

Kopecký, Jiří

Co může slyšet naše ucho?

Musicologica Brunensia. 2013, vol. 48, iss. 2, pp. [73]-86

ISSN 1212-0391 (print); ISSN 2336-436X (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/MB2013-2-6>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/129654>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JIŘÍ KOPECKÝ

CO MŮŽE SLYŠET NAŠE UCHO?

Projekt s názvem „Slyšet jinak“, který je společně řešen Univerzitou Palackého v Olomouci a brněnskou JAMU, se zaměřuje na tvůrčí aktivity dětí v hudebně výchovném procesu. Jedním z jeho úkolů je „zaútočit“ pomocí her na možnosti sluchu a pokusit se je touto činností rozvinout. Herní aktivity dětí, starších studentů i dospělých na poli hudby počítají s jistými danostmi a schopnostmi sluchu, a pokud hudební pedagog ve svém snažení selhává, nemusí tato skutečnost upozorňovat na nedostatky jeho hudebního talentu, ukazuje spíše na nerespektování (ať už podceňování nebo přeceňování) mezí lidského slyšení. Systematická i historiografická analýza našeho slyšení proto může vést k lepšímu porozumění našich možností v praxi.¹

Akustika a sluchový analyzátor

Akustika udává pro náš sluch poměrně striktní data. Slyšitelné zvuky se pohybují v pásmu 20 Hz–20 kHz. Srovnávací vývojové hledisko však dodává, že se tyto hodnoty týkají průměrně disponovaných dvacetiletých jedinců. U některých dětí se dostáváme nad 20 kHz, zato šedesátiletý člověk slyší nejlépe zvuky do 12 kHz. Vlásokové buňky basilární membrány, jež je ukrytá v hlemýždi, „snímají“ nejprve vyšší frekvence, proto se tyto vstupní části většinou snadněji „opotřebují“ než buňky, které jsou lépe chráněny uvnitř hlemýžďe a ručí za počátek nižších tónů. Z vlastní zkušenosti víme, že se nám dobře vnímají, analyzují a reprodukují melodie v jedno a dvoučárkované oktávě s doprovodem v oktávě velké a malé. Fyzikálně stejné intervalové kroky v hluboké poloze jsou podle psychoakustických měření (tedy subjektivně) menší než tytéž kroky v poloze vyšší. Říkáme tomu perceptuální jev, subjektivní výšku tónů přitom měříme v melech. Automaticky mluvíme o vnímání komplexních (složených) tónů, a nikoli jednoduchých

¹ Práce vznikla za finanční podpory Grantové agentury České republiky GA ČR r. č. 408/09/0121 Výzkum post-indeterministických kompozičních metod: komponování v hudebních animačních programech a v hudební výchově.

sinusových křivek. Jiný překvapivý moment nacházíme u hlasitosti tónu, kterou navzdory její proměnlivosti a relačnímu založení měříme v decibelech (pianissimo odpovídá 40 dB, práh bolestivosti způsobují hodnoty nad 130 dB). Pokud se hladina akustického tlaku zvýší z 30 dB na 60 dB, neznamená to ještě, že takový tón vnímáme dvakrát hlasitěji. A navíc, tóny s vyšší frekvencí nepotřebují k tomu, aby se k nám dostaly, takovou intenzitu jako nižší tóny (viz pikolu v plně obsazeném orchestru). Subjektivně také pocítíme zesílení hlasitosti vyššího tónu jako jeho zvýšení a naopak. Pokud jsme se zastavili u rozlišovací schopnosti sluchu v oblasti rozdílných tónů a prozatím opominuli parametr délky a barvy, zmiňme tzv. **zónový charakter slyšení**, kdy malé rozdíly ve frekvenci dvou tónů nejsou posuzovány jako velmi „rozladěné“, ale naopak jako identické (větší rozdíl by způsoboval tzv. rázy). Uvádí se, že při hladině 50 dB nad prahem slyšitelnosti běžně rozpoznáváme kolem 1800 tónů různé výšky. Hovoříme o fyziologické / psychofyziologické množině tónů.

Při dokonalé orientaci v tónovém systému a v hudebním strukturování poněkud nespravedlivě opomíjíme barvu (např. ve srovnání s hudbou Číny) a metroritmické vazby (např. v porovnání s hudbou subsaharské Afriky). Na kvalitu instrumentální barvy upozorňuje evropskou hudbu zejména Francie, analytické metody dokonce vedly ke vzniku tzv. spektrální hudby. Běžné použití jazyka nás však stále v případech fenoménu barvy vyvádí ze striktní hudební terminologie. Mluvíme o tmavém hlasu, lehkém tónu atd. Pokud jsou ve zvuku zdůrazněny liché tóny alikvótní řady, pocítíme barvu jako ostrou, zatímco sudé alikvóty ručí za „plný“, „kulatý“ tón.

Přízpůsobivost, sluchu s sebou nese mnoho překvapivých momentů. Jelikož se ucho – na rozdíl od oka, které mozku zprostředkovává naprostou většinu smyslových informací – nemůže samo zavřít, je právě tento smysl garantem našeho přežití. Slyšíme za roh, volání o pomoc nás probudí ze spánku. Proto ucho citlivě reaguje na počáteční podněty, ale relativně brzy se unaví nebo si zvykne na dlouhodobě trvající zvukové osvětlení, takže ho přestane vnímat tak intenzivně. Lidem, žijícím v hluku, může dokonce vadit ticho. Při dobrém soustředění rozlišujeme opakované podněty o frekvenci cca 16 za vteřinu jako rychle se opakující tóny a nikoli jako jeden vibrující tón. **Okamžik psychologické přítomnosti** se rozpíná asi do 3 sekund. Většina témat klasické hudby nepřekročí svým trváním 10 vteřin – pro orientaci v **hudební přítomnosti** evropské hudby je proto nezbytné zapojení krátkodobé paměti. Subjektivní prodloužení zvuku způsobuje jeho zvýraznění (intenzita, zdobenění, přerušování).² Specifický a pro sluch charakteristický je jev **koktejlové party**, popsáný na počátku 50. let 20. století. Sluch si dokáže mezi různými – i hlučnějšími – zvukovými zdroji vyhledat jeden a ten pozorně vnímat (jako bychom se ve dvojici bavili na party plné lidí). Taková situace má však své meze; sluch od sebe obtížně odděluje dvě různé informace současně sdělované stejným/podobným hlasem přicházejícím ze stejného směru. Dochází

