechází do druhé části v tomto dílu (I30). V řádku 31 je popsána situace v t. 71-75, kde se nachází tempové vlnění (D31). Podnětem je nový protihlas v basu s chromatickým průběhem, který je v kontextu celého dílu unikátní (I31). Interpretační čin v buňce D32 hovoří o zpomalení v závěru dílu, kde se jedná o přípravu na nástup spojky (I32).

V buňce D32 je reflektováno *accelerando* s dalším nárůstem tempa v mezivěti s funkcí spojky v t. 93-94. V E33 hovoříme o opětovném návratu do původního tempa – tento pokyn není nepředepsán, avšak interpret jej realizuje ve vztahu k obsahu hudby⁵⁶.

V řádcích 34-36 popisujeme 7. větěný díl. V tučném řádku uvádíme, že předepsaná sforzata jsou provedena buď na základě předcházejícího zpomalení a tak zpožděného nástupu akcentovaného tónu (v t. 99 a 95 v *seconda volta*) nebo dynamicky bez předcházejícího zpomalení (t. 104) (H34). Řádek 35 konkretizuje t. 98 a 102, kde se nachází největší zpomalení jako typický čin pro díl *a* (I35). V kontextu celé skladby je zde největší (D35). V řádku 36 je řeč o t. 104, kdy v buňce H36 upozorňujeme na tři předepsané akcenty nad sebou, které značí velký důraz, což podporuje otevřenost závěru tohoto dílu (I36).

7 dalších řádků (37-43) naznačuje pestrost 8. evolučního dílu. Sloupec D v řádku 37 upozorňuje na zpožděný nástup tohoto dílu zapříčiněný nekvanifikovaným prodloužením předcházejícího prázdného taktu 105 o více než jednu dobu

⁵⁶ Proto jsme váhali, zda tento čin zařadit do kategorie předepsaných či nepředepsaných tempových změn. Jeho podstata však tkví v běžné praxi skladatelů, kteří počítají s erudicí interpreta, která si dokáže potřebnou tempovou změnu z obsahu hudby odvodit a realizovat.

(D37). Zde poznamenáváme v oblasti odchylek v dynamice celku, že pokyn *dolce* interpret chápe též jako pokyn pro slabou dynamiku (F37), která je ve shodě s obsahem hudby. Následující řádky již konkrétními takty. V taktu 109 je závěr předvětí charakteristický svým zpomalením (D38). Začátek t. 110 pak přichází opožděně (D39), navíc s nepředepsaným akcentem ve vrchním tónu (H39). V t. 113 nastoupí první tón opožděně ve smyslu jemného agogického odstíňování (D40). Upozorňuje tak na poslední tón fráze, který je zároveň prvním tónem následující (I40). V t. 119 je upozorňuje zpomalení (D41) na mimotonální septakord před subdominantou (I41). Takt 120 nastupuje opět opožděně (D42) a tím upozorňuje na přicházející závěr tohoto dílu (I42). V t. 123-124 interpret na tónu d^2 zpomalí (D43) a zeslabí⁵⁷ (G42).

Řádky 44-52 (8 řádků) popisují interpretační činy v rámci cody. Řádek 43 ji pouze charakterizuje jako vnitřně členěnou, jsou v ní používány motivy z tématu *a*, končí stupňovitým během v nepravidelně chromaticizované B dur (I44). V řádku 45 se dočteme o jejím 1. úseku (A45), kde se nachází nové tempo, které vzhledem ke stupňování kontrastu mezi spádem a klidem (D45) nelze změřit (B45). Řádky 46-48 píší o 2. úseku (A46), hraném v tempu *Piú mosso* o hodnotě cca 240 (B46) a se zpomalením v t. 136 (D46). Ve sloupci F píšeme o přítomnosti *crescenda* na druhé době taktu 131 a silné akcentaci, která předpokládá silnou dynamiku (ta není napsána). Podnětem je dramatické využití hlavy tématu *a* a také významná závěrovost posledního taktu (I46). Řádek 47 upozorňuje na t. 133, ve kterém více než *sforzatissima* na první době vystupují do popředí *sforzata* ve dvou posledních akordech v t. 136 (H47). Touto poznámkou je tento řádek propojen s následujícím, který popisuje t. 136. V tomto taktu se též realizuje nekvantifikovaná koruna, která projektuje přechod mezi tempově kontrastními díly. Nekvantifikace napomáhá celkovému tempově labilnímu průběhu, který je smyslem kompozičního řešení cody (I48). Řádek 49 popisuje 3. úsek (A49). Ten je realizován skladatelem předepsaným pokynem *Piú ritenuto* (C49) s kontinuálním zpomalením (ve druhém dvojtaktí je větší než v prvním) a zpožděným nástupem druhého dvojtaktí (D49). Nachází se zde dvojité zdůraznění dominantního malého nónového akordu před nástupem tóniky v závěrečném prestu (I49). Popisy v řádcích 50-52 postihují

⁵⁷ Zde se jedná o skladatelem předepsaný čin.

řešení 4. úseku (A50). Je hráno v tempu *Presto* o hodnotě cca 175 (B50), se zpožděným nástupem (D50) a akcentací prvního tónu v levé ruce v t. 141 (H50), a s *crescendem* od začátku tohoto taktu. Kompozičně se zde ukotvuje hlavní tónina B dur především pravidelným střídáním tóniky s mollovou subdominantou. Závěrový vztah dominanty-tónika přichází v úplném závěru (I50). Poslední tři taky skladby jsou typické zpomalením (D51) v rozšířeném závěru skladby (I51). Posledním interpretačním činem je koruna, jejíž kvantifikaci nelze potvrdit ani vyvrátit, neboť přichází na posledním akordu (D52). Skladatelem je však předepsána ve snaze udržet životnost imaginárních tónů harmonických (I52).

5.2.3 Celistvé vyhodnocení protokolu P1 (analýza interpretačního výkonu)

Dostáváme se k prvnímu celistvému vyhodnocení protokolu⁵⁸. Propojíme tím způsoby myšlení, které jsme využili během předchozích dvou typů vyhodnocení. Více se toto vyhodnocení podobá vyhodnocení podle řádků, neboť lépe zachycuje „chronologii“ výkonu. Protože respektujeme premisu vazby kompoziční a interpretační stránky, můžeme v tomto celistvém textu sumarizovat interpretační pojetí na základě hudební struktury daného díla. Čtenáři představujeme souhrn dat a jejich vztahů povstalých z prvního protokolu, které popisují koncepci větných dílů tak, jak jdou ve skladbě za sebou. Blížíme se tímto k novému způsobu *analýzy interpretačního výkonu*.

Introdukce – 3 řádky (2-4)

Jedná se o sekvenci, v níž se připravuje nástup hlavního tématu (I2, I3). Interpret začíná t. 1 a 3 rozběhem melodického pohybu (D3). Na druhé době taktu 2 nechá hudbu mírně zpomalit, což se též stane v analogickém taktu 4 (D3). Od začátku pianista hraje v neměnném tempu *Moderato* o hodnotě cca

⁵⁸ Z důvodu snahy o celistvé uchopení následujícího textu musíme zde opět uvádět větší část kompozičních podnětů, i když si je čtenář na daných místech může podvědomě pamatovat. Důvodem zmíněná snaha o celistvé uchopení interpretace.

110 (B2). V rámci introdukce, jejíž vrchol se nachází v t. 7 (I2), Klánský realizuje pokyn *crescendo* stále se zvyšujícími dynamickými vlnami až do t. 7 (G2). Následující nepředepsané *diminuendo* do t. 10 dynamicky zpracuje jednou sestupnou dynamickou vlnou (G2).

1. malý větný díl a – 3 řádky (5-7)

Tento díl představuje první tematický celek, který je určující pro celou skladbu (I6). Přítomnost dominantního septakordu v polovině a závěru tématu (I6) je impulzem k epizodickému zpomalení a opětovnému nasazení výchozího tempa (D6). Na týchž místech dochází ze stejného důvodu k dynamickému zeslabení (G6). V repetici interpret v t. 16 zkrátí (E7) a akcentuje (H7) tón as_1 v altu. Podle našeho názoru zde hraje roli momentální interpretační invence pianisty, neboť tento čin lze kompozičně podložit jen velmi málo (I7)⁵⁹.

2. malý větný díl – 4 řádky (8-11)

Skladatel jej nakomponoval jako tři pětiktové fráze, které jsou pojaty jako modulující sekvence, přičemž celek je motivicky závislý na prvním větném dílu (I9). V Klánského pojetí začíná nepatrným zpožděným nástupem prvního tónu (D10), čímž interpret na jeho začátek upozorňuje. Klánský zde realizuje průběžné *crescendo* (od t. 29) formou dynamického vlnění, kdy v závěrech prvních dvou pětiktových frází (I10) odstupňuje zpomalování (D10). Ačkoliv jsou zde předepsána drobná zesílení a zeslabení, interpret tento skladatelem nastavený trend rozvíjí a dává přednost výstavbě celkové gradace (G9). V posledním, zlomovém taktu (I11) též zpomalí (D11).

3. větný díl – 4 řádky (12-15)

Je to analogická fráze jako v 1. větném dílu (I12). Zde však na konci předvětí interpret zvolí zeslabení nad předepsaným zvlněním *crescendo-decrescendo*

⁵⁹ Na tomto místě je nutné připomenout, že interpretační výkon je valnou většinou realizován po dlouhodobém promýšlení. Nemůžeme však vyloučit epizodické nápady, které jsou dílem aktuálního okamžiku interpretace a které přicházejí jako výsledek situace, ve které se interpret právě nachází.

