KRESÁNKOV POHĽAD NA HUDOBNÝ TVAR A JEHO ZOBRAZOVACIE SCHOPNOSTI NA PRÍKLADE MAHLEROVEJ PIESNE *DAS IRDISCHE LEBEN*

Jana Lindtnerová

Mgr. art. Jana Lindtnerová; Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava; e-mail: jana.lindtnerova@savba.sk

Abstract

Musical thinking and its three spheres – the sonoristic, dynamic and thematic spheres – were among the most fundamental phenomena which Jozef Kresánek explored in his musicological research. Musical thinking is a fundamental phenomenon not only in composition but also in performance, listening, reception and reflection. Hence, musical thinking is thus a common factor in all musical activities, as well as in musicology itself and its disciplines. The paper is devoted particularly to thematic musical thinking, whose basis is musical forms. The author considers Kresánek's definition of musical forms, their division into three main groups, and the fundamental characteristics of musical forms, as well as the depictive capacities of music. Following on from these theoretical premises in the second part of the paper there is an analysis of structure and significance in Mahler's song *Das irdische Leben*.

Keywords: musical form, individuality of form, the emotional-expressive aspect of form, indexicality, *Das irdische Leben*

Jozef Kresánek sa celoživotne zaoberal výskumom hudobného myslenia ako jedného z najzákladnejších fenoménov uplatňujúcich sa pri vzniku, interpretácii, počúvaní i reflexii hudby. Zdôrazňoval, že hudobné myslenie je založené na dialektickej jednote sonoristiky, dynamizmu a tematiky (tvarovosti). Tento text sa zaoberá predovšetkým podstatou tematického hudobného myslenia, ktorá tkvie v hudobných tvaroch. Nasledujúce state o Kresánkových náhľadoch na fenomén

hudobného tvaru vychádzajú najmä z jeho publikácií *Základy hudobného myslenia*[1] a *Hudba a človek*[2].

Hudobným tvarom označuje Kresánek

> „každú jednotku hudobného myslenia, ktorú tvorí súbor vzťahov, a ktorú dokážeme postihnúť a zapamätať si, a to nielen v jej nezmenenej, doslovne opakovanej podobe, ale i v transpozícii a variácii".[3]

Akýmsi predstupňom hudobných tvarov sú tvary zvukové, ktoré však nástupom tvarov hudobných neprestali existovať, ale naďalej predstavujú dôležitý fenomén, napríklad v ríši zvierat pri ich dorozumievaní.

> „Vo zvukových tvaroch sa uplatňujú iracionálne vzťahy (nečistá, kolísavá intonácia, iracionálne časové hodnoty), zatiaľ čo u hudobných tvarov prevládajú vzťahy racionálne, merateľné mierami tvarovosti."[4]

Zároveň sa však hudobné tvary tzv. dynamickým porušovaním (napríklad agogikou) blížia spätne tvarom zvukovým.

Samotný tón nepovažuje Kresánek za hudobný tvar, iba ak by sa brala do úvahy nielen jeho výška, ale aj farba či dynamika. Problémom je, že tón nemožno transponovať. Preto pre Kresánka predstavuje základný hudobný tvar interval v následnom aj súčasnom znení, ktorý je rozpoznateľný aj v transpozícii. Samotný interval však ešte nie je hudobným tvarom, ale len tzv. základnou mierou tvarovosti. Aby sa z intervalov stali tvary, musia intervaly ožiť pomocou dynamickej sféry, tzn., že sa v tvare nastolia napätia a uvoľňovania napätí, a tým javy statické a dynamické. Ako príklad uvádza Kresánek interval čistej kvinty, ktorá sa môže oživiť tonalizovaním a zapojením do určitej metrickej štruktúry.[5]

Kresánek rozoznáva tri základné skupiny hudobných tvarov: vertikálne, horizontálne, vertikálno-horizontálne. Za vertikálne tvary považuje Kresánek intervaly a akordy. Na tematickej výstavbe sa podieľajú oveľa menej než horizontálne tvary. Tie môžu byť tvorené dvojtónovým vzťahom až rozsiahlou témou. Majú výškový parameter, ktorý sa prejavuje ako melos či diastéma, a časový parameter, prejavujúci sa ako metrorytmické usporiadanie tónov. V európskej hudbe sa zriedkavo nachádzajú čisto horizontálne tvary, pretože hudba je väčšinou viachlasná. Podľa Kresánka je teda otázne, či možno témy a motívy citovať či analyzovať len ako melódie bez ostatných hlasov. Preto hovorí o tvaroch vertikálno-horizontálnych. Práca s hudobným tvarom ako osobitnou jednotkou – teda s motívom či témou – je základom tematickej práce.

Kresánek pripisuje hudobným tvarom tri základné vlastnosti: tvarovú individuálnosť, citovo-výrazovú individuálnosť a homeostázu, pričom všetky tri by mali byť vo

---

1 KRESÁNEK, Jozef: *Základy hudobného myslenia*. Bratislava : Opus, 1977, 349 s. Pozri najmä kapitoly: *Podstata hudobného myslenia*, s. 38-53; *K zrodu hudobných tvarov*, s.106-126; *Podstata hudobných tvarov*, 127-165.