2

Viz FRANĚK, M. *Hudební psychologie*. Praha: Karolinum, 2005, s. 100.

k **maskování** nebo **sluchovému překrývání** u tónů blízkých frekvencí, kdy jeden tón oslabí nebo úplně překryje účinek druhého tónu.

Nezapomínejme, že disponujeme **binaurálním slyšením** a že oba sluchové orgány úzce spolupracují s rovnovážným systémem, s registrováním polohy hlavy vůči tělu a těla i hlavy vůči zemi. Hladina hlasitosti vnímaná oběma ušima se oproti vnímání jedním uchem zvyšuje. Jsme schopni lokalizovat zvukový zdroj díky **stereoefektu**. Kvůli stínovému působení hlavy dochází při bočních odrazech k fázovému posunu (jedno ucho dostane zvukovou informaci dřív), s čímž musí počítat akustika koncertních sálů. Směr šíření pomáhají identifikovat i ušní boltce a ušní svaly.

Sluch a hudební schopnosti

Chceme-li hovořit o hudebním sluchu, je potřeba od sebe oddělit hudební slyšení, které je výrazně vázáno na dějinný proces, hudební schopnosti, sociologickou problematiku (recepce hudby) a řadu dalších typologicky uchopených jevů (např. absolutní a relativní sluch, pozorovací – vžívací zaměření). **Absolutním sluchem** vládne asi 1% populace. Někteří badatelé tvrdí, že absolutní sluch je vrozený, jiní jsou přesvědčení o jeho naučitelnosti či vtištění (imprinting). Absolutní sluch jako pevné spojení mezi vjemem tónové výšky a jemu odpovídající hodnoty, aniž by bylo nutné srovnání s jiným tónem (s referenčním tónem pracuje **relativní sluch**), se vyskytuje v různých modech: aktivní (tvorba tónové výšky) – pasivní (rozpoznání tónové výšky), tónový (rozpoznání jakékoliv výšky tónu) – nástrojový (rozpoznání výšky u daného nástroje). „Absolutní sluchaři“ bohužel s obtížemi transponují a s rostoucím věkem se jejich slyšení posouvá směrem nahoru.

Hudební sluch vymezují hned z několika odlišných úhlů teorie hudebních (sluchových) schopností. Boris Michajlovič Těplov vytvořil 3 základní kategorie: 1) smysl pro tonálnost, 2) hudební představivost (tzv. **vnitřní sluch**), z těchto dvou složek se rozvíjí **harmonický sluch**, 3) smysl pro hudební rytmus. Paul Michel přiřadil k hudebnímu sluchu, pod který zahrnul veškeré diferenciační schopnosti sluchového analyzátoru, ještě další 3 skupiny hudebních schopností, aby vůbec mohl uvažovat o hudebně plnohodnotné osobnosti: schopnosti paměti zaměřené na hudbu, motorické schopnosti, duševní schopnosti, jež ve styku s hudbou nabývají specifického zabarvení (fantazie, myšlení).³ Géza Révész nebo Rosamund Schuterová razili hypotézu o jediné hudební schopnosti (*musical ability*),⁴ zato Carl Emil Seashore uspořádal 25 hudebních schopností do 5 skupin: 1) hudební

³ Nepodceňujme skutečnost, že k porozumění hudbě patří značné kvantum dat, při jejichž zapamatování si hudební didaktika vypomáhá všelijakými oporami a mnemotechnickými pomůckami, např. struny na kytáře fixuje věta: **E**ma **h**odila **g**ranát **d**o atomové **e**lektrárny.

⁴ Avšak ani Révész ani Shuterová se nespokojili s příliš obecně pojatou „muzikalitou“ a dále propracovávali své návrhy. Viz SHUTER-DYSON, R.. Musical Ability. In *The Psychology of Music* (Diana Deutsch, ed.), San Diego: Academic Press, 1999, s. 627–651.

počítky a vjemy (např. smysl pro výšku tónu, pro čas, pro konsonanci, témbř), 2) hudební činnost (např. kontrola výšky, času, rytmu, intenzity), 3) hudební paměť a fantazie (např. sluchové a pohybové představy), 4) hudební intelekt (volné hudební asociace, hudební reflexe, obecné rozumové nadání), 5) hudební citění (vkus, emoční reakce na hudbu a projevení emocí skrze hudbu). Nejčastěji je pojem hudební sluch spojován s výškou zvuku (**výškový sluch**), analýzou dospíváme ještě k jemnějšímu rozlišení hudebního tónově výškového sluchu: **sluch melodický** a **sluch harmonický**. Termín rytmický sluch se neujal, musíme si vystačit se **smyslem pro rytmus**. Analytické nuance však vždy doplňuje podstatná skutečnost, totiž nezastupitelné sepětí s činnostmi (zejména motorickými); hudební sluch se zároveň vyjevuje (a také diagnostikuje) i rozvíjí v praxi.