(G12)⁶⁰. V závěru předvětí (I13) dochází ke zpomalení (D13). Celá tato perioda vyznívá otevřená, dokonce přináší modulační zvrát i anticipuje obsahový přelom. (I14). V taktu 38 interpret realizuje tři interpretační činy, z nichž je předepsáno pouze zesílení (G14). Kromě toho však také zpomalí (D14), a akcentuje v tomto taktu poslední tón (H14), což není skladatelem předepsáno. Toto vše upozorňuje na jiné zakončení než v 1. větěném dílu a zároveň předjímá akcenty na posledních dobách stejných motivů v následujícím dílu (I14). Následuje prázdný takt 39 (I14). Po něm se v t. 40-41 v harmonii objevuje nerozvedená mimotonální dominanta, jejíž basový tón je chromaticky posunut o půltón výše (I15). Toto přivádí interpreta k rozhodnutí zásadně zpomalit (D15) a navodit tak efekt téměř úplného zastavení na přelomu tohoto a dalšího dílu.

4. evoluční díl – 5 řádků (16-21)

Je další fází evolučního procesu vycházejícího z původního tématu. Zpracovává ve vzrušeném výrazu motiv šestého taktu tématu, a také jeho hlavu. Zvukovou charakteristiku zde přináší opakované uplatnění alterovaného dominantního nónového akordu malého (I16), který podporuje vzrušený výraz. Buňky F16 a F17 zdánlivě vypovídají o témže interpretačním činu. V buňce akcent na první době, který uvádíme v buňce H17. Z hlediska rozmístění akcentů v celém dílu však nepatří mezi nejsilnější (H18). Další buňky (H19, H20, H21) vypovídají o skutečnosti, že akcenty zde byly pro Ivana Klánského zásadními interpretačními činy. V rámci těchto buněk bylo možno dopátrat se jejich stupňované intenzity. Akcent na první době t. 43 interpret mimořádně nepodporuje, ale důvěřuje mu z hlediska kompozičního vyznění (H18)⁶¹. Je to transpozice alterovaného akordu o oktávu níže (I18). Akcenty na prvních dobách t. 45, 49 plní mezi dalšími akcenty nejdůležitější roli (H19). Jedná se o vrcholy melodických linií frází 44-45, 48-49 (I19). Na posledních osminách taktů 45 a 49 se objevují ještě další předepsané akcenty, které patří významově mezi druhořadé, dokonce v 49 poněkud mizí (H20). Dle našeho názoru se jedná o

⁶⁰ Tento interpretační čin je realizován nad rámec notového zápisu. Vzniká otázka, proč jsme toto uvedli do řádku týkajícího se celého dílu. Jako důvod uvádíme, že pro daný úsek je uvedená charakteristika přínosná jak v pojetí celku, tak v pojetí detailu.

⁶¹ Takto se také realizuje vztah mezi skladatelem a interpretem, kdy interpret do „první linie“ pouští skladatelovu invenci.

akcentaci v souladu s charakteristickým rytmem tance (I20), která záměrně narušuje pravidelné metroritmické uspořádání hudby. V posledním taktu souvisí nepředepsané zpomalení (D21) s vrcholem gradace tohoto větného dílu a posledním uvedením výše popsaného alterovaného nónového akordu (I21).

5. zkrácený větný díl a' – 1 řádek (22)

Opětovná prezentace tématu a je zde zkrácena na pouhou polovětu, která vyznívá otevřeným závěrem (I22). Klánský v závěru zpomaluje (D22).

Mezivěta s funkcí spojky (t. 56-63) – 4 řádky (23-36)

Probíhá ve dvou frázích, které obsahují vzestupné stupnicové běhy (I23). V závěru její první fráze je přítomno vygradování do nejvyšších tónů (I25), jež je realizováno se zpomalením (D25). První takt druhé fráze (I26) přichází opožděně (D26). Analogické místo jako v závěru první fráze (t. 59) je řešeno také zpomalením (D26), avšak navíc zde hraje významnou roli sextola, která je jedinečná v celém rytmickém vývoji skladby do této chvíle a anticipuje rytmické dění následujícího dílu" (I27).

6. větný díl a'' – 6 řádků (27-32)

Tento díl představuje virtuózní variaci na malý větný díl a v Ges dur. Je zde dosaženo nejvyšší hybnosti (I27). Její první tón ges^4 je jakožto nejvyšší tón předcházejícího běhu prodloužen v duchu vrcholového povolení (D28, I28). V některých taktech dochází v levé ruce ke zkrácení šestnáctinových hodnot na dvaatřicetinové, čímž vzniká skupinka, která doplňuje osminovou s tečkou do celé doby. První osmina je tedy též prodloužena ve prospěch výrazu (E29). Tento čin chápeme jako vystižení charakteristického skočného rytmu tance (I29). Na přechodu do kontrastní části (I30) interpret zpomalil (D30). V t. 72-75 se nachází nový protihlas v basu s chromatickým průběhem, který je v kontextu celého dílu unikátní (I31). To interpret dotvořil pomocí tempového vlnění, přičemž v t. 75 je jeho tempový pokles největší (D31). V závěru t. 82 zpomalil (D32), čímž hudbu připravil na nástup spojky (I32).

Mezivěta s funkcí spojky (t. 83-92) – 1 řádek (33)

Je to přechodový díl složený z modulující sekvence. Jeho harmonie zdůrazňuje dominantní charakter závěru a vrací hudbu do původní tematické podoby (I33). Návrat se děje též díky využití motivu ze závěru větného dílu *a*. Skladatel zde předepsal *accelerando* a Klánský je realizuje s největším nárůstem tempa změřen v t. 89 (C33). V t. 93, 94 zpomalí do původního tempa (D33).

7. větný díl *a*´´´ – 3 řádky (34-36)

Je poslední, majestátní, úplnou citací tématu v hlavní tónině. Má otevřený, subdominantní závěr v rámci sekvence, která probíhá v opakování od t. 99 do *seconda volta* (I34). Zde interpret provede předepsaná *sforzata* buď na základě předcházejícího zpomalení (a tak zpožděného nástupu akcentovaného tónu – t. 99 a 95 v *seconda volta*) nebo dynamicky bez předcházejícího zpomalení (v t. 104) (H34). V t. 98 a 102 pianista realizuje charakteristické zpomalení na předvětí a závětí (I35) –zde největší v kontextu celé skladby (D35). V t. 104 naznačují předepsané tři akcenty nad sebou velký důraz, který interpret značně podporuje (H36) a tím zdůrazní otevřenost tohoto závěru (I36).

8. evoluční díl *x_a*´´ – 7 řádků (37-43)

V tomto dílu pokračuje téma s kódovými příznaky. Vychází z motivu závěru předvětí, hlavní tónina B dur je zde již nezpochybněná (I37). Začíná zpožděným nástupem zapříčiněným prodloužením předcházejícího prázdného t. 105 nekvantifikovaně o více než jednu dobu (D37). Není zde předepsána slabá dynamika, ale pokyn *dolce* interpret chápe též jako pokyn pro slabou dynamiku. V t. 114 pak pokračuje piú piano (F37). Zpomalení v t. 109 (D38) upozorňuje na další zpožděný nástup v t. 110 (D39) a interpret v tomto taktu také akcentuje vrchní tón (H39). V t. 113 pianista realizuje i následující zpožděný nástup, a to na prvním tónu nové fráze (I40) – zde však ve smyslu jeho nepatrného agogického odstíňování (D40). Interpret zpomalí (D41) před mimotonálním septakordem k subdominantě v t. 119 (I41). Askenase nechá nastoupit přicházející závěrečné takty tohoto dílu (I42) (počínaje t. 120) opožděně (D42).

V t. 123-124 přichází na opakovaných závěrových formulích (I43) zpomalení (D43) a postupné zeslabování (G43), které připravují prostor pro codu (I43).

Coda K – 9 řádků (44-53)

Coda je vnitřně členěná; jsou používány motivy z tématu *a* a končí stupňovitým během v nepravidelně chromatizované B dur (I44). V jejím 1. úseku, jenž probíhá v t. 127-130, je sice předepsáno tempo *Meno allegro* (B45), ale především se stupňuje kontrast mezi spádem a klidem (D45). Tento úsek harmonicky přináší oddálení hlavní tóniny do G dur; je zde použit motivický materiál z dílu *a*, jeho konec pak vyznívá na subdominantním sextakordu (I45). 2. úsek je tempově předepsán psán *Piú mosso* a nabírá hodnotu cca 240 (B46). Z hlediska motivické práce je zde dramaticky využita hlava dílu *a*; významná je také závěrovost posledního taktu (I46). Přítomnost *crescenda* na druhé době t. 131 a silná akcentace přivedla interpreta k silné dynamice, která nebyla předepsána (F46). V úplném závěru úseku pianista nepatrně zpomalení (D46). V t. 133 více než *sforzatissima* na první době interpretačně vystupují do popředí dvě *sforzata* na dvou posledních akordech v t. 136 (H47), což napomáhá celkovému vyhocení posledního taktu (I47). Koruna, která projektuje přechod mezi tempově kontrastními díly na čtvrté osmině t. 136, je realizována nekvantifikovaně (D48). Nekvantifikace napomáhá celkovému tempově labilnímu průběhu, který je cílem kompozičního řešení cody (I48). 3. úsek se týká dvojitého zdůraznění dominantního malého nónového akordu před nástupem tóniky v závěrečném prestu (I49). Probíhá v tempu *Piú ritenuto* (B49) a interpret zde provádí kontinuální zpomalení; navíc je nástup druhého dvojtaktí zpožděn (D49). Ve 4. úseku nabírá závěrečné tempo *Presto* hodnotu cca 175 (B50). Tento úsek začíná zpožděným nástupem prvního tónu v levé ruce (D50). Od taktu 141 se zde realizuje *crescendo* (G50). Tento první tón v levé ruce je navíc ještě akcentován (H50). Závěrový vztah dominantna-tónika přichází až ve dvou posledních taktech skladby (I50). Rozšíření závěru o kadenci T-D7-T (I51) bylo motivem k nepředepsanému zpomalení (D51) v t. 145-147. Pro udržení životnosti imaginárních tónů harmonických na konci skladby (I52) interpret provedl nekvantifikovaně korunu (D52).