2 KRESÁNEK, Jozef: *Hudba a človek*. Bratislava : Hudobné centrum, 2000, 96 s., Pozri najmä kapitoly: *Umelecký zážitok, prvé a druhé kategoriálne prepodstatnenie*, s. 12-15; *Umelecký zážitok a druhé kategoriálne prepodstatnenie*, s 23-28; *Dynamický a procesuálny charakter hudby*, s. 35-41; *Zobrazovacie schopnosti hudby*, s. 41-44.

3 KRESÁNEK, Ref. 1, s. 127.

4 KRESÁNEK, Ref. 1, s. 118.

5 Pozri KRESÁNEK, Ref. 1, s. 110-111.

vzájomnej jednote. Individuálnosť tvaru „nie je daná len prvkami, ale hlavne ich zložením, nie tým ‚čo', ale ‚ako'"[6]. Individuálnosť tvaru je nevyhnutná pre schopnosť určitý tvar si zapamätať a znovu ho rozpoznať. Individuálne znaky tvaru sú podstatné aj pre určitý sloh, pričom často hrajú podstatnú rolu drobné nuansy. Ani princíp kontrastu by nebol mysliteľný bez toho, aby boli dva tvary dostatočne individuálne.

V hudobných tvaroch sú obsiahnuté, Kresánek hovorí vyslovene „inkarnované",[7] napätia a uvoľnenia napätí, pričom práve tieto inkarnácie dynamických procesov zohrávajú dôležitú úlohu v citovo-výrazovej oblasti hudobného tvaru. V hudobných tvaroch sú tieto inkarnované sily zmrazené v pevných podobách, ktoré sme schopní rozpoznať ako osobitné jednotky nielen v doslovnom znení, ale aj v transpozíciách a variáciách. Práve v hudobnom tvare ako základnej bunke tektonického hudobného myslenia Kresánek nachádza základ expresívnosti hudby. Hudba, ako aj zážitky sú evolučnej povahy, preto je dôležité uvedomovať si dynamický a procesuálny charakter hudby. Napätia narastajú a uvoľňujú sa podľa plánu, aký si vyžadujú zážitky a obsahovosť hudby; pritom treba brať zreteľ na dobové konvencie. S expresivitou hudby súvisí aj umelecký zážitok. Podľa Kresánka v človeku vyvoláva psychický zážitok citovej povahy práve syntagma umeleckého diela.

Expresivita hudby je úzko prepojená aj so zobrazovacími schopnosťami hudby, ako ich Kresánek nazýva. Kresánek v tejto oblasti nadväzuje na známu semiotickú znakovú typológiu Charlesa Peirca.[8] Podľa nej sú možné tri základné vzťahy medzi označením a označovaným – ikon, index a symbol. Kresánek ich označuje ako tri možné prístupy dešifrovania hudobného obsahu a jednotlivé typy znakov pomenúva vlastnými názvami:[9] 1. ikon – pre ktorý volí Kresánek termín asociácia, je založený na podobnosti; ako ikony môžeme v hudbe označiť napríklad vtáčie motívy; 2. index – ktorý Kresánek nazýva analógiou, je vzťah poukazujúci na stav objektu; 3. symbol – Kresánek ho označuje podobným termínom symbolika – má zastupujúcu funkciu, a s označovaným predmetom nemá nič spoločné; rozumieme mu na základe tradície či konvencie. V hudbe sú to najmä kryptogramy, podľa Kresánka napríklad aj leitmotívy v opere či citácie známych melódií viazaných na určitý ustálený význam.

Podľa viacerých muzikológov, ako aj podľa Kresánka, sú pre hudbu najdôležitejšie analógie, teda indexy, pretože sú „bezprostrednými reakciami na dynamickú a procesuálnu stránku hudby".[10] Kresánek hovorí, že v hudobnom tvare sú inkarnované pohybové gestá (skákanie, plazivosť...), ktoré majú spolu s ďalšími dynamickými priebehmi zásadný vplyv na výslednú expresivitu a zobrazovacie schopnosti hudby. Dynamické činitele sa v analógiách uplatňujú jednak potenciálne – tzn. prinášajú napätie nahromadenej energie napríklad v citlivých tónoch či akordoch –, ako aj kineticky – tzn. napätia sa anulujú v zmysle očakávaného smerovania, avšak to očakávané možno obísť, tzv. dynamicky porušiť, a to je zdrojom nových zážitkov. Ide o permanentný zápas medzi očakávaným, teda dynamickými stereotypmi, a medzi rozhodnutím skladateľa v súlade s jeho zobrazovacími cieľmi. Ak

---

6 KRESÁNEK, Ref. 1, s. 149.

7 KRESÁNEK, Ref. 2, s. 39, 43.

8 K problematike semiotickej znakovej typológie Charlesa Peirca pozri ŠTEFKOVÁ, Markéta: *Hudobná sémantika a semiotika.* [Učebné texty.] Rkp, s. 2.

9 Pozri KRESÁNEK, Ref. 2, s. 41.

10 KRESÁNEK, Ref. 2, s. 42.

chce vyjadriť niečo pokojné, uplatňuje málo dynamického porušovania, ak naopak niečo búrlivé, uplatní sa mnoho dynamických porušovaní.