O podivuhodném sepětí slyšení s totalitou naší celé osobnosti nás informují jak sugestivní umělecké projevy, tak obecněji filozofické úvahy nebo poměrně úzce zaměřené estetické studie. Antropolog a fenomenolog Helmuth Plessner se pokusil vytrhnout sluch z tradice evropského myšlení, která obvykle klade důraz na vidění, a přiřadil k charakteristice slyšení několik zásadních znaků: 1) produktivita, námi vydávané zvuky se k nám vrací zvenku jako objektivizované vyjádření našeho vnitřního světa; žijí nezávisle na nás, a přesto jsou obrazem našich niterných stavů, 2) voluminosa, objemová kvalita zvuku zaplňuje prostor, přesto jsou zvuky nezachytitelné tak, jak s tím počítá zrak nebo hmat; zvuky jsou jakoby všude a nikde, blízko i daleko.⁵ Nastavení sluchového smyslu je výjimečné, neboť zvukové předměty „propouští“ přímo k našemu emočně zbarvenému sebevyjádření. K pozoruhodným závěrům došel Jaroslav Zich, když analyzoval prostředky hudební interpretace a působení hudby na posluchače. Zich identifikoval sledování hudebního proudu se zaměřením vřívacím a pozorovacím.⁶ Zich psal také o pohybovém vtělesnění a o zpěvním vtělesnění. Až s narůstající zkušeností posluchači „zvnitřní“ pohyby interpreta do sluchového zážitku – při poslechu nahrávky pak „vidí, jak se hudebník pohybuje“ nebo imitují jeho pohyby. Pokud hudební profesionálové nemohou odhlédnout od hudebního zápisu a i znějící hudba se jim přetavuje do obrazové představy partitury (**vidoucí ucho**), primárnější a rozšířenější modus bychom adekvátně mohli označit za **slyšení tělem**. A senzomotorika nás už přivádí k vývojové psychologii.

Sledování hudebního vývoje do zhruba 15. roku konstatuje rozdíly mezi rychlostí a tvárností jednotlivých složek hudebního sluchu. Rozpoznávání melodie, byť ještě vázané na konkrétní umístění v absolutní výšce a naučené barvě (hlas matky), se ustaluje kolem 10. měsíce – a nemáme na mysli pouze sestupné táhlé melodické tvary ukolébavek. Správné intervalové vzdálenosti jsou do průběhu melodické linky dosazovány v průměru kolem 10. roku! Potvrzuje se zjištění, že dítě ve fázi konkrétních operací potřebuje i jednoduchou píseň zažít alespoň šedesátkrát, aby ji dobře interpretovalo. Harmonický sluch nebývá středem zájmu

⁵ PLESSNER, H. Zur Anthropologie der Musik. *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1, 1951, s. 110–121.

⁶ ZICH, J. *Kapitoly a studie z hudební estetiky*. Praha: Editio Supraphon, 1987, s. 184.

hudebních psychologů, dodejme jen, že pro evropskou hudbu zásadní orientace v tonalitě je dětem vlastní až po 5. roce.⁷ Na změny v organizaci času reaguje dítě již několik desítek hodin po narození, literatura se však značně rozchází v udání věkové hranice, kdy dítě umí rozeznat odlišné rytmické vzorce, např. **AAA A** versus **AAAA**. Realizace rytmu v dvoudobém taktu nečiní takové potíže jako třídobý rytmus. Na složité rytmy a metra (co do délky či vrstvení rytmických pásem) jsou děti připravené až mezi 7.–8. rokem.⁸ Děti snadněji hrají v rychlejším tempu, mladší z nich obvykle neudrží rovnoměrné tempo a zrychlují. Zdá se, že smysl pro rytmus je rigidněji vázaný na geneticky dané nebo vrozené dispozice a vloh.

Historický pohled na hudební slyšení⁹

Základní přístup k hudbě, který uplatňovalo 18. století, nazval Heinrich Besseler **syntetických slyšením** (*das synthetische Hören*).¹⁰ Posлуhač musel vynaložit stále více námahy, aby se zmocnil slyšené hudby, přitom ale zatím nedošlo k naprostému oddělení interpreta od publika. Posлуhač (nezřídka objednavatel hudební produkce) přirozeně rozuměl tomu, co slyšel. Uplatňoval jeden posluchačský přístup, ať se jednalo o hudbu v opeře, kostele nebo na ulici (vždyť oblíbené árie se rychle dostávaly s latinským textem a přepracovaným generálním basem na kůr). V tom se tehdejší recepční nastavení zásadně liší od dnešního

⁷ Vedle „tonal harmonic feeling“ (vývoj je uzavírán kolem 12.–13. roku) mohou být sledovány ještě „kognitivně nasycené složky sluchu“, tedy „hearing and understanding of chords“ (největší míru rozvoje dosahuje v pubescenci a adolescenci) a „hearing and understanding of homophony“ (pozvolna se rozvíjí v době povinné a středoškolské docházky). Viz LUSKA, J. Development of Harmonic Ability Lines in Ontogenetics. In *Musicologica Olomucensia* VIII, AUPO Facultas Philosophica, Philosophica – Aesthetica 31-2006 (Jiří Kopecký, ed.), Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 51–60.

⁸ Viz MARSH, K. Children's Singing Games: Composition in the Playground. *Research Studies in Music Education*, June 1995, s. 2–11.

⁹ V následujícím textu, stejně jako v názvu samotné studie, je slovo ucho používáno ve významu slyšení, resp. recepční modus, a nikoli jako orgán sluchového smyslu. Odpovídá tak německému „Hören“ a anglickému „hearing“, přestože se americká New musicology distancuje od pojmu „structural hearing“ a raději volí tvar „structural listening“, aby vedle staromódního a moralizujícího konceptu (Schenker a jeho žáci, proudy Nové hudby) vyniklo pojetí, jež si je vědomo sociálního zázemí i fyzického ukotvení – „sensuously valued experience“. Z práce Rosengrand Subotnik *The Challenge of Contemporary Music* (1987) citováno podle KALTENECKER, M. Hören als Analyse? *MusikTheorie: Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 2007, 22. Jahrgang, Heft 3, s. 1–25; zde s. 13–17.