5.2.4 Vlastní shrnutí výsledků protokolu P1

Již z textu výše mohl čtenář vidět, že jsme si tu a tam neodpustili určitou poznámku či vlastní interpretaci dat, která jsme získali z obou protokolů. Zde se tyto poznatky pokusíme uvést v krátkém textu tak, že charakteristické, opakující se jevy shrneme do „highlightů“. Sledujeme tím návaznost na úvod do protokolu interpreta (v kapitole 4), který má charakter sondy. Ta však zde není naší prioritou. Zhodnotíme pouze některé předpoklady, které jsme položili a zamyslíme se, jakým způsobem se v dané interpretaci projeví.

Již letmý pohled na protokol P1 by nám mohl prozradit, že je interpretační pojetí Ivana Klánského bohaté – je zde zaplněno celkem 52 řádků a 66 buněk (musíme si uvědomit, že skladba trvá jen přibližně 3 minuty!). Celkový počet interpretačních činů je však vyšší, neboť v jedné buňce jich bývá uvedeno více. Potvrdila se nám hypotéza, podle níž měla být Klánského interpretace velmi promyšlená – to můžeme vidět na základě pestrého využití téměř všech kategorií prostředků ve všech šedesáti šesti buňkách. Dále jsme zjistili, že se stěžejní část skladby provádí ve stejném tempu. To podle našeho názoru působí na tento interpretační výkon blahodárně sjednocovacím efektem. Pouze na některých místech (např. ve druhém evolučním dílu) se interpret mírně odchýlil od skladatelem předepsaných pokynů, jeho vlastní aktivita však vždy sledovala skladatelův záměr. Zjistili jsme také, že se některé interpretační činy na dalších místech opakují či pravidelně obměňují. Interpretačně logickou gradaci vystavěl celkovým dynamickým nárůstem. Protokol P1 tedy prokázal bohaté využití místních agogických a dynamických výkyvů, které pestře interpretuje Smetanův kompoziční záměr.

5.3 Protokol P2

Nyní představujeme stejný postup vyhodnocení pro protokol P2. Hned na začátku této kapitoly musíme předeslat, že jsme vyhodnocení tohoto protokolu dělali v těsné blízkosti vyhodnocení prvního protokolu, čímž se nám velice brzy do mysli dostal podvědomý aspekt srovnání a na některých místech

v následujícím vyhodnocení občas uvádíme poznámku týkající se srovnání. Naším záměrem však není interpretace kvalitativně srovnávat – pouze chceme na úrovni výrazových prostředků uvést některá specifika daného interpreta. Cílem této práce je totiž čistá metodologie výzkumu. Ve vyhodnocování tohoto protokolu nyní budeme na některých místech vypouštět kompoziční podnět, neboť se v popisech hlavních větných dílu shoduje s tím v protokolu P1. Pro dostatečné pochopení následujících řádků doporučujeme souběžně sledovat vlastní protokol P2.

5.3.1 Vertikální vyhodnocení

Sloupec B) Tempo

Zaznamenali jsme celkem 12 interpretačních činů. Jako základní tempo považujeme rozmezí 95-102, které je dáno kombinací tempa introdukce a prvního větného dílu. Interpret v jednotlivých dílech volí nové odstíny původního tempa (B6, B14, B22, B23), a také jiné (obvykle vyšší) nové podoby tempa (B12, B17, B22, B24). Tyto nové podoby se od výše uvedeného rozmezí liší o více než 10 metronomických jednotek. Takové zásahy nad rámec skladatelových pokynů způsobují jistou tempovou nesystematičnost (B2), která ovlivňuje výsledný proud hudby. Celkové naměřené rozmezí temp je zhruba od 95 do 120.

Sloupec C) Předepsané změny temp

Zaznamenali jsme celkem 3 interpretační činy. Nejdůležitější, v pořadí první se týká nástupu *acceleranda* v mezivěť s funkcí spojky. Předepsané *accelerando* není provedeno, ale je nahrazeno nesouměřitelnou skokovou změnou do rychlejšího tempa a dále pokračujícím nárůstem tempa, především v t. 93-94 (C21). Jedná se o vlastní zásah nad rámec notového zápisu.

Sloupec D) Místní agogické výkyvy

Zaznamenali jsme devět interpretačních činů. Interpret využívá zpožděný nástup (čtyřikrát), vrcholové povolení (jednou), stupňování kontrastu mezi

spádem a klidem formou tempového vlnění (čtyřikrát). D11 poukazuje na dosud nevyužitý interpretační postup, kdy je začátek fráze hrán v pomalejším tempu a interpret dále v jejím průběhu zpomaluje. Buňka D12 zasahuje i do kategorie Volba délky tónu, neboť popisuje situaci, kdy díl nastupuje dříve, po pauze, která vznikla zkrácením tónu *f* v t. 41.

Sloupec E) Volba délky tónu

Zaznamenali jsme osm interpretačních činů. Velmi často zde dochází k realizaci zvláštních, Zichem nereflektovaných interpretačních činů⁶², např. prodloužení první osminy hlavy tématu (D5, D9). V některých taktech 6. větného dílu interpret prodlužuje osminy zejména ve prospěch výrazu, což dokládá i první protokol. Uvědomujeme si však, že další interpretace nemusí tento čin realizovat.

Sloupec F) Odchytky v dynamice celku

Zaznamenali jsme celkem čtyři interpretační činy. Buňky F12 a F14 poukazují na absenci realizace daného pokynu. Buňka F23 upozorňuje na vliv výrazového pokynu *dolce* na dynamiku. F28 na vliv *crescenda* a akcentace na silnou dynamiku, která není napsána. Tento pianista, stejně jako první, realizoval tento čin v souladu s obsahem hudby.

Sloupec G) Místní dynamické výkyvy

Tento sloupec je zastoupen jedenácti buňkami a často poukazuje na skromná (nevýrazná) řešení interpretačních prvků. Na tento fakt upozorňují zpřesňující popisy (např. nepatrné *crescendo*) (G2).

Sloupec H) Dynamické odstíny v detailech

⁶² Takové činy pravděpodobně nelze v rámci Zichovy teorie přesvědčivě opřít o kompoziční podnět. Tyto činy někdy narušují celkový průběh skladby.

Zaznamenali jsme sedm interpretačních činů. Např. na třikrát opakovaném tónu *ges*¹ v t. 9, 10 tvoří interpret frázi ve směru k tónu s přírazem (tento tón je dynamicky nejvíce dotován). Toto je pianistův čin bez předepsaného pokynu (H4). Podle buňky H16 jsou akcenty nahrazeny zkrácením čtvrtových hodnot do podoby staccat.

Sloupec I) Kompoziční podnět

Obecné charakteristiky formových dílů jsou shodné s těmi v protokolu P1. V konkretizacích taktů v jejich rámci se ovšem někdy liší, neboť interpret dal přednost jiným interpretačním činům.

5.3.2 Horizontální vyhodnocení

Řádky 1-3 charakterizují technické zpracování introdukce. Tento celek je řešen jako jedna fráze s vrcholem v polovině taktu 7 (I2). V buňce B2 upozorňujeme na již dříve zmíněnou tempovou profilaci jednotlivých dílů, která však přináší jistou nesystematičnost při volbě tempa v rámci celku. Tento čin se týká i dalších analogických míst v interpretaci. V buňce D2 poukazujeme na výrazně zpožděné nasazení druhé osminy v t. 1, což poněkud deformuje metroritmické uspořádání celé fráze. Ve sloupci G postihujeme nepatrné *crecendo* v t. 5-7 a od poloviny t. 7 dynamický sestup (G2). V rámci dynamiky v detailech poukazujeme na akcenty v t. 5-7, které vystupují do popředí a jsou prováděny se stejnou intenzitou (H2), takže fráze příliš negraduje. V řádku 3 popisujeme specifické interpretační v taktech 1 a 3, ten je ale typický i pro analogická místa s *přírazem*. Tyto přírazy jsou provedeny téměř s hlavním tónem tak, že zaniká melodizující účín (E3). Tento čin nelze vysvětlit jako výsledek kompozičního podnětu; může se jednat o zažitý aspekt klavírní techniky (I3)⁶³. V buňce H4 se píše, že v taktech 9 a 10 tvoří interpret gradaci na třikrát opakovaném tónu *ges*¹ ve

⁶³ Nevylučujeme, že se v dalších protokolech problematikou klavírní techniky budeme zabývat, protože se nejedná o přímé spojení kompozičního podnětu, interpretačního prvku a činu. Spadá to však do závažné problematiky rutiny klavírní hry. Zde musíme ovšem i podotknout, že problematiku přírazů řeší kategorie časových lokalit v detailu, které nebyly do těchto protokolů zařazeny.

směru posledního tónu s přírazem (tento tón je dynamicky nejsilnější). Pianista tím chtěl upozornit na malou nónu latentně cítěného dominantního akordu malého (I4).

V řádku 5 je charakterizován první větný díl: je to první tematický celek v B dur, který je určující pro celou skladbu (I5). Je zde nastaveno nové tempo, které uvnitř fráze mírně kolísá (B5). Interpret často realizuje hlavu tématu v tom směru, že prodlužuje první osminy hlavy tématu na úkor délky následných šestnáctin (D5).