Podrobnejšie zdôvodňuje význam indexikality pre hudbu muzikológ Vladimír Karbusický.[11] Indexikálne vzťahy súvisia s procesmi a priebehmi, majú teda dynamickú podstatu, o čom hovorí aj Kresánek. Karbusický však upozorňuje, že v hudbe ide o tzv. imaginovaný pohyb, tzn. aj keď hovoríme, že fráza smeruje k vrcholu, nejde o nijaký reálny pohyb frázy. Hudba je vďaka dynamickým procesom schopná vyjadrovať určité vlastnosti, a ak tieto vlastnosti budeme chápať ako akési príznaky, symptómy, môžeme rozpoznať aj vec, alebo jav, na ktorý príznaky bezprostredne poukazujú. Napríklad ak hudba pôsobí unavene a beználadovo, môže poukazovať na chorobu. Karbusický upozorňuje tiež na to, že jediné, čomu môže človek porozumieť pri počúvaní cudzej reči, ktorú neovláda, sú prejavy nonverbálnej komunikácie. Keďže reč primárne slúži na tlmočenie konkrétnych informácií, čoho hudba nie je schopná, vidí Karbusický práve v nonverbálnej zložke bežnej rečovej komunikácie, teda najmä v intonácii a zafarbení hlasu, styčný bod s hudobným jazykom. Spoločným bodom je teda tlmočenie citových výrazov.

Na nasledujúcej analýze Mahlerovej piesne *Das irdische Leben*[12] z cyklu *Des Knaben Wunderhorn* (Chlapcov zázračný roh) si priblížime niektoré aspekty problematiky hudobných tvarov. Textovým východiskom bola pre Mahlera báseň z rovnomennej literárnej zbierky *Des Knaben Wunderhorn*, ktorú vydali Achim von Arnim a Clemens Brentano. Päť strof pôvodnej básne skladateľ skrátil len na tri strofy piesne. Trojnásobné opakovanie, návrat či pokus o určitý zámer sa v hudbe vyskytuje veľmi často, zrejme zodpovedá najlepšie princípom hudobnej tektoniky a zmyslu pre pôsobivú gradáciu. Pôvodný názov básne *Verspätung* (Oneskorenie) Mahler zmenil na názov piesne *Das irdische Leben* (Pozemský život). Tým Mahler jednoznačne postavil túto pieseň do súvislosti s inou piesňou z rovnakého cyklu – s piesňou *Das himmlische Leben* (Nebeský život). Skladateľ tak jasne poukazuje na príkry kontrast hojnosti, radosti a šťastia nebeského života a utrpenia, bolesti, chudoby a smrti pozemského života. Text piesne *Das irdische Leben* je koncipovaný tak, akoby ho prednášali tri rôzne postavy – dieťa, matka a rozprávač, pričom každej postave zodpovedá charakteristický hudobno-tematický celok. Z koncepcie textu, ako aj vzhľadom na jeho tragický obsah môžeme pieseň právom označiť za baladu. V piesni dieťa trikrát narieka, že má hrozný hlad. Preto od svojej matky žiada chlieb, ale tej neostáva nič iné, ako dieťa neustále znova vybádať k tomu, aby ešte chvíľočku počkalo, že už zajtra budú žať, mlátiť zrno a piecť chlieb. Rozprávač prepája dialógy dieťaťa a matky v jednotlivých strofách komentárom, že akonáhle zožali a vymlátili obilie, dieťa nanovo kričí svoju prosbu. V poslednom dvojverší má rozprávač „v rukách" aj pointu celej piesne: akonáhle sa chlieb konečne dopiekol, dieťa už ležalo na márach. Práve na slovo máry (Totenbahr) umiestnil Mahler aj hudobný vrchol celej piesne. Dieťaťu sa nedostalo toho najpotrebnejšieho tak dlho, až zomrelo – tesne pred splnením matkinho sľubu o vidine napečeného chleba. Pri interpretácii tejto piesne stojí

---

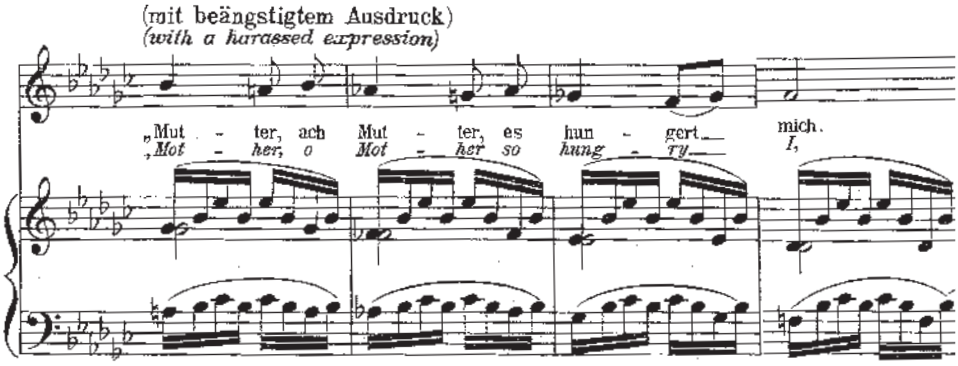
[11] Pozri ŠTEFKOVÁ, Ref. 8, s. 1-4, a KARBUSICKY, Vladimir: *Grundriß der musikalischen Semantik*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986, 316 s.

[12] Pri analýze tejto piesne sa odvolávam na notový materiál publikovaný v týchto zväzkoch: MAHLER, Gustav: *Des Knaben Wunderhorn*. Band 1. Wien : Universal Edition, 1999, a MAHLER, Gustav: *Des Knaben Wunderhorn für hohe Stimme und Klavier*. Wien : Universal Edition, 1980, UE 14786a.

spevák či speváčka pred náročnou úlohou – presvedčivo vyjadriť žalostný krik dieťaťa, upokojujúci matkin spev a objektívny komentár rozprávača.