¹⁰ Pokud se od tohoto termínu opouští ve prospěch **strukturního slyšení**, je *structural hearing/structurelles Hören* dále problematizováno. Porozumění hudbě a požitek z hudby jsou nadřazeny pouhému parazitujícímu „Hören-als-Sonate“ (v případě Mozartovy Sonáty KV 311), které se ještě podle Jerrolda Levisona rozpadá na **intelektuální slyšení** (pojmy, znalosti o formě a stylu) a **percepční slyšení** („hearing perceptually“), sledující jen průběh skladby. Viz LEVISON, J. *Music in the Moment*. London: Ithaca, 1997 (citováno podle KALTENECKER 2007 /pozn. 9/, s. 18).

stavu, kdy jsme nuceni vůči rozdílným hudebním druhům přistoupit s příslušným „sluchem“. Abychom nevnímali hudbu 18. století povrchně, nezbyvá než se naučit/nebo se alespoň pokusit o naučení syntetického slyšení, což se někdy zdá být pro hudební pedagogy nepřekonatelným problémem. Pedagogický proces ovšem může následovat dějinný postup. Přepínání recepčních návyků zaznamenala neapolská opera 18. století, když zredukovala někdejší počet 70–80 malých árií na 20–25 da-capo árií v jednom díle. Časově delší, zaokrouhlený průběh árie (ale také instrumentální věty) nahradil dřívější způsob přiřazování jednotlivých částí k sobě. Už árie naznačila to, co beze zbytku využila instrumentální hudba; tzv. aria divisa začíná motivem, který posléze převezme hlas. Začátek tedy musí být dostatečně nosný, aby jeho návraty bez veškerých pochyb vytvořily v mysli posluchače formu. Aktivní přístup posluchače se nachází v přímém vztahu ke klíčovému úkolu skladatele – vytvořit hudební myšlenku, jež je schopna být tématem.

K umocnění pocitu hudební smysluplnosti výrazně přispěla periodická stavba, kdy se téma rozpadá na dvě vzájemně si odpovídající části. Posluchač tak musí tyto části rozpoznat a zase složit dohromady. Tak jako později bude Paul Hindemith považovat tónicko-dominantní vztahy a vůbec tonální centralizaci za neporušitelný zákon evropského hudebního cítění, tak můžeme i my prohlásit hudební kvadraturu se stále se opakujícími násobky čísla 2 za garanci aktivně syntetického přístupu. Ruku v ruce s ustálením „čtyřtaktovek“ a „osmitaktovek“, jež zhruba v časovém úseku 1720–1760 zaplavily veškerou evropskou hudbu a staly se normou, šlo rousseauovské velebení přirozenosti, jednoduchosti, pravidelnosti.

Ceněné kvality jako originalita, individuální osobitost, potřeba hnutí Sturm und Drang vyjádřit se („sich auszudrücken“) daly vzniknout konceptu génia, jenž ukazuje do budoucnosti, má tvůrčí potenci (ingenium) a sám určuje normu. Ch. F. D. Schubart koncem 18. století s naprostou vážností založil svůj výklad na výčtu charakteristických rysů génia-autodidakta: nadšení pro hudební krásno, bohaté city („äußerst zartes Herzgefühl“), citlivé ucho, přirozený smysl pro rytmus, neodolatelnou lásku k hudbě.¹¹

Cesta k dnešku přes dlouhé 19. století

Posun od subjektu (17. století) k individu (18. století) dorazil s 19. stoletím k niterné osobní výpovědi, a to jak na straně skladatele, tak na straně posluchače. Do hry navíc přistoupil nový článek, často neztotožnitelný ani s jednou z těchto stran – interpret. Nežřídka se v 19. století stávalo (a děje se tak dodnes), že interpret uchopí dílo jinak, než jak ho zamýšlel skladatel, a posluchač vloží do překládané hudby opět něco jiného. V oblasti slyšení popsal specifické rozštěpení už Wilhelm Heinrich Wackenroder (1792): 1) pozorování tónů a jejich postupu, duše je vydána tomuto proudu vjemů, 2) činnost duše je vzbuzena díky hudbě, ale

¹¹ SCHUBART, Ch. F. D. *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig, Wolkenwanderer-Verlag, 1924, s. 253.

již nedochází ke sledování vnímaného, nýbrž myšlenek fantazie; v takové náladě se myšlenky vyjevují rychle a zřetelně. Wackenroder přiznával, že jen první způsob – podle tradic 18. století – byl ten správný, nicméně ono pohroužení do sebe, kdy se člověk ocitá v jakési extázi, ho přitahovalo jako novum. Bezprostřední propojení nezastavitelného proudu hudby s odlišnou činností připomíná – i pro pedagogické účely využitelné – automatické psaní surrealistů, „tekoucí“ a „stříkající“ malbu Jacksona Pollocka nebo výrazový tanec.