V řádcích 6-8 je popsáno zpracování druhého evolučního dílu. Jeho základem jsou tři pětiktové fráze, které jsou pojaty jako modulující sekvence. Díl je motivicky závislý na prvním větném dílu. Zejména v altovém a tenorovém hlasu dochází ke chromatismům (I6). Opět je zde naměřeno nové tempo (B6). Interpret realizuje tempové vlnění, které však neopouští stanovenou tempovou osu (D6). První a druhá fráze je budována z menší dynamiky až ke svým vrcholům v taktech 23 a 28. Třetí fráze začíná již na vyšším dynamickém stupni a tím je i dynamickým vrcholem celého tohoto dílu (G6). Zde také upozorňujeme na další osobitý interpretační zásah, kdy interpret také velmi často zkracuje tóny v altovém hlasu proto, aby podpořil kontrastní artikulaci mezi hlasy (H6). Řádek 7 konkretizuje takt 19, v němž jsme si všimli nepatrného zpoždění nástupu tohoto dílu (D7). Řádek 8 upozorňuje na takt 32, jehož nástup je opožděn (D8), navíc se celý odehrává ve slabé dynamice (G7)⁶⁴.

Řádky 9-11 se věnují popisu zpracování třetího větného dílu, který je analogickou frází jako první větný díl (I9). Prodloužení první osminy hlavy tématu na úkor délky následných šestnáctin (viz dříve) se zde děje v menší míře než v prvním větném dílu (E9). Buňky G10 a H10 konkretizují interpretační prvek do taktu 38, v němž Askenase zeslabí a akcentuje poslední osminu⁶⁵. Začátek fráze v taktech 40-41 je hrán v pomalejším tempu, interpret dále v průběhu zpomaluje (D11).

Další dva řádky v protokolu (12 a 13) popisují čtvrtý evoluční díl. Kompozičně přináší pokračování evolučního procesu vycházejícího z původního tématu.

⁶⁴ Tento takt byl specificky popsán též v interpretaci Ivana Klánského a upozorňovali jsme u něj na zpomalení (zeslabení jsme nezaregistrovali), tedy jiný způsob uchopení.

⁶⁵ Opět se jedná o totožný konkretizovaný takt jako u Klánského.

Zpracovává ve vzrušeném výrazu z větší části motiv závěru obou polovět tématu, a také jeho hlavu. Zvukovou charakteristiku přináší opakované uplatnění alterovaného dominantního nónového akordu malého (I12). Nové, vyšší tempo oproti předcházející části podporuje evolučnost (B12). Tento díl nastupuje po pauze s malým předstihem. Pauza vznikla zkrácením tónu *f* v taktu 41, přičemž tento tón i pauza jsou nekvantifikovány (D12). V buňce F12 upozorňujeme, že *ff* není realizováno.

Řádky 14-15 charakterizují interpretační činy v pátém zkráceném větěném dílu – repríze dílu *a* v *G dur*, ve kterém je téma zkráceno do pouhé polověty. Ta vyznívá otevřeným závěrem (I14). Kromě interpretova odstínu tempa, který nyní podporuje jeho reprízovitost (B14), poukazujeme na absenci *ff* (F14). Řádek 15 konkretizuje takt 55 jakožto interpretační prvek, ve kterém není realizován akcent na druhé době. Oproti tomu je vlastním zásahem akcentována poslední osmina (H15). Kompozičním podnětem pro tento čin je upozornění na průchodný melodický tón v tenoru (I15).

Řádek 16 popisuje modulující mezivětu s funkcí spojky (takty 56-63). Ta probíhá ve dvou frázích, které obsahují vzestupné stupnicové běhy. Ty jsou v závěru zacíleny do dominantního septakordu nastupující *Ges dur* (I16). První fráze je interpretačně řešena pozvolným zrychlováním a nepatrným zpomalením ve svém závěru. Druhá pak vychází opět z původního tempa a konstantně zrychluje (D16). Dynamicky je první fráze řešena postupným zeslabováním. Tento trend pokračuje i ve druhé frázi, avšak na její poslední době dojde k nástupu silnější dynamiky (G16). Interpret nahrazuje akcenty v detailu zkrácením čtvrtových hodnot do podoby *staccat* (H16). Z pohledu délky tónu jsou čtvrtové hodnoty spjaté s šestnáctinovými běhy zkráceny až do podoby šestnáctek (E16).

Řádky 17-20 přináší informace o šestém větěném dílu – virtuózní variaci na malý větěný díl *a* v *Ges dur*, ve kterém je dosaženo nejvyšší hybnosti (I17). Askenase zvolil nové tempo, které však není předepsáno (B17). Řádek 18 konkretizuje takt 64, kde pianista prodlužuje první tón v duchu vrcholového povolení. Stejně tak zkracuje šestnáctinové hodnoty na dvaatřicetinové, čímž vzniká skupinka, která doplňuje osminovou s tečkou do celé doby (D18). V řádku 19

upozorňujeme, že v taktu 74 je zkrácena artikulace v nejnižším hlasu (oproti analogickému místu v taktu 72)⁶⁶.

Řádek 21 charakterizuje mezivětu s funkcí spojky (t. 83-94) jakožto přechodový díl, složený z modulující sekvence. Harmonie zde zdůrazňuje dominantní charakter závěru a vrací hudbu do původní tematické podoby. Návrat se děje též díky využití motivu ze závěru malého větného dílu *a* (I21). V taktu 83 se nezačíná realizovat předepsané *accelerando*, ale interpret použil jiný prostředek. Nejdříve uplatnil nesouměřitelnou skokovou změnu do rychlejšího tempa (teprve v taktu 90) a dále pokračoval nárůstem, především v taktech 93-94 (C21).

Řádek 22 popisuje sedmý větný díl, který je poslední, majestátní, úplnou citací tématu v hlavní tónině. Má otevřený, subdominantní závěr v rámci sekvence, probíhající od 99 do *seconda volta*. *Prima volta* (takty 101-102) zde není hrána (I22)⁶⁷. Skokově je zde dosaženo odstínu tempa prvního větného dílu, tzn. cca 104 podle metronomického údaje (B17).

Řádky 23-25 sdělují informace o osmém evolučním dílu. Téma zde pokračuje s kódovými příznaky, přičemž vychází z motivu závěru předvětí. Hlavní tónina B dur již je nezpochybněna (I23). Zvolené tempo je od začátku zpomaleno do podoby v prvním dílu *a* (B23). Značným prodlužováním prvního a posledního tónu v taktech 106-108 dochází k narušení předepsané metrické jednoty, a to tím, že nepůsobí jako 2/4 takt. Postupně trend prodlužování prvních dob ustupuje, prodlužování posledních dob se proměňuje jako výsledek drobných *ritardand* v rámci taktu (D23). Buňka F23 poukazuje na fakt, že výrazový pokyn *dolce* lze chápat též jako pokyn pro slabou dynamiku. V řádku 24 se popisuje interpretovo skokové dosažení rychlejšího tempa v taktech 121-124 (B24). V taktu 123 umělec nerealizuje předepsané *diminuendo* (G24). Řádek 25 popisuje situaci v taktech 125-126. Oba tóny *d*² jsou provedeny ve zpomalovaném tempu, a tak je druhý tón s korunou logicky prodlužován (D25).

⁶⁶ Ačkoliv se zde jedná o jiný interpretační čin než případě prvního protokolu, vysvětlujeme jej stejným kompozičním podnětem jako v P1. Vidíme tedy, že tentýž interpretační prvek může nabýt jiného zpracování.

⁶⁷ Nejspíše z důvodu odlišného vydání not.

Řádky 26-33 popisují codu, která je vnitřně členěná na čtyři úseky. Jsou v ní používány motivy z tématu *a*. Končí stupňovitým během v nepravidelně chromaticizované B dur (I26). V řádku 26 je uveden pouze výše uvedený kompoziční podnět. V prvním úseku charakterizovaném v řádku 27 interpret začal hrát v novém tempu *Meno allegro* (B27). Poté přijde postupné zpomalení. V taktu 128 je nejdříve prodloužena poslední osmina (E27). V rámci celého taktu 129 je výrazněji patrné zpomalení na posledních dvou šestnáctinách (D27). Řádky 28-29 popisují druhý úsek. Kromě nového tempa (B28) interpret v taktech 133-135 hraje šestnáctiny mírně rychleji, podle potřeby zvýšené spěšnosti daného úseku (D28). Přítomnost *crescenda* na druhé době 131 a silná akcentace předpokládá silnou dynamiku, která není napsána (F28). Buňka G28 poznamenává, že v t. 131 se nerealizuje *crescendo*. Řádek 29 konkretizuje t. 136, kde je koruna na čtvrté osmině provedena kvantifikovaně (D29)⁶⁸. Řádek 30 popisuje třetí úsek, ve kterém se realizuje zpomalované *Piú ritenuto* (C30). Zvláště v t. 138, 140 je toto zpomalení patrné; druhé dvojtaktí nastupuje opožděně (D30). Časová dotace prvního tónu v taktech 137 a 139 je prodloužena (E30). Řádky 31-33 poukazují na řešení čtvrtého úseku. Tempo *Presto* nabírá hodnotu cca 185 (B31). Od taktu 141 umělec provádí *crescendo* (G31). V taktech 145-147 zpomaluje (D32). U koruny na poslední osmině skladby nelze určit, zda je kvantifikována či nikoliv (C33).

5.3.3 Celistvé vyhodnocení protokolu P2 (analýza interpretačního výkonu)

V rámci protokolu P2 bylo zaplněno 55 buněk v 33 řádcích. V protokolu P2 některé buňky upozorňují na chybějící realizaci daného interpretačního prvku. Jiné, atypické interpretační činy bylo potřeba doplnit samostatným komentářem. Askenase často provádí hlavu tématu tím způsobem, že v ní prodlužuje první osminy na úkor délky následných šestnáctin (D5). Taktéž

⁶⁸ Zvláště zde je patrné jiné zpracování stejných interpretačních prvků jako v případě P1.

přírazy v této interpretaci provádí téměř s hlavním tónem, díky čemuž poněkud zaniká jejich melodizující účin (E4).