Tri základné hudobnotematické úseky zodpovedajúce trom postavám možno vďaka ich hudobnej individualite navzájom dobre odlíšiť. Každý z úsekov sa v piesni objaví trikrát, pričom k najväčším dynamickým porušovaniam dochádza v oblasti melodiky, orchestrálneho sprievodu, harmónie i tektoniky pri ich treťom znení.

Príklad 1: Gustav Mahler: *Das irdische Leben* – predvetie úseku dieťaťa (1. strofa)

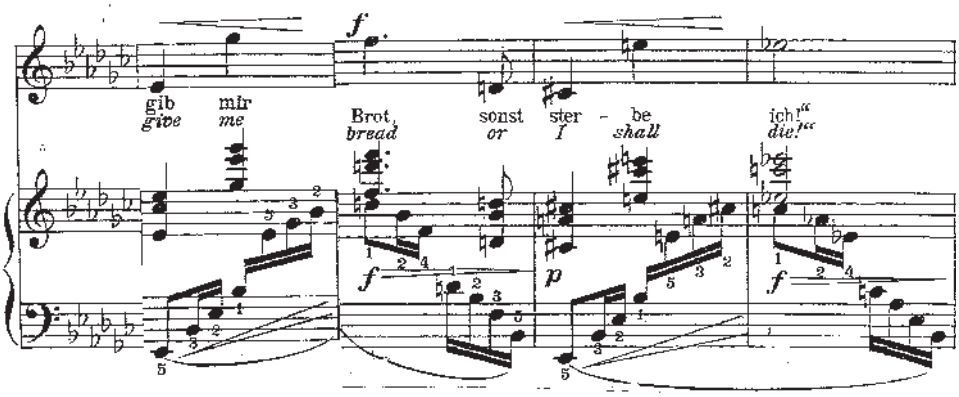


Hudobnotematický úsek charakteristický pre dieťa je symetricky rozdelený na štvortaktové predvetie a štvortaktové závetie.[13] Melodika predvetia (Príklad 1) klesá po výhradne malo- a veľkosekundových postupoch. Pohybuje sa po tónoch východiskovej tóniny es mol od dominantného tónu *b* k tonike *es* (*es* nastúpi ako prvý tón závetia), pričom sa tieto hlavné tóny striedajú s melodickým tónom v podobe spodnej malej sekundy. Tento hudobný útvar sa v terminológii rétorických figúr označuje ako *pathopoeia*. V tretej strofe dochádza k pozmeneniu melodiky tohto predvetia – miesto poltónových vychýlení smerom nadol je línia vygradovaná kvartovými až sextovými skokmi k tónickému *es*^{2}. Bohatosť a dramatickosť orchestrálneho sprievodu sa v každej strofe stupňuje. V oblasti harmónie je dôležité uplatnenie frýgického tónu *fes* k základnému tónu *es* v druhom takte každej strofy. Stiesnenosť vychádzajúca z hudby tohto predvetia poukazuje na úzkostný pocit hladného dieťaťa.

Pre melodiku závetia (Príklad 2) úseku dieťaťa sú charakteristické veľké skoky – exklamácie smerom nahor i nadol a chromatické posuny medzi nimi. V prvej a druhej strofe ide o skoky oktávové, v tretej dokonca o decimové. Stavba melodiky predvetia a závetia je teda veľmi kontrastná. Vypätá melodika závetia je umocnená búrlivým inštrumentálnym sprievodom, založeným najmä na stupnicových behoch a akordických rozkladoch. Dynamika spevného hlasu, ako aj jednotlivých nástrojov je v tomto mieste veľmi dôsledne rozpísaná; to, že Mahler žiada prudké dynamické zmeny od *pp*

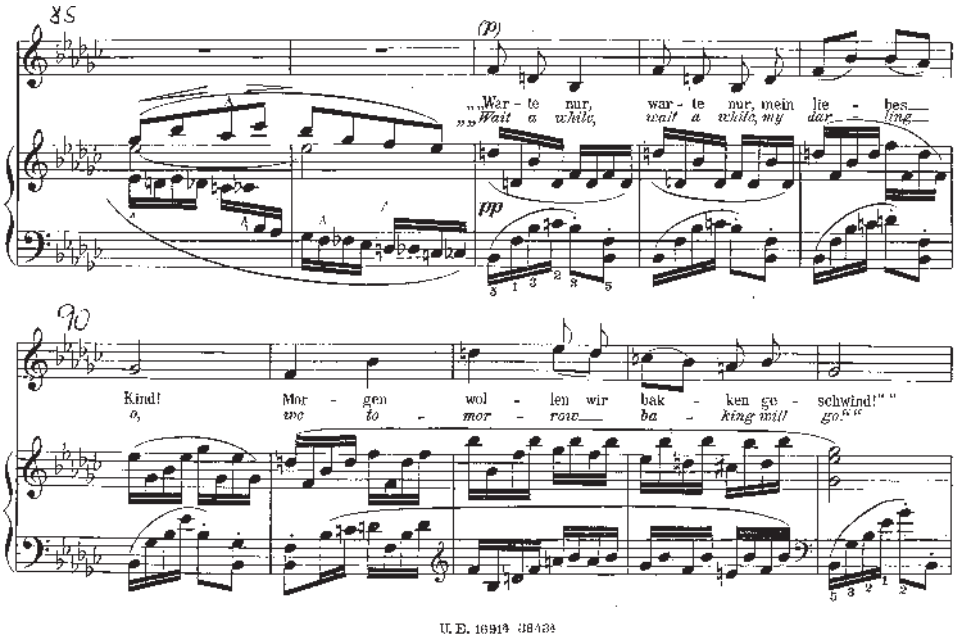
[13] Pojmy „predvetie“ a „závetie“ nemyslíme v zmysle ich tradičného používania v oblasti klasicistickej hudby; majú vyjadriť dve časti, z ktorých sú úseky charakteristické pre postavy v tejto piesni zložené, bez toho, aby evokovali ďalšie hudobné charakteristiky vyplývajúce z použitia týchto termínov v oblasti klasicistickej hudby.