To, co H. Besseler podtrhl jako hlavní posluchačský přístup v 19. století, je pojmenováno **pasivním slyšením** romantiků a opírá se o podléhání poněkud mystérióznímu hudebnímu proudu. Bouře duše vnucovaly posluchači určitou náladu, takovému okouzlení se pasivní ucho člověka 19. století rádo vystavovalo (Besseler mluvil v této souvislosti o klíčovém jevu: „das *Erfüllsein* von einer Stimmung“).¹² Strhávání do vnitřního světa – a je na nás, abychom se uvědomili, kdy se ocitáme u sebe sama díky iracionálnímu sestupu do nevědomí a kdy nám z lebnosti zaplňuje mozkové kapacity nemyšlení obyčejných klišé – uměl ještě lépe než klavír navodit proud orchestru. Zatímco Beethoven exponoval téma a dál ho rozvíjel, Schubert či Weber do smyčcové skupiny nezřídka vkládali monotónní doprovodnou figuru a na tomto „koberci“ nechali přijít melodii jako „královnu“. Romantikům se podařilo „rozmluvit“ i orchestr v abstraktní řeči. Hudba se pak v pojetí A. Schopenhauera vymkla ze své zacílenosti na člověka a jakoby sama určovala svá pravidla. Svou nezávislost zaplatila i tím, že autoři uvěřili v to, že dílo může počkat a že jeho čas musí přijít. Hudební produkce se pro mnohé posluchače stala obtížně přijatelnou a náročnou, nebyli totiž ochotni snášet pocit, který ze zkušenosti s Wagnerovou hudbou popsal F. Nietzsche ve 134. aforismu v díle *Lidské, příliš lidské* (1877–1879): „[...] *kann man sich dadurch klar machen, daß man ins Meer geht, allmählich den sicheren Schritt auf dem Grunde verliert und sich endlich dem wogenden Elemente auf Gnade und Ungnade übergibt: man soll s c h w i m m e n.*“¹³

S 19. stoletím vstoupila do dějin nevidaná věc, bylo totiž možné uplatňovat více způsobů slyšení. 19. století znalo jak extatické „plavání“, tak i výsměch a ironii – nelitostné bitvy začaly mezi sebou svádět „vysoká“ a „nízká“ produkce. Takový tlak nutil skladatele do tvůrčí schizofrenie: „[nakladatel] *mně vysvětlil několika slovy, že jsem blázen se svými sonatami; poradil mi však, chci-li si vydělati časem svými skladbami několik tolarů, abych začal zakládati svoji pověst kvapíky a potpourri. [...] K svému neštěstí nedostal jsem však tyto první oběti své nevinny ani zaplacený; můj nakladatel prohlásil, že musím dříve mít jméno.*

12 BESELER, H. Grundfragen des musikalischen Hörens, Das musikalische Hören der Neuzeit, in: Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte, Reclam, 1978, s. 29–53, 104–173; zde s. 157.

13 Tamtéž, s. 163. „*Umělecký záměr, který[...] novější hudba sleduje, [...] můžeme ozřejmit tak, že člověk vstupuje do moře, pomalu ztrácí na dně jistý krok a konečně se odevzdává na milost a nemilost vlnícímu se elementu: je třeba plavat.*“

*Zachvěl jsem se opět hrůzou a upadl v zoufalství. Toto zoufalství však stvořilo několik výborných kvapíků.*¹⁴

Do poloviny 19. století se nerozvinulo pouze ono sluchově pasivní unášení do niterných extází nebo davového šílenství, výrazně vstoupily do poslechové zkušenosti ještě dva – právem kritizované a značně povrchní – mody: 1) nekoncentrovaný přístup, odsouvající předváděné do pozice zvukové kulisy. Stendhal to vyjádřil zcela jasně: „*Prvním charakteristickým rysem Rossiniho hudby je rychlá svižnost, zapuzující z duše všechny zasmušilé city, jež tak mocně evokují z jejích hlubin pomalé tóny Mozartovy. [...] Hudba Rossiniho nepůsobí nikdy tíživě, ale zato nás velmi brzy omrzí. [...] V tomto uspěchaném století má Rossini jednu výhodu; nevyžaduje soustředěné pozornosti. [...]*“¹⁵ 2) převaha jiných než hudebně strukturních znaků při orientaci v programní hudbě.

Možnost nekoncentrovaného „poloposlechu“ a posluchačská zkušenost s programní hudbou, kdy se pozornost více než na strukturu soustřeďuje na sledování žánrových proměn tématu, jen podpořily analytické vyposlouchávání všemožných vlivů. Rozbití vnímání celku na atomizující momenty si našlo vyžití v hledání metafor a přirovnání – **asociativní ucho** jakoby skládalo dílo, ba dokonce skladatelský styl, ze známých vzorů. Výtka eklekticismu dostihla a dusila snad všechny velké osobnosti druhé poloviny 19. století. Ve Dvořákově korespondenci např. nalezneme takovéto postesknutí: „*Všichni se jaksi divějí, že prý jsem v ‚Ludmile‘ změnil sloh a vidějí tu a tam jaksi reminiscence atd. na Händla, Mendelssohna, Mozarta, Haydna, ba i Wagnera atd. [...] Rád bych viděl dnes toho muzikanta, který by se dovedl obejít napsat oratorium neb operu aneb jiné, aniž by nepřipomínal tu a tam některého z předešlých mistrů?*“¹⁶ Ono ulpívání na prvotním dojmu i detailním ornamentu projevilo v hudebně výkonném procesu způsobem, který sice nepovažujeme za ideální, nicméně ho dodnes používá profesionální hudební pedagogika. Do cesty k dokonalému ovládnutí nástroje/hlasu se stavěly roztodivné mechanické pomůcky na držení a cvičení paží, zápěstí i prstů. Na každý pohybový prvek bylo napsáno nějaké cvičení či etuda. Přes kritiku takových analytických metod se nám ztěžší podaří najít houslistu, jenž by neznal Ševčíkovu školu, nebo klavíristu bez etud Carla Czerného. To, co pomáhá proti podobným pokusům vytvořit z dítěte „cvičenou opici“, nastínili již „otec“ vědecké hudební pedagogiky Hans Georg Nägeli (1773–1836) a zástupce tzv. estetické výchovy Bernard Christoph Ludwig Natorp (1774–1846), když důraz položili na zpěvní aktivitu; „zpívající ruka“, resp. ruka vedená vnitřním sluchem vždy zdolá obtížné místo lépe, než famózně fungující motorika. Jisté předimenzování přirozených možností jedince se projevilo kolem roku 1900 extrémními

14 WAGNER, R. *Pouť za Beethovenem*. Překlad Marie Dolejší. Praha: Adolf Synek, 1929, s. 14–15.

15 STENDHAL. *Energické múzy: Výbor ze statí o literatuře, umění a hudbě*. Překlad Jan Binder, Jan O. Fischer, Jiří Pechar. Praha: Odeon, 1970, s. 515–516.