Interpret začíná **introdukci**, jež je pojatá jako sekvence s vrcholem v taktu 7, hrát v tempu *Moderato* o hodnotě cca 102 (B2). Hodnota tohoto tempového pokynu se v celém průběhu poněkud proměňuje, což přináší v rámci celku určitou nesystematičnost. V t. 1 interpret výrazně opozdí druhou osminu (D2), v taktech 5-7 realizuje nepatrné *crescendo* (G2). V těchto taktech také vystupují do popředí akcenty na prvních dobách (všechny o stejné intenzitě), čímž chtěl pianista zvětšit efekt dynamického vzestupu (H2). V detailním pohledu na dynamické odstíny vidíme, že na třikrát opakovaném tónu ges_1 tvoří Askenase frázi ve směru posledního, akcentovaného tónu (H3). Pravděpodobně bylo záměrem upozornit na malou nónu imaginárně cítěného dominantního akordu malého. Tento interpretační čin nemá oporu v notovém zápisu (I3).

Větný díl a je prvním tematickým celkem hraným v B dur, který je určující pro celou skladbu (I5)⁶⁹. Interpret jej provádí v tempu cca 95, které mírně kolísá uvnitř fráze (B5).

2. evoluční díl značí lehký odstín základního tempa – cca 98 (B6). Tempové vlnění však tuto stanovenou tempovou neopouští (D6). První takt tohoto dílu (t. 19) nastupuje mírně opožděně (D7) – interpret tím chtěl na tento díl upozornit (I7). První a druhá fráze této modulující sekvence (I6) je budována z menší dynamiky až ke svým vrcholům v t. 23, 28 (v t. 28 je větší). Třetí fráze začíná již na vyšším dynamickém stupni a tím je i jejím dynamickým vrcholem (G7). Poslední takt 32 nastupuje poněkud opožděně (D8) a odehrává se ve slabé dynamice (G8). Tím chtěl interpret upozornit na zlom mezi evolučním dílem x_a a novým dílem a' (I8). V celém tomto dílu interpret též velmi často zkracuje tóny v altovém hlasu pro podporu kontrastu artikulace mezi hlasy (H6).

3. větný díl představuje analogickou frázi jako první větný díl a probíhá v E dur (I9). V úvodu zmiňované prodlužování prvních osmin hlavy tématu se zde děje v menší míře než v prvním větném dílu (E9). V t. 38, který připravuje modulační

⁶⁹ Stefan Askenase jej hraje pouze jednou – bez repetice – pravděpodobně z důvodu jiného vydání not.

zvrát a obsahový přelom (I10), Askenase zesílí (G10) a zároveň akcentuje poslední osminu (H10). Tento akcent též upozorňuje na jiné zakončení než v původním dílu a zároveň předjímá akcenty na posledních dobách stejných motivů v následujícím díle.

Čtvrtý evoluční díl je další fází evolučního procesu vycházejícího z původního tématu; zpracovává ve vzrušeném výrazu z větší části motiv závěru obou polovět tématu, a také jeho hlavu. Zvukovou charakteristiku přináší opakované uplatnění alterovaného dominantního nónového akordu malého (I12). Interpret zde volí rychlejší tempo (cca 120), aby tuto evolučnost podpořil (B12). Tento díl nastupuje dříve než by odpovídala kvantifikace posledního tónu v předchozím dílu (D12). Pianista interpretuje chápe dynamický vzestup v t. 44, 48 tak, že první tón je zahrán slaběji a nejsilnější tón dosahuje dynamiky forte (G12), což je efekt, který může nahradit absenci fortissima. V t. 45-49 nejsou realizovány akcenty na posledních osminách, a tak se zde nabízí hypotéza, že interpret preferuje přirozené metrické uspořádání 2/4 taktu, kdy druhá osmina druhé doby přízvuk nemá (H13).

V pátém zkráceném větěném dílu se tempo navrací do velmi blízké varianty tempa prvního dílu, což podporuje jeho reprízovitost (B14). V t. 55 Askenase neprovede akcent na druhé době tak, jak předepsal skladatel. Oproti tomu však překvapivě zdůrazní poslední osminu (H15).

Modulující mezivěta s funkcí spojky (t. 56-63), která ve dvou frázích, obsahuje vzestupné stupnicové běhy. Ty jsou v závěru zacíleny do dominantního septakordu nastupující Ges dur (I16). Její první fráze řeší Askenase pozvolným zrychlováním a nepatrným zpomalením ve svém závěru. Druhá fráze pak vychází opět z původního tempa a konstantně zrychluje (D16). Dynamicky je první fráze realizovaná postupným zeslabováním; ve druhé frázi tento trend pokračuje, avšak na poslední době nastoupí silnější dynamika (G16). Pozoruhodné je zde zkrácení čtvrtých hodnot v šestnáctinových bězích až do podoby šestnáctek ve snaze zdůraznit první šestnáctinu každé skupiny (E16). Zároveň na těchto tónech vystupují do popředí akcenty (H16).

Šestý větěný díl je virtuózní variací na malý větěný díl *a*, ve kterém je dosaženo nejvyšší hybnosti (I17). Umělec v něm zvolil nové tempo (B17). Jeho první tón je prodloužen v duchu vrcholového povolení na konci předcházejícího

vzestupného běhu (D18). Vždy na začátku tématu jsou v levé ruce (A19) šestnáctinové hodnoty zkráceny na dvaatřicetinové, čímž vzniká skupinka, která doplňuje osminovou s tečkou do celé doby. Osmina je tak prodloužena ve prospěch výrazu (E20). Tím chtěl interpret vystihnout charakteristický rys tohoto stylizovaného tance (I20). V taktu 74 chtěl pianista ozvláštnit nejnižší hlas v levé ruce (oproti analogickému místu dříve) (I20), a proto jej zahrál zkrácenou artikulací (E20).

Následující **mezivěta s funkcí spojky** (t. 83-94) je přechodovým dílem, složeným z modulující sekvence. Harmonie zde zdůrazňuje dominantní charakter závěru a vrací hudbu do původní tematické podoby. Návrat se děje též díky využití motivu ze závěru malého větného dílu *a* (I21). Od začátku tohoto dílu interpret nerealizuje předepsané *accelerando* postupným zrychlováním, ale pojímá je od taktu 90 jako nesouměřitelnou skokovou změnu do rychlejšího tempa a tempový nárůst v dalších taktech (D21).

Sedmý větný díl je poslední, majestátní, úplnou citací tématu v hlavní tónině⁷⁰. V rámci sekvence má otevřený závěr, která probíhá od t. 99 do *seconda volta* (t. 103-104). Pianista zde dosáhne vyššího odstínu tempa prvního dílu (B22).

Ve **velkém osmém evolučním dílu**, rozděleném na dva úseky, pokračuje téma s kódovými příznaky. Vychází z motivu závěru předvětí, přičemž hlavní tónina B dur již je nezpochybněna (I23) a Askenase v něm zpomalí tempo do podoby prvního větného dílu (B23). V prvním úseku interpret osobitě prodlužuje první a poslední tónu v taktech 106-108, čímž dochází k jistému narušení předepsaného metroritmického tvaru. V dalším pokračování tato tendence ustupuje, přičemž prodlužování posledních dob se proměňuje na drobná *ritardanda* v rámci taktů (D23). Ačkoliv to není předepsáno, v souladu s obsahem hudby chápe pianista výrazový pokyn *dolce* jako pokyn pro slabou dynamiku, což jde ruku v ruce s obsahem hudby⁷¹ (F23). V taktech 121-124 jsou kompozičně zdůrazňovány závěrové formule na tónice formou oktávových transpozic. Askenase zde skokem dosáhne rychlejšího tempa (B24), ale zároveň též nerealizuje předepsané zeslabení (G23). V taktech 125-126 je hudba zúžena

⁷⁰ Stefan Askenase nerealizuje *prima volta*, ale ihned přechází na *seconda volta* (I22).

⁷¹ Kompozičním podnětem pro slabou dynamiku by mohlo být i malé zatěžkáni partitury.

až do podoby samostatných „mostních“ tónů, které tento díl spojují s codou (I25).

Coda, naplňující prostor od tohoto místa až do konce skladby, je vnitřně členěná; jsou v ní používány motivy z tématu *a*; končí stupňovitým během v nepravidelně chromaticizované B dur. Její první úsek obsahuje sekvenci, která oddaluje hlavní tóninu do G dur. Zvolené tempo dosahuje hodnoty cca 75 (B27) a zvláště v rámci taktu 129 je výrazněji patrné zpomalení na posledních dvou šestnáctinách (D27). V taktu 128 interpret též prodlouží poslední osminu (E27), čímž také vyjadřuje harmonickou labilitu tohoto úseku. Jeho konec vyznívá otevřeně na subdominantním sextakordu (I27) a propojuje jej tak s druhým úsekem, v němž je dramaticky využita hlava dílu *a* (I28). Dramatičnost se zde projevuje nejdříve nastolením tempa *Piú mosso* o hodnotě 135 (B28). *Crescendo* od druhé doby t. 131 a silná akcentace předpokládá silnou dynamiku, která není napsána (F28). Od t. 133 však ale interpret nerealizuje předepsané *crescendo* (G28). Tento pokyn nahradil hrou skupinek šestnáctin spjatých s osminami mírně rychleji, čímž zvýšil hybnost tohoto úseku (D28) až do posledního vygradovaného taktu (I28). V poslední taktu 136 kvantifikovaně provede korunu (D29). Ve třetím úseku, v němž je díky předepsanému *Piú ritenuto* (C30) opět přítomna tempová labilita, nabývá tento pokyn hodnotu cca 115. Kompozičně je tento úsek vystavěn pomocí modelu a jedné transponované sekvence a interpret tomuto faktu pomůže tím, že prodlouží časovou dotaci prvního tónu v t. 137 a 139 (E30), opozdí nástup druhého sekvenčního dvojtaktí (D30) a navíc zde v celém průběhu zpomaluje (D30). Čtvrtý úsek cody (A31) je tvořen stupnicovým během v nepravidelně chromaticizované B dur (I26); tato tónina je nyní ukotvena i tím, že se v ní pravidelně střídá tónika s mollovou subdominantou (I31). Toto interpret podpořil rychlejším tempem (B31), a také realizací předepsaného *crescenda* (G31). Ve třech posledních taktech dochází k rozšíření závěru o kadenci T-D7-T (I32), což interpret podpořil zpomalením (D32). Kvantifikaci koruny na konci skladby nelze potvrdit (D33), každopádně však napomáhá udržení napětí na konci skladby, udržení životnosti imaginárních tónů harmonických (I33).