Príklad 2: Gustav Mahler: *Das irdische Leben* – závetie úseku dieťaťa (3. strofa)



k *ff* v rámci jedného taktu, vyvoláva dramatické zvukové vlny. Závetie úseku dieťaťa je zdrojom veľkého napätia a jeho uvoľnenie príde až po medzihre v druhom hudobno--tematickom úseku charakteristickom pre matku.

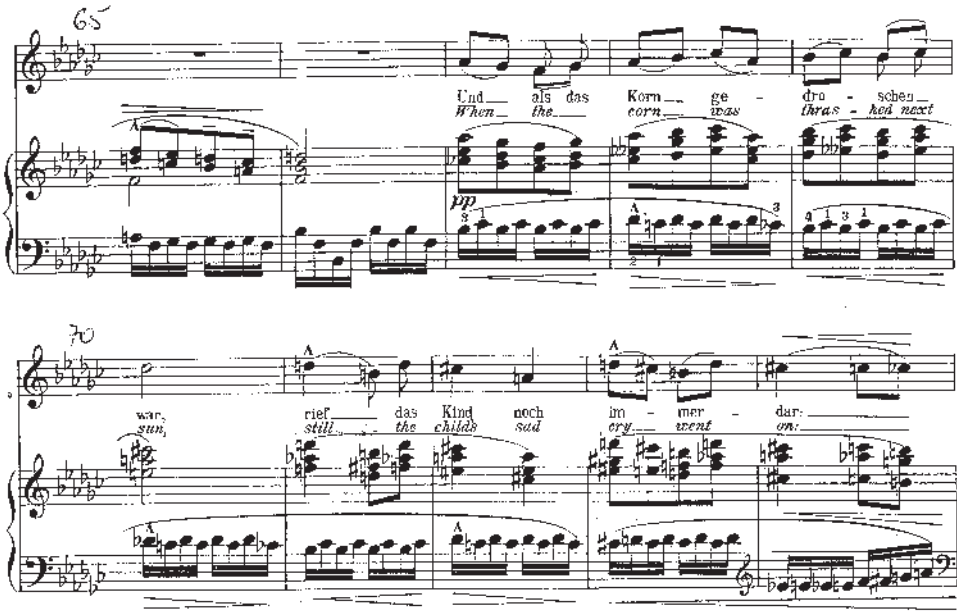
Príklad 3: Gustav Mahler: *Das irdische Leben* – úsek matky



Ten sa vždy začína v dominantnej tónine B dur (Príklad 3). Jeho melodika je oveľa spevnejšia, často založená na akordických postupoch. Je tiež rozdelený na predvetie

a závetie. Zádrž na novej tonike *b* charakteristická pre úsek matky mu dodáva istú mieru stability. Dôležitým prvkom je to, že spev sa končí klamným záverom a uspokojivé harmonické uzatvorenie prichádza až v nadväzujúcom dvojtaktovom inštrumentálnom dopovedaní.