16 KUNA, M. (ed.). *Antonín Dvořák: Korespondence a dokumenty. Korespondence odeslaná, 2, 1885/1889*, Praha: Editio Supraphon, 1988, s. 196. Dopis A. Dvořáka Emanuelu Chválovi z Londýna do Prahy (26. 10. 1886).

způsoby i na poli slyšení, kdy 1) byl posluchač přemlouván k tomu, aby vydržel vůbec poslouchat¹⁷ nebo 2) mu zvuková realizace díla ničila jeho vlastní představu o výsledném zvuku (je hudba, která nezní, ještě hudbou?).¹⁸ Za takové situace se ani nemohl nedostavit pocit vyčerpání.¹⁹

Katastrofy a zábava ve 20. století – slyšení čehokoliv a slyšící tělo?

Všechny dosud probírané typy slyšení se ve 20. století nejen udržely, ale byly ještě obohaceny dalšími zkušenostmi s hudebním osvětím. Každý tvůrce si mohl nárokovat právo na individuální styl jednotlivých opusů. Při zřetelném oddělení populární hudby od té, která dodnes plní stránky psaných hudebních dějin, nenechalo na sebe dlouho čekat založení Spolku pro soukromé provozování hudby (Der Verein für musikalische Privataufführungen, 1918); premisa A. Schönberga „neříkám nic dvakrát stejně“ vyjadřuje jak upřímnou snahu o kvalitní skladatelský výkon, tak i uzavření se do exkluzivního světa vzdělané elity, jež si může dovolit věnovat mnoho času a energie zevrubné analýze a opakovanému poslechu. 20. století s sebou nutně přineslo skandály a vypískané premiéry. **Na šok připravené ucho/k experimentu náchylné ucho** objevilo svůj rub: **otupělé ucho**, které vzdaluje svého nositele od hlubokých zážitků a zároveň ho chrání před zklamáním. Ale také: ten, kdo nenechá své myšlení znejistit, nenechá se ani dlouhodobě nadchnout.

Dvacáté století se začalo zaplňovat zvukem, mohli bychom mluvit o **permanentním slyšení** vsudypřítomných zvuků. A ještě před masovým nástupem reprodukční techniky²⁰ dosáhla tato až nepřehledně se nabalující zkušenost svého krizového stavu: Charles Ives do sebe skládal juxtapoziční – tedy časově simultánní, ale jinak samostatné – zvukové proudy, I. Stravinskij v poslední části baletu *Svěcení jara* (Tanec vyvolené) změnil během 275 taktů 154krát metrum, vedle bitonality A. Schönberg rozvíjel atonální sloh (*Pierot lunaire*) a v roce 1923 objevil kompozici s dvanácti na sobě vzájemně nezávislými tóny (tzv. dodekafonii).

¹⁷ „Takové hudby jste ještě neslyšely? Nebojte se jí. Naslouchejte jí častěji, pak těžkost a nepřístupnost její bude Vám snadnou, ohavnost její krásnou, ukrutnost mírnější.“ (Elektra, Dalibor, 23. 4. 1910, r. 32, č. 32, s. 234).

¹⁸ J. Brahms se prý před představením Mozartova Dona Giovanniho v Budapešti, kdy tamní operu vedl G. Mahler, vyjádřil: „Tuhle operu nikdo neudělá tak, jak si ji představuji. Když si ji chci vychutnat, lehnu si na gauč a čtu si partituru.“ (LEIBNITZ, T. Učený přítel. Gustav Mahler a Guido Adler. Překlad Vlasta Reittererová. *Opus musicum*, 2010, č. 3, s. 6–17; zde s. 11).

¹⁹ A. Dvořák roku 1889 řekl podle záznamu O. Hostinského: „Dnes je těžko komponovat – teď je skoro všechno vyčerpáno, a také se člověku koukají na prsty. Teď, po Wagnerovi zvlášť, je to těžké – to měl Mozart snadnější, ten měl vedle sebe jen takové nuly, jako Salieriho nebo Scarlatiho.“ KOPECKÝ, J. (ed.). *Zdeněk Fibich: Stopy život a díla*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2009, s. 87.

²⁰ 1878 – Edisonův fonograf, ale rádio, gramofon a televize se stávaly běžnou součástí domácností až po 2. světové válce.