5.3.4 Vlastní shrnutí výsledků protokolu P2 a srovnání obou interpretačních výkonů

Metodika protokolů umožňuje odbornou komparaci interpretačních výkonů. Je možné zachytit a popsat použité prostředky výkonných umělců a díky tomu výkony uvádět do vztahů. V následujícím textu se pokusíme porovnat obě interpretace na základě poznatých vlastností obou interpretačních výkonů. Možná jsme nyní poněkud ovlivněni faktem, že osobnost Ivana Klánského je pro nás představitelem české smetanovské interpretace⁷², na kterou jsme podvědomě z našeho prostředí zvyklí. Naší snahou však bude pouze uvést interpretace do vzájemných souvislostí. Samotné zhodnocení estetické normy interpretačních výkonů není naším úkolem – ten patří např. porotcům na interpretačních soutěžích.

V úvodu kapitoly o Askenasem a na základě prvního poslechu jeho interpretace jsme postavili hypotézu, že toto provedení bude vykazovat některé rysy lyrické chopinské hry (viz kapitola 4.2.). Tato hypotéza pochopitelně byla estetického charakteru, a tudíž jsme ji nemohli pomocí protokolu potvrdit. Musíme tedy konstatovat to, co jsme řekli v kapitole 2.6.1., že nejsme schopni celistvě popsat barvu (výraz), kterým je nahrávka typická. Avšak díky protokolu se podařilo zjistit, že interpret někdy nerealizuje skladatelovy předpisy týkající se dynamiky forte, fortissimo, a tedy dynamický průběh je poněkud méně výrazný. Celkově je interpretační pojetí Stefana Askenase (a zde se již dostáváme ke komparaci obou přístupů) jiné než u Ivana Klánského. Nalezli jsme poněkud menší uplatnění místních agogických a dynamických výkyvů, které jsou esencí interpretovy invence. Ve všech rovinách je řada interpretačních činů nestandardní oproti české smetanovské interpretaci, kterou zde reprezentuje Klánský. Toto tvrzení je ovšem vysloveno bez opory dalšího vědeckého zkoumání více nahrávek. Čtenář se může ptát, co jsou rysy české smetanovské interpretace. Můžeme zde postavit např. hypotézu, že standardními českými

⁷² Pojem interpretační tradice pravděpodobně odkazuje na specifické způsoby řešení daných interpretačních prvků interpretačními činy v daném uměleckém prostředí. Pokud je nám však známo, prozatím neexistuje literatura, která by se takto systematicky věnovala určité interpretační škole.

smetanovskými postupy epizodické tempové vlnění v hlavním tématu a při jeho opakování. Tato problematika musí počkat na další bádání.

Taktéž jsme zjistili, že některé tempové pokyny Askenase chápe jinak než Klánský: v mezivěť s funkcí spojky v taktech 83-94 namísto plynulého zrychlení nechá hudbu naráz (v taktu 90) vygradovat do podstatně rychlejšího tempa a dále zrychlovat (nejvíce v taktu 93). Klánský toto místo řeší postupným zrychlením, nikoliv však do velmi rychlého tempa. Dále si Askenase dovolil na základě své vlastní invence činy v tom směru, že např. v mezivěť s funkcí spojky dříve v t. 56-63 začal pozvolně zrychlovat a mírně zpomalil v závěrečném taktu fráze. Ve druhé frázi pak začal opět z výchozího tempa a postupně zrychluje. Zjistili jsme, že Klánský pouze mírně zpomalí až v závěrech těchto frází a poněkud opozdí nástup druhé. Jedná se však z našeho pohledu o detailu. V Klánského pojetí jsou slyšet výraznější změny dynamické, ale i práce s časovými lokalitami v detailu a místní agogické výkyvy. Také je např. znatelná stratifikace akcentů ve čtvrtém evolučním dílu, kterou považujeme za jeho zásadní interpretační činy. Oproti tomu naopak na jiných místech opozdí nástup některých tónů až příliš, než na co jsme zvyklí z českého prostředí. Klánský realizuje mnohem více stupňování kontrastu mezi spádem a klidem v podobě tempového vlnění než Sfefan Askenace.

Obě interpretace však vykazují i některé společné rysy. Oba umělci realizují stejný nepředepsaný interpretační čin v tématu virtuózního šestého větného dílu. Máme na mysli efektní zkrácení dvou šestnáctinových hodnot na dvaatřicetinové, čímž vznikla skupinka, která doplňuje osminovou s tečkou do celé doby. Toto je podle našeho názoru u obou interpretů otázkou stylizace lidovosti tance *Slepička*, kterou oba rozpoznali a osobitě ztvárnili.

Také jsme v každé interpretaci objevili několik charakteristických postupů, které se v dané interpretaci vyskytovaly i na dalších analogických místech (např. vždy při uvedení tématu). Zde je tím myšlena zejména Askenasova tempová individualizace jednotlivých dílů, která však dle nás přináší tempovou nesystematičnost v rámci celku.

Můžeme si postavit před sebe počty zaplněných buněk a interpretačních činů a ptát se, co z těchto dat můžeme odvodit. Stefan Askenase realizuje ve 33 řádcích 55 interpretačních činů, kdežto Ivan Klánský na 52 řádcích 66. Askenase

tedy realizuje méně interpretačních činů než Ivan Klánský. Je to dokladem větší interpretační „bohatosti“ Ivana Klánského.

5.4 Další způsoby vyhodnocování

Kromě komparace několika interpretačních přístupů můžeme na půdorysu jediného protokolu hledat další vzájemné souvislosti. Jedním z nich může být např. sledování toho, jak kompoziční podnět ovlivňuje podobu interpretačních prvků. Lze však také zkoumat to, jakým způsobem je jeden interpretační prvek zpracován interpretačním činem. Zde narážíme na problém estetického rázu. Protokol je subjektivní selekcí analytikem zvolených interpretačních postupů, které vybral z daného výkonu. Tak může být subjektivní i jeho samotná příprava, když např. jiný analytik může shledat v témže kompozičním podnětu vazbu na interpretační prvek z jiné kategorie než původní a postihnout tak jiný interpretační čin. Mohou vzniknout dva různé protokoly o jedné interpretaci od dvou či více posuzovatelů. Každý protokol je tedy též obrazem analytikovy mysli. Celý tento nastíněný problém je ovšem obecný, který se dotýká podstaty uměnovědy.

Pokud jsme vytvořili alespoň dva protokoly, můžeme bádání vést ještě dál. Rozličné vztahy můžeme sledovat v pohledu horizontálním, vertikálním i kombinovaně. Vertikálně jsme popsali činy v podkapitolách 5.2.1. a 5.3.1. V každém sloupci jsou zaznamenány činy ze stejné kategorie. Horizontální činy jsme uvedli v podkapitolách 5.2.2 a 5.3.2. Každý řádek tedy obsahuje činy z jiných kategorií, ale stejné lokalizace. Zajímavé vztahy lze tedy hledat především v kombinacích těchto pohledů mezi sebou. Jak jsme již uvedli, interpretační prvek je dán prostorem taktů a druhem interpretačního prostředku, tedy na jednom řádku existuje sedm potencionálních prvků a až sedm činů.

5.4.1 Vzájemné vztahy mezi jednotlivými buňkami

Jednou z možností, jak aplikovat protokoly, je hledání vazby určitých prostředků na jiné. V realizaci interpretačních činů, ať již předepsaných či nepředepsaných,

totiž může docházet ke vzájemným korelacím. Tak lze sledovat např. souhru místních agogických a dynamických výkyvů, které se vzájemně umocňují. Jediný případ spolupůsobení **zeslabení** a **zpomalení** v protokolu P1 nacházíme v buňkách D43 a G43. Do určitého drobného souladu se dostává **tempové** a **dynamické vlnění** v buňkách D6 a G6, které se nachází v 1. větěném dílu *a*. Ve vztahu buněk D14 a G14 (3. větěný díl *a'*) nacházíme zvláštní vztah, kdy **zesílení** kooperuje se **zpomalením**, což zde podporuje specifický závěr fráze. Vidíme tedy, že v rámci jednoho lokalizace dochází k několika interpretačním činům současně. Zvláštním stavem může být pak vstup nepředepsaných dějů, které jsou esencí interpretační invence.

5.4.2 Závislost interpretačních činů na kompozičním podnětu

Dále lze např. hledat, jak se proměňuje realizace kompozičního podnětu v konkrétních situacích (např. všech analogických). Z těchto informací následně lze odvodit, čím se dané zpracování liší od předchozího a tím pádem též usuzovat, co bylo interpretovým záměrem.

5.4.3 Variabilita interpretačních činů

Lze též např. sledovat, na kolika analogických momentech v interpretaci umělec aplikuje stejný interpretační prostředek – např. epizodické zpomalení v závěru úseku s výskytem tématu nebo jeho předvětí. Vždy je však nutno také zohlednit jejich míru. Výsledky tohoto typu analýzy mohou kupř. určit míru *systematičnosti* interpreta. Míra systematičnosti pak může mít vliv (pozitivní nebo negativní) na *kompaktnost* interpretační koncepce. Na druhou stranu však musíme připustit, že často variabilita použitých prostředků vede k *pestrosti* celku. Toto je však opět již oblast hudební estetiky.