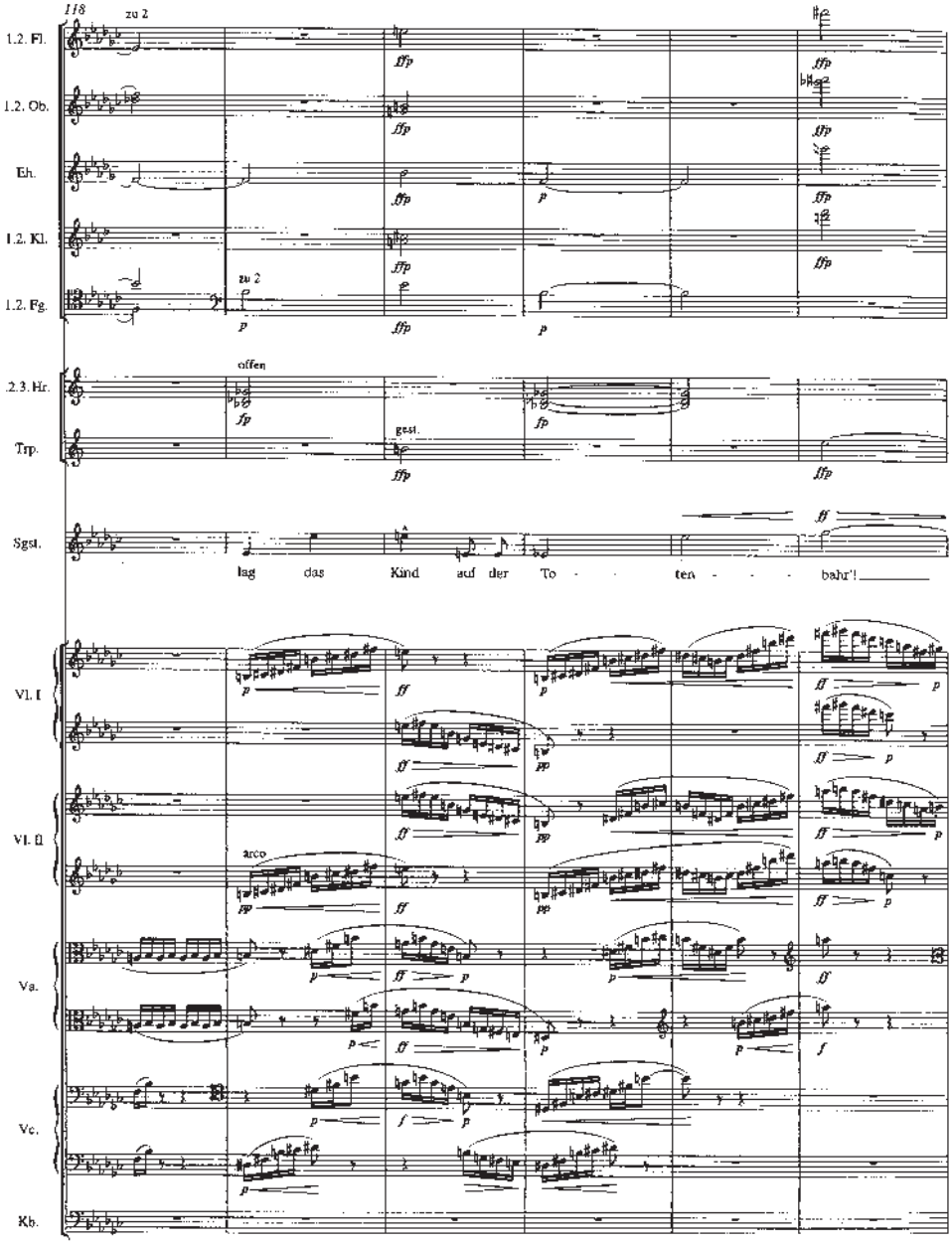
Príklad 4: Gustav Mahler: *Das irdische Leben* – úsek rozprávača



V prvých dvoch strofách postupuje predvetie melodiky tretieho hudobno-tematického úseku charakteristického pre rozprávača (Príklad 4) po vzostupných tónoch es mol, čo tvorí istý protipól k predvetiu úseku dieťaťa. Mahler tu výrazne uplatňuje vzlykovú dikciu. V závetí sa ako v speve, tak aj v orchestrálnom sprievode vo veľkej miere uplatňuje chromatika a zmenšené a zväčšené akordy, ktorých energia a napätie sa stále stupňujú až do konca tohto úseku. Uvoľnenie, aj keď len chvíľkové, tak príde až s novým nástupom úseku dieťaťa.

V úsekoch rozprávača dochádza k najväčším dynamickým porušovaniam. Bezprostredne na jeho prvé a druhé uvedenie nadväzuje znovu úsek dieťaťa novej slohy. Odklon od pravidelnej schémy nastáva v tretej strofe, keď po úseku matky nastúpi namiesto štvortaktovej medzihry šesťtaktová medzihra s emfatickými skokmi v melodike. Nástup úseku rozprávača je ešte oddialený ďalšou medzihrou, ktorá je príbuzná s charakterom predohry najmä vo faktúre a výraze. Na túto medzihru nadväzuje váhavý, spomalený spev rozprávača s prednesovým označením *Etwas zögernd* (trochu váhavo). Jeho predvetie je od závetia oddelené ešte ďalšou medzihrou. Melodika tohto spevu rozprávača sa však od predchádzajúcich dvoch líši, a síce je variantom úseku dieťaťa. Závetie tohto posledného úseku rozprávača je o dva takty rozšírené a prináša

Príklad 5: Gustav Mahler: *Das irdische Leben* – záver úseku rozprávača (3. strofa)