Fascinovaly pokusy se čtvrttóny, umělci využívaly celou předchozí historickou zkušenost jako pracovní materiál (komponování s pracovními postupy), vždyť zejména hudba 18. a 19. století tvořila a tvoří základní pevnou část symfonického a operního repertoáru. Najít adekvátní přístup k nové tvorbě vyžadovalo poučeného posluchače – historická zkušenost s vývojem před 2. světovou válkou nás může varovat v tom smyslu, že výkony, jež z nějakého důvodu působí příliš moderně či extravagantně (můžeme použít i opis „nesoučasnost současného“), naráží na hranice **kolektivního ucha**, a pokud nemají vzbudit zlostné reakce, musí se spokojit s početně omezeným okruhem recipientů. Ať už se někteří skladatelé sami sebe „lekli“ a opustili ryze avantgardní stanoviska, ať Stalin tvrdě usměrňoval sovětské umělce ve jménu socialistického realismu, ať už nacismus vyloučil ze svých řad „entartete Kunst“ (tzv. zvrhlé umění), ať i první hollywoodské velkofilmové preferovaly snadno přijatelný bombastický symfonismus – všude se počítá s určitým průměrně disponovaným slyšením, jež se však – spíše slepě egoisticky než s vědomím důsledků – soustřeďuje samo na sebe. **Estetizované ucho** vytržené z praktických funkcí, poslouchající pro samotný poslech dosáhlo mez, přes kterou se dodnes obtížně dostává. Přesunutí živých debat o umění k pasivnímu přijímání, přesunutí citlivosti k jedinečnému na pól konzumování rychle se střídajících podnětů, vedlo W. Benjamina k analýze procesu, který snímá z umění tzv. auru. Benjamin identifikoval „vnímání v rozptýleném stavu“²¹ jako to, které je manipulovatelné (nezáleží na tom, zda filmovým či hudebním průmyslem nebo politikou) – hlavní formou účinku je šok, např. filmový střih snad ani nemohl v počátcích kinematografie nezpůsobovat silné reakce diváků. Z tohoto nesoustředěného, de facto nemyslícího, vnímání nevyhnutelně vyplývá „nasyčení uměleckého vnímání“. A přebít takový stav může – podle W. Benjamina – jedině katastrofa, resp. válka. Jestli snad může hudební výchova udělat něco pro prevenci toho, aby společnost neupadla do přesycení uměleckými podněty, pak právě tím, že nebude podporovat pouhé přijímání nejrůznějších druhů hudby bez vlastní činnosti (interpretace, pohybová ztvárnění atd.) a verbálně vyjádřené reflexe (od hudební analýzy přes výstižný popis po subjektivní názor). Dokonce se zdá, že přes globalizační vlnu nevítežní „ztvárnění“ všeho, ale naopak specializovanější rozvíjení různých typů (barokní soubor s generálbasem, rocková kapela, cimbálovka atd.). Paralelní soužití odlišných hudebních tradic je sice – i pro hudební pedagogiku – náročným úkolem, přesto je záměrně individualizované slyšení možná jediným účinným lékem proti módním vlnám tak snadno podléhající quasi-autenticitě.

Experimenty Nové hudby (např. P. Boulez, K. Stockhausen), ale také novinky Severoameričanů (např. John Cage, Earle Brown) včlenily do dějinné zkušenosti instrukci (ať už pro člověka nebo pro přístroj) místo partitury. Nejednalo se už o vidoucí ucho, ale o **konceptuálně a technologicky myslící ucho**, které v každém okamžiku vychutnává totalitu celé skladby, aniž by přesně tušilo, kam se bude dál odvíjet (momentová forma, otevřené dílo – opera aperta), které rozezv-

²¹ BENJAMIN, W. *Dílo a jeho zdroj*. Překlad Věra Saudková. Praha: Odeon, 1979, s. 39.

či ticho (resp. zvuky kolem sebe, viz Cageovu skladbu 4'33'')²² a zapojí do svého plánu náhodu (indeterminacy, chance operation, volnost ve výběru rozezvučení grafické partitury). Dnes už můžeme s jistotou napsat, že takovým nárokům není s to dostat průměrný posluchač. Radost z nezvyklého se poměrně brzy omrzela, na první pohled překvapivě našla avantgardní hudba uplatnění ve filmu, kde posluchač ustupuje roli diváka. Navíc, někteří skladatelé sami opustili poetiku 50. s 60. let 20. století (např. členové Ročníku 33 W. Kilar, H. N. Górecki, K. Penderecki). Ono progresivní 20. století, které začínalo jako „století dítěte“, končí jako století starců, kteří jsou spíše terčem ironických poznámek. Nosnou linií se ukázala ta cesta, jež se vrátila ke starším poslechovým strategiím – mahlerovská renesance 70. let stojí v přímém vztahu k neoromantismu, nové tonalitě, různým retro stylům. Neustálý návrat poněkud vtíravě zaplnil téměř každý veřejný i soukromý prostor zvukem (viz ambient music, background music, problematika akustického smogu). **Všepožírající ucho** bylo účinně živeno z obou pólů v situaci studené války a s návyky ideologicky zmanipulovatelného (až ze strachu nemyslíciho) či **utilitárního slyšení** se stále vyrovnáváme. Ať už se jednalo o podřízení se potřebám komunistického režimu nebo vpádu reklamy, jež dokáže cílovému konzumentovi našeptat, co má rád, zůstávají v posluchačích tzv. evergreeny, které se jimi staly spíše tak, jako když vězeň začne pocíťovat náklonnost k vlastní cele (viz spisy T. W. Adorna a jeho analýza **regresivního slyšení**).

Budeme-li sledovat nezadržitelný postup tzv. vizuálního imperialismu, dokumentujeme rozvoj a zmasovění hudebních technologií těmito daty: v roce 1979 firma Sony prosadila walkman a magnetofonovou kazetu, ty však vytlačila digitalizace – Compact Disc System (na trhu od 1983) vyvinutý firmami Philips a Sony. Pravidelné vysílání Music Television (MTV) bylo zahájeno 1. 8. 1981 a určujícím činitelem utvářejícím **vizuální slyšení** se stal videoklip. Pro teenagery je grafická prezentace (booklet, image superstar atd.) obdobně důležitá jako samotná hudba. Tím se, mimo jiné, demaskuje fakt, že hodnota skladby v tomto kontextu nespočívá na výjimečnosti hudební struktury, ale na spleťtém svazku zhodnotitelných autorských práv. Nejsme také možná daleko od doby, kdy si děti budou hrát s interaktivní technikou, která umí reagovat na náhodné akustické podněty v daném prostoru,²³ nebo kdy bude samotnou poptávkou studentů i u nás požadován obor DJ (diskžokej). Koneckonců, kytaristé se už zpravidla musí vyrovnat s elektrickými nástroji, resp. získat základy pro instalaci mikrofonů, comb atd. Posun k profesi zvukaře nebo hudebního režiséra je nasnadě, ovšem stále mimo oficiální studijní programy nižšího a středního hudebního školství.