ZÁVĚR. PERSPEKTIVY DALŠÍHO VÝVOJE VÝZKUMU

V této práci jsem se pokusil vymezit nový způsob vyjádření interpretačního výkonu pomocí aplikace Zichova konceptu do podoby tzv. protokolu. Díky tomu jsem získal materiál, pomocí kterého jsem mohl popsat dvě interpretace skladby *Slepička* od Bedřicha Smetany v podání dvou významných umělců z nedávné doby. Zároveň jsem kladl důraz na to, abych každý použitý interpretační prostředek vysvětlil nebo podložil kompozičním podnětem, který jej determinuje v kontextu kompozice a vytváří prostor pro unikátní zpracování interpretem. Poté jsem předložil několik návrhů, jak lze protokoly vyhodnocovat. To přineslo jiné pojetí, které může využít vědec i interpret. Lze např. vidět, jak interpreti řeší stejné interpretační prvky, nebo dokonce sledovat, jak se proměňují použité prostředky v jednotlivých momentech skladby (resp. její interpretace).

Nyní je na místě položit si otázku, do jaké míry jsou protokoly zdrojem objektivní či subjektivní v pohledu analytika. Podle mého názoru je objektivní forma, jakou metoda protokolu vyjadřuje informace o probíhajících interpretačních činech, subjektivní však mohou být jednotlivá vysvětlení, eventuálně jejich napojení na interpretační prvek nebo kompoziční podnět. Snažili jsme se však naše zjištění formulovat jako objektivní poznání (bez estetické příměsi). Kvantifikaci objektivní a subjektivní v této metodologii však budeme moci vyjádřit teprve na základě následujícího výzkumu.

Domnívám se, že by nástroj protokolu mohl přispět k dalšímu rozvoji analýzy interpretačního výkonu jakožto subdisciplíny oboru teorie interpretace i k interpretaci samé. Výzkum by mohl pojatý např. v duchu osobnostního rozvoje jedince, tzn. jako snaha o postižení vývoje jeho interpretační kreativity, a to jak v duchu zásahu institucionálního vzdělávání, tak v závislosti na jeho samostatné interpretační kariéře. Zde bych mohl např. posoudit, jak invazivní přístup má na růst interpretačního umělce konzervatorní, popř. vysokoškolské nebo doktorské vzdělávání, fakultativní interpretační kurzy a do jaké míry je osobnostní vybava umělce schopna tyto invazivní zásahy ovlivnit, neřku-li přímo zvrátit. Tento směr úvah by byl do budoucna mým zájmem.

Druhý směr by mohl být veden např. generační osou. Jeho základ tkví ve srovnávání interpretačních výkonů zástupců jedné generace, kdy by byly

vybrány větší interpretační rozdíly. Tato linie by mohla např. ukázat společné jmenovatele v preferencích výběru interpretačních prostředků, které bychom mohli např. svázat s charakteristikou dobové estetiky nebo dokonce filozofie doby.

Samozřejmě lze výzkum směřovat v duchu zájmu o skladbu jako takovou. V historickém vývoji její interpretace lze např. zkoumat, jak se proměňují výsledky formové analýzy na jednotlivých provedeních. Nemohlo by se přitom zapomenout ani na estetizující a sémantické projevy, protože jedna z linií posuzování umění dnes je, že každé umělecké dílo – tedy i interpretační výkon – je určitou zprávou o stavu člověka a světa.

Další pohled může být nasměrován na provádění určitých typů výrazových prostředků interpreta. A tak např. lze sledovat charakter provádění tempových změn, místních agogických výkyvů, technologii akcentů apod.

Asi nejdůležitějším a nejširším úkolem v této subdisciplíně je historické postižení vývoje interpretace na větším množství skladeb, např. organizováno geograficky, nástrojově (i eventuálně podle značky nástroje), popř. kulturně-společensky apod.

Prozatím byly výstupy z analýz zkoumány lidským uchem na základě mnohonásobného poslechu a vyhodnocovány na základě posuzování vztahů s kompozičními podmínkami skladby. Lze přijmout tezi, že uvedenou činnost by mohl řešit též počítač, který by disponoval programem přibližujícím se zvykům a standardům analytické metodiky protokolu. Musíme zde však stanovit nepřestupitelnou podmínku, že výstupy z této počítačové analýzy nepřinesou jen matematická a fyzikální fakta (tak jak to bylo dosud), ale taková, která budou blízká lidskému posuzování problému (v závislosti na osobnostních charakteristikách, kompozičních předpokladech, národnosti interpreta, jeho povahových rysech atd.). Doba, ve které takto analytický software vznikne, ještě sice nenastala, ale nelze zpochybnit, že se již blíží. Ve vzdálené budoucnosti lze také např. vidět hudební nástroje, které již samy vyhodnocují interpretační aktivitu hráče a dokonce v tomto duchu s interpretem komunikují. Stále ovšem zde vidím základ v informacích, které již dnes je schopen podat protokol. Pro další následovníky jsou zde dveře otevřené.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

1. SMETANA, Bedřich, NOVOTNÝ, Jan, ed. *Composizioni per pianoforte: Volume 7* [hudebnina]. Praha: Editio Supraphon Praha, neuvedeno. H7308.
2. GREENPAGE, Edward. Review of the gramophone record. *The musical times*. 1961, **102**(1416), s. 96. ISSN 0027-4666.
3. BONUŠ, František. *Lidové tance: (výbor lidových tanců z Čech, Moravy a Slezska)*. Strážnice: Ústav lidové kultury, 1995. 2. díl: Jižní Čechy.
4. Protokol (zápis). In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2020-05-01]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Protokol_\(z%C3%A1pis\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Protokol_(z%C3%A1pis))
5. SENN, Olivier, Lorenz KILCHENMANN a Marc-Antoine CAMP. A Turbulent Acceleration into the Stretto: Martha Argerich Plays Chopin's Prelude op. 28/4 in E minor. *Dissonance* [online]. 2012, (120), 31-35 [cit. 2020-04-25]. Dostupné z: https://www.dissonance.ch/upload/pdf/120_31_hsm_os_Argerich.pdf
6. LARA – Lucerne Audio Recording Analyser. *LARA – Lucerne University of Applied Science and Arts* [online]. [cit. 2020-04-25]. Dostupné z: <https://www.hslu.ch/en/lucerne-school-of-music/forschung/performance/lara/>
7. KOBLÍŽKOVÁ, Eugenie. *Pedagogická činnost Ivana Klánského*. Olomouc, 2017. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci.
8. ZICH, Jaroslav. *Prostředky výkonného hudebního umění*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959. Hudební rozpravy.
9. HANIKOVÁ, Johanna. *Nahrávky kompletního klavírního díla Bedřicha Smetany v interpretaci českých pianistů*. Praha, 2016. Bakalářská práce. Hudební a taneční fakulta Akademie múzických umění v Praze.
10. SEIDEL, Jan, ŠPIČÁK, Josef, ed. *Zahrajte mi do kola!: tance českého lidu*. Vydání I. V Praze: L. Mazáč, 1945.
11. PAROULKOVÁ, Veronika. Ivan Klánský: Smetanovu hudbu je třeba správně „rozluštit“. *KlasikaPlus* [online]. [cit. 2020-02-12]. Dostupné z:

<https://www.klasikaplus.cz/rozhovor/item/1639-ivan-klansky-smetanovu-hudbu-je-treba-spravne-rozlustit>

12. COOK, Nicholas. *Beyond the score: music as performance*. New York: Oxford University Press, [2013]. ISBN 978-0-19-935740-6.
13. *Polka Slepicka in B flat major / Stefan Askenase – YouTube* [online]. [cit. 2020-01-30]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=duRbAcSK6N0>
14. ZICH, Jaroslav. *Kapitoly a studie z hudební estetiky*. Praha: Supraphon, 1987.
15. JANEČEK, Karel. *Tektonika. Nauka o stavbě skladeb*. Praha: Supraphon, 1968.
16. JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, 1955.
17. VIČAR, Jan a Roman DYKAST. *Hudební estetika*. 2. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, Hudební fakulta, Katedra teorie a dějin hudby, 2002. ISBN 80-85883-86-4.
18. HLAVÁČ, Jiří, KRATOCHVÍLOVÁ, Marie, ed. *Jaroslav Zich: skladatel, teoretik, interpret, pedagog*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2012. ISBN 978-80-7331-221-3.

PŘÍLOHY

1. Přepis rozhovoru s interpretem a děkanem HAMU, prof. Ivanem Klánským

Rozhovor proběhl 12. června 2019 v 15,30 hod v kanceláři pana děkana. Účastníky rozhovoru byli: děkan HAMU, prof. Ivan Klánský (dále IK), prof. Jiří Bezděk (vedoucí KHT, dále JB) a Bc. Andrzej Molin (dále AM)

IK: Vítám Vás na této konzultaci.

JB: Dobrý den.

AM: Dobrý den.

IK: Prosím, představte mi svůj magisterský projekt.

JB: Andrzej Molin, student klavíru a hudební teorie, se ve svém magisterském výzkumu věnuje problematice způsobu záznamu interpretačního výkonu, neboť každý interpretační výkon je zcela unikátní.

IK: Ano, interpret nikdy nezahraje skladbu dvakrát stejně, i kdyby se dvě interpretace zdály téměř stejné, nikdy nebudou, i kdyby se lišily pouze nepatrnými detaily. Vždy máme do činění s lidským faktorem.