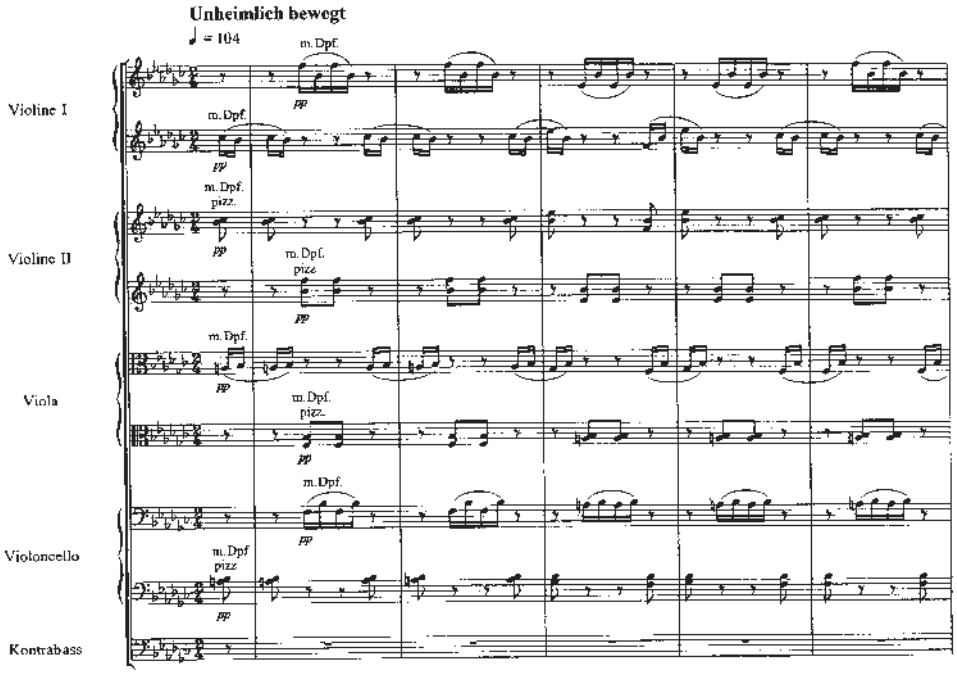


ako hudobný, tak aj textový vrchol piesne, kde sa spieva, že dieťa ležalo na márach (Príklad 5). Práve na slovnej pointe „Totenbahr“ (máry) dosahuje pieseň svoj melo-

dický vrchol na tóne *ges*[2] držanom dva takty v dynamike *ff* na podklade zmenšeného septakordu *a-c-es-ges*. Tento vrchol je podporený aj vysokými tónmi drevených dychových nástrojov a búrlivými rozkladmi sláčikových nástrojov. Toto miesto je príkladom toho, že hudobná syntagma je zdrojom najväčších citových zážitkov, ako to tvrdí aj Kresánek. Tým, že hudobno-tematický úsek rozprávača bol predtým dvakrát uvedený vo veľmi príbuznej podobe, nastolila sa pre poslucháča piesne akási paradigma tohto úseku. V jeho treťom znení však dochádza k najväčším zmenám v celej piesni, a práve toto syntagmatické porušenie nastolenej paradigmy sa stalo ako hudobným, tak aj citovo-výrazovým vyvrcholením celej piesne.

V tejto piesni je aj zaujímavý príklad toho, ako sa hudobný dynamizmus prejavuje vo väčších celkoch než len v rámci určitej témy. Ide o striedanie celkového výrazu troch základných úsekov dieťaťa, matky a rozprávača. Charakter úseku rozprávača je príbuzný s atmosférou úseku dieťaťa, takže opakovaná schéma dieťa – matka – rozprávač vytvára určitú trojdielnosť aj vo výraze: napätie – uvoľnenie napätia – napätie.

Príklad 6: Gustav Mahler: *Das irdische Leben* – predohra



Dôležitou súčasťou piesne je aj jej predohra (Príklad 6). Nielenže je predobrazom celkového charakteru piesne, ale jej hudobné prvky sa vyskytujú aj v hudobnotematických úsekoch jednotlivých postáv v sprievode, ako aj v medzihrách a dohre. Pre

predohru je charakteristické striedanie malých sekúnd a prázdneho intervalu kvinty (prípadne kvarty ako jej obratu). Mahler využíva spodný smerný tón *a* a vrchný smerný tón *ces* k dominantnému tónu *b*. Tie necháva zaznievať v rýchlom tempe ako v dvojzvukoch, tak aj rozložene. Striedajú sa s kvintami (alebo kvartami) na dominante *b-f* alebo na tonike *es-b* taktiež buď v dvojzvukoch alebo ako priznávky. Tým je už na krátkej ploche predohry nahromadené množstvo energie a napätia, ktoré v poslucháčovi hneď od začiatku vzbudzujú ďalšie hudobné očakávania.

Výskyt hudobného materiálu z predohry v orchestrálnom sprievode úseku dieťaťa, najmä ostrých smerných tónov, je dôležitý na umocnenie výrazu tohto úseku. Použitie dikcie z predohry v inštrumentálnych hlasoch úseku matky je ešte zaujímavejšie – svojím zlovestným charakterom nedovoľuje poslucháčovi nechať sa naozaj uchlácholiť naoko upokojujúcim charakterom matkinho spevu, a stále tak dáva tušiť tragický koniec piesne. Prítomnosť podobného hudobného pradiva ako v predohre, tak i v dohre, navracia v závere pieseň do jej východiskovej roviny, čím je umocnená celková jednota piesne ako celku.

Charakterizovali sme individuálne znaky jednotlivých hudobno-tematických úsekov, na základe ktorých je možné tieto úseky navzájom odlíšiť. Vďaka tomu, že jednotlivé úseky sú individuálne jasne vyprofilované, sme schopní rozoznať aj to, keď sa v určitom úseku nachádzajú aj prvky iného úseku, čo zohráva dôležitú úlohu pri pochopení významu piesne.

Na záver si priblížime ešte niektoré aspekty, ktoré sa významne podieľajú na citovo-výrazovom obsahu tejto piesne. Samotná voľba es mol ako východiskovej tóniny má symbolický význam. Na jej charakter poukazuje Markéta Štefková v monografii *O hudobnom čase* pri analýze Bachovho *Prelúdia es mol*: „es-mol ako tónina so šiestimi b je dodnes spájaná so závažným, lamentóznym a elegickým charakterom“.[14] Vo vyhrotenom výraze používa túto tóninu napríklad aj Leoš Janáček v klavírnej *Sonáte 1. X. 1905*, ktorej časti nesú príznačné názvy „Předtucha“ a „Smrt“. Zaujímavé je, že tónový priestor východiskovej tóniny piesne es mol aiolskej je zhodný s frýgickou stupnicou od tónu *b*. Symbolika frýgickosti, ktorú skladateľ v piesni často využíva, ešte viac umocňuje bolestný charakter piesne. Na bolestnom výraze piesne sa podieľa aj voľba anglického rohu ako jedného z orchestrálnych nástrojov. Nárekový charakter jeho farby zvuku Mahler necháva vyniknúť najmä na tých miestach, kde je mu zverená hlavná melódia.

Predzvesťou piesne je už jej predohra, ktorá má vďaka svojej štruktúre a sadzbe bodavý, zlovestný charakter. Jej prvky sa vyskytujú nielen v ďalších dramatických úsekoch piesne, ale napríklad aj v charakterovo kontrastnom úseku matky. Tieto prvky predohry zasadené do chlácholivého spevu matky vyjadrujú istú klamlivosť matkinho upokojujúceho spevu a dávajú tak tušiť nešťastný koniec piesne. Rovnako aj dohra pracuje s týmito prvkami predohry a zanecháva tak v poslucháčovi akýsi osteň bolesti ako pretrvávajúci pocit z tejto piesne ako celku.

[14] ŠTEFKOVÁ, Markéta: *O hudobnom čase*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; Divis-Slovakia, 2011, s. 61.

Nezastupiteľnú úlohu zohrávajú aj rétorické figúry, ktoré Mahler v tejto piesni hojne využíva.[15] *Pathopoeia*, vyskytujúca sa v speve dieťaťa, je figúrou utrpenia. „Používa sa predovšetkým na vyjadrenie afektu smútku, obavy, strachu...".[16] Naliehavosť žiadosti dieťaťa o chlieb je podčiarknutá použitím figúry *exclamatio*, ktorá predstavuje v hudbe výkrik či zvolanie. Oktávové a decimové exklamácie spevu dieťaťa umocňujú ešte väčšmi exponovanú náladu piesne. Použitie rétorickej figúry *passus duriusculus* nazývanej výstižne aj *lamento-bas* v medzihrách medzi úsekmi dieťaťa a úsekmi matky, ktorú Mahler zveril zaliečavému zvuku hoboja, pomáha udržať rovinu významu piesne aj v čisto inštrumentálnych úsekoch. Táto figúra patrí medzi výrazovo najsilnejšie figúry vôbec. V oblasti melodiky patrí k dôležitým charakterovým prvkom aj vzlykový motív, ktorý sa viackrát vyskytuje v úsekoch rozprávača.

Pre výraz piesne je veľmi dôležitá aj oblasť harmónie. Okrem už spomínanej voľby tóniny es mol a využívania frýgickosti používa Mahler vo veľkej miere chromatiku, bolestné zmenšené septakordy, ako aj vypäté zväčšené kvintakordy. Na pochopenie významu piesne je na niektorých miestach dôležité aj porozumenie harmonickým postupom, napríklad v závere matkinho spevu. Závetie sa končí klamným záverom, čím je vyjadrená akási klamlivosť matkinho spevu, v ktorom sa snaží upokojiť svoje dieťa. Jej spev tým dostáva nádych len tušeného vedomia, že táto situácia (nedostatok jedla) sa neskončí dobre, aj keď sa naoko sebaisto (durová melodika, harmónia na základe jasného kadenčného postupu) snaží dieťa upokojiť.

Podľa spomienok Mahlerovej blízkej priateľky Natalie Bauer-Lechner vnímal skladateľ odkaz tejto piesne aj v širšom význame.[17] Chlieb je metaforou toho najnutnejšieho, čo telo i duch človeka potrebujú k rastu. Jednotvárna odpoveď matky predstavuje osud, ktorý sa nepotrebuje ponáhľať, aby uspokojil krik človeka po „chlebe", teda po tom najpotrebnejšom, a to môže pre každého znamenať niečo iné. Táto pieseň je zároveň prejavom Mahlerovho nesmierneho súcitenia s utrpením sveta, ktoré dokumentuje aj jedno z jeho životných kréd – citát z Dostojevského románu *Ponížení a urazení*: „ako môžeme byť šťastní, dokiaľ čo i len jediný tvor na zemi trpí?"[18]...

Štúdia vznikla v rámci grantového projektu VEGA č. 2/0143/11 (Ústav hudobnej vedy SAV).

---

15 K problematike charakteristiky rétorických figúr pozri publikácie: ŠTEFKOVÁ, Markéta: *Na ceste k zmyslu (štúdie k hudobnej analýze)*. Bratislava : Divis-SLOVAKIA, 2007, s. 19-93, a ŠTEFKOVÁ, Markéta: *Teória hudobnej interpretácie*. Bratislava : VŠMU, 2011, 172 s.,

16 ŠTEFKOVÁ, *Na ceste k zmyslu...*, Ref. 15, s. 36.

17 Pozri BAUER-LECHNER, Natalie: *Erinnerungen an Gustav Mahler.* Ed. J. Killian. Leipzig; Wien; Zürich : E. P. Tal & Co. Verlag, 1923, s. 10-11.

18 EGGEBRECHT, Hans Heinrich: *Die Musik Gustav Mahlers.* München : Piper, 1982, s. 32.