JB: V prvním semestru akademického roku jsme se věnovali systematickému prostředkům výkonného umění tak, jak ji navrhuje Jaroslav Zich. Zabývali jsme se zejména časovými lokalitami a dynamikou (jakožto neútvárovým jevem), které jsou pro klavírní interpretační praxi podle našeho názoru nejzásadnější. Hledali jsme způsob, jak by se dalo daný interpretační výkon z těchto hledisek zaznamenat v univerzální, objektivní, technické (nestranné) podobě. A napadl nás typ dokumentu (tabulka), který odpovídá protokolu. Nastavíme parametry a následně je vyplňujeme konkrétními údaji.

AM: Protokol je jakoby fotografií dané interpretace. Jednotlivé parametry interpretačního výkonu jsme seřadili do svislých sloupců, kdežto umístění daného interpretačního počínu v taktech a volné buňky pro popis způsobu jejich realizace jsme umístili do vodorovných řádků. V rámci vzniklé tabulky jsme poslední sloupec vpravo nazvali kompozičním podnětem. Tím je myšlen

kompoziční materiál, o kterém se domníváme, že byl pro daný interpretační čin zásadním, určujícím motivem. Kromě řádků zabývajících se jednotlivými díly jako celky, jsme ponechali volné řádky pro konkretizace drobnějších momentů ve skladbě. Jejich využití závisí zcela na volbě analytika.

JB: Poté jsme podrobně poslouchali danou interpretaci a jednotlivá pole v prázdné tabulce vyplňovali. Vznikl protokol, který je unikátní pro každou interpretaci. Není to text zahlcený množstvím vět nekonkrétního, estetizujícího ražení. Takové texty dle našeho názoru nehovoří o vlastní realizaci dané interpretace mnoho. Protokol je pokusem o racionální uchopení interpretace podle složek, které jsou podle našeho názoru pro klavírní praxi podstatné a pro obor teorie interpretace užitečné.

IK: Líbí se mi, že děláte něco užitečného pro praxi.

AM: V tomto prvním, pokusném protokolu jsme provedli analýzu Smetanovy Slepíčky v podání prof. Ivana Klánského a posléze polsko-belgického pianisty Stefana Askenase . Znal jste tohoto pianistu?

IK: Ano, potkal se ho několikrát a samozřejmě také slyšel hrát na koncertě. Na tomto koncertu hrál nějaké Chopinovo Nokturno. Byl to senzační pianista a jako osobnost byl ve výraze více strohý než já. V mém pojetí nese Smetana chopinovské rysy, které se snažím ztvárnit.

JB: To souhlasí, v takovém vztahu jsme shledali tyto dvě interpretace.

IK: Co se týče protokolů, za mého působení ve švýcarském Lucernu jsem se setkal s podobným typem výzkumu právě tam.

JB: I s tímto výzkumem jsme se již seznámili.

AM: Měl jsem možnost projít si studii A Turbulent Acceleration into the Stretto. Martha Argerich Plays Chopin's Prelude op. 28/4 in E minor a dospěli jsme k názoru, že výsledky tohoto výzkumu nesou ve valné většině pouze kvantitativní výsledky (časové lokality v sekundách a dynamika v decibelech) s pouze malou aplikací. V našem výzkumu chceme pátrat po smyslu, významu z hlediska interpretace tak, aby to přineslo užitek i pro koncertní umělce. To znamená, že jsme na jednu stranu neměřili údaje v přesných jednotkách, ale podle sluchu. Na druhou stranu ale jsme věnovali mnoho pozornosti vztahu

daného interpretačního činu ke kompozičnímu podnětu. Domníváme se, že poslech skladby a následná konzultace výsledků je pro tento účel dostačující.

IK: Hudba je kombinací zvuku v čase. Jakým způsobem jste měřili čas?

AM: Určující byly pro nás takty. Tempa a změny temp jsme měřili metronomem. Značnou pozornost jsme věnovali místním agogickým výkyvům. Část z nich byla v případě Slepíčky skladatelem předepsaná, ale většina ne. Pokud interpret předepsaný pokyn realizoval, napsali jsme, jakým způsobem – zda se jedná o malé či značné zpomalení apod.

JB: Během přípravy protokolu o interpretaci Stefana Askenase jsme si začali uvědomovat podobnosti a rozdíly mezi oběma interpretacemi a některá pole v protokolu začali vyplňovat i barevně.

IK: Čas dokážeme změřit přesně, ale jaké prostředky jste použili ke změření, nebo alespoň odhadnutí dynamické stránky?

JB: Tu jsme především kontrolovali, zda je ve shodě s notovým zápisem. Pokud tomu tak bylo, poznamenali jsme do protokolu dynamický předpis a ponechali bez komentáře. Pokud interpret do dynamického průběhu zasáhl více zřetelně, opatřili jsme předepsanou dynamiku komentářem. Mohlo by se zdát, že je tento údaj proto méně „objektivní“, ale domníváme se, že přesto nese významné informace o dané interpretaci.

IK: Bylo by skvělé, kdyby se Vám povedlo nějakým způsobem změřit rozdíl v intenzitě hlasů v rámci polyfonní faktury, která je u Smetany častá. Tato intenzita je dána intenzitou úhozu prstu a ovlivňuje výslednou barvu. Smetana je podle mne větší polyfonik než Chopin, a proto i jemné vynesení určitého hlasu na určitém místě dodá interpretaci kvalitu. Navíc si mnoho lidí dnes myslí, že Smetana byl takový „sedlák“, že jeho hudba je jakoby neohrabaná. Ale byl to velký skladatel a pianista, který měl stejné ambice jako Liszt. Také bych byl velmi vděčný, kdyby se Vám podařilo dopátrat, co je tím, co pozvedne danou interpretaci konzultovanou se mnou, o několik úrovní výš.

JB: Jistě to zohledníme v poslední kapitole práce, která se bude zabývat perspektivami dalšího rozvoje tohoto výzkumu. Možná že se nám to někdy v budoucnu povede.

IK: Nemyslete si ale, že celým výzkumem vytvoříte recept na vydařenou interpretaci.

AM: Jsme si vědomi, že lidský faktor není nahraditelný a právě proto cílíme na informace vyposlouchatelné uchem, což je v interpretační pedagogice běžná praxe. Opět nám jde o smysl – ne o čísla. Já sám jako pianista v tom vidím užitek.

IK: V mé interpretační kariéře se mi v souvislosti s agogikou osvědčila jistá metoda pro interpretace romantických skladeb. Pokud začnu hrát určitou frázi ve stabilním tempu a poté v rámci ní zrychluji či zpomaluji, ale ukončím ji v okamžiku, kdy by měla skončit v neměnném tempu, pak daná fráze působí jednak kompaktně, a jednak není ochuzena o agogiku.

AM: Měl jsem možnost si to ověřit na několika místech ve Slepíčce a skutečně tomu tak bylo.

IK: Jaký by z toho měl být výstup?

JB: Větší množství protokolů jedné osobnosti nám umožní vytvořit její interpretační profil, který bude schopen na základě objektivních dat odhalit např. charakteristické interpretační počiny dané osobnosti. Jistě bude zajímavé si uvědomit vztah interpretačního činu ke kompozičnímu podnětu. Bude také možné srovnat několik interpretací téže skladby a poukázat na jejich podobnosti a rozdíly, případně poukázat na trendy dané interpretační školy. Ovšem na konkrétní aplikaci budeme pracovat v příštím akademickém roce 2019/2020. Bude to záviset na další konzultaci s Andrzejem Molinem a také prezentaci v rámci semináře hudební teorie.

IK: Budu rád, když mne budete informovat o dalším vývoji.

JB, AM: S potěšením.

2. Notový záznam Slepíčky v edici Jana Novotného u vydavatelství Bärenreiter-Supraphon

29

Slepíčka

Moderato.

p

dolce

leggiero

cresc.

rit.

U. 1981

The musical score is arranged in six systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a *pp* dynamic and includes a *Ped.* instruction. The second system features a *ff* dynamic and includes a *Ped.* instruction. The third system includes a *ff* dynamic and a *Ped.* instruction. The fourth system includes a *Ped.* instruction and a *s.* (sustained) marking. The fifth system includes a *Ped.* instruction and a *s.* marking. The sixth system includes a *Ped.* instruction and a *p leggierissimo.* dynamic marking. The notation is dense with sixteenth-note passages, triplets, and various articulation marks.

This page of musical notation consists of six systems, each with a treble and bass staff. The music is written in a key with four flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The notation is highly technical, featuring numerous triplets, sixteenth-note runs, and complex fingerings indicated by numbers 1-5. Dynamics include *Ped.* (pedal), *p* (piano), and *f* (forte). Performance instructions include *accelerando* and *cresc.* (crescendo). A section marked *Sm.* (Smoother) is present in the fifth system. The page concludes with a double bar line and a final chord.

U. 1981

ff sf

ped.

First system of a piano score in 2/4 time, featuring a treble and bass clef. The music consists of dense chords and arpeggiated patterns. Dynamics include fortissimo (ff) and sforzando (sf). A pedaling instruction (ped.) is present at the beginning.

ff sf

Second system of the piano score, continuing the dense texture. It includes first and second endings, indicated by bracketed lines and repeat signs. Dynamics range from fortissimo (ff) to sforzando (sf).

dolce

(sempre 3)

Third system of the piano score, marked dolce. It features intricate fingerings and triplet markings (3). The tempo or feel is indicated as (sempre 3).

più p

Fourth system of the piano score, marked più p. It continues with complex rhythmic patterns and fingerings.

più p

più p

senza 3

Fifth system of the piano score, marked più p. It concludes with a section marked senza 3, indicating the end of the triplet feel.

Meno allegro.

dim. *p*

Più mosso.

p

Più ritenuto.

ff *f* *p*

Presto.

p *f cresc.* *secco*

ff *f* *p*

Fine.