Že samotný vpád techniky může vyvolávat v život nové tvořivé procesy, ukázal Ivan Vojtěch, když se zamýšlel nad konkrétní hudbou a zejména nad *Poème électronique*, která byla jako společné dílo Edgara Varése a Le Corbusiera pre-

22 Fixované ticho nalezneme např. již u Ervína Schulhoffa v č. 3 *In futurum* z cyklu *Pět pitoresek pro klavír* (1919), zde se ovšem jedná o dadaistickou hříčku. Sofistikovaný přístup k pomlčkám uplatňoval Anton von Webern.

23 Viz např. systém Kyma vyvíjený Symbolic Sound Corporation.

zentována na Světové výstavě v Bruselu roku 1958 v pavilonu projektovaném Iannisem Xenakisem. Identifikované jevy označil jako **slyšící oko, vidoucí ucho, hmatající oko a ucho**: „*Sumárně vzato můžeme říci, že je to senzibilita vynášející na světlo dne prostory dosud v jednotlivých sférách skrytá, dávající nám na srozuměnou, že smysly se překládají jeden do druhého také bez prodlužujících tlumočitelů, a to v prapůvodní lidské jednotě těla. Je to silné vědomí souvislosti, o níž Merleau-Ponty výborně říká: Vidění tóny, slyšení barev se realizuje podobně jako vidění d v ě m a očima. Tím, že tělo je synenergetický systém, jehož funkce jsou přítomny v celkovém pohybu, jímž vycházíme světu vstříc. Každá zkušenost zanechává stopy v celém organismu a celý organismus vchází jistým způsobem do této zkušenosti.*“²⁴

Hojně diskutovaným tématem v hudební oblasti 80. a 90. let byla postmoderna. Ačkoliv se obtížně hledá všeobecně přijímaná definice tohoto pojmu – postmoderna jako odpor vůči „teroru moderny“,²⁵ rezignace na „velká vyprávění“ a zároveň touha po nějaké zastřešující koncepci (teorie chaosu, konec historie atd.), ztotožnění nebo alespoň překrývání s pojmy Neue Einfachheit (nová jednoduchost), ironie, parodie, double coding, citátová technika, minimal music, pluralita a montáž několika současně znějících vrstev –, lze z některých prvků odvodit dopad na hudební slyšení. Euroamerické slyšení je tlačeno do pozice tvůrčího zapomnění (John Cage psal o „deep sleep“, nabízí se myšlenka o **meditativní slyšení**),²⁶ jakési primární čistoty nezátížené nánosy tradice a zároveň je vystaveno náročnému rozpoznávání citátů i her s kompozičními technikami. Avšak jen posluchač s obrovskou zkušeností může uplatnit tuto analytickou strategii „slyšení ve velkém“. Postmoderna si ráda hraje, ale v případě málo vzdělaného recipienta se vtip a plánovaný požitok obrací ve výsměch nad jeho vlastní hloupostí, a tak se může představa široce pojaté komunikace s divákem zvrhnout – opět – v elitářskou hru vyvolených. Sama postmoderna se tak vylučuje jako krajní moderna a naplnění jejích podmínek není snadno realizovatelné. Jestliže se zaměříme na práci s dětmi (až adolescenty), vyškrtne z našich úvah slovo hloupost, ale budeme počítat s přirozeně nedostatečným odstupem od historických událostí a s potřebou znovu a znovu „objevovat Ameriku“. Uznání limit je dobrým startovacím polem. Spíše než podléhání chaotickým výčtům (např. teorie hudební komunikace, polyestetická výchova, hudebně antropologická bádání, výzkum mas-

24 VOJTĚCH, I. Technika a hudební senzibilita. In *Průmysl a technika v novodobé české kultuře*. Marta Ottlová (ed.). Praha: Ústav teorie a dějin umění Československé akademie věd, 1988, s. 111–116; zde s. 115.

25 STŘÍTECKÝ, J. Spor o postmodernismus a otázka sociální racionality. *Opus musicum*, 1990, r. 22, č. 10, s. 289–299; zde s. 290.

26 Viz BEK, M. Současná hudba, nová nepřehlednost?, *Opus musicum*, 1994, r. 24, č. 5–6, s. 159–170; zde s. 170, pozn. 22. O meditativním slyšení mluvil i K. Stockhausen, když měl na mysli velmi disciplinovaný ponor do uspořádání zvuků. Tato přísná intelektuální sebekontrola je vzdálena Cageově představě, kde samotné zvuky už jsou hudbou (opusový charakter evropské hudby nehraje záměrně svoji roli).

médií, populární hudby, muzikoterapie atd.),²⁷ bude přínosnější přijetí systému, který nás vychoval a my sami ho tvoříme, přestože na první pohled umožňuje každému, aby si dělal, co chce (může se tedy jevit jako systém bez systému nebo jako „konsensus všech zúčastněných, často na různých pólech nového hudebního jazyka stojících“²⁸). Všechny výše identifikované druhy slyšení jsou připraveny k aktualizaci, jsou otevřené ke kultivaci, což vyznívá pro hudební pedagogiku nad míru pozitivně, jenomže ona syntéza všeho – nazveme ji třeba **polyfunkcionálním uchem** – dokáže být tak aktivní, že zmůže téměř vše až v nezdravé hltavosti, a na druhou stranu vykazuje povrchní nezáměr o nic. Projekt „Slyšet jinak“ uznává vázanost na evropskou tradici a vyhledává v ní ty prvky, které sice zrodilo 20. století, lze však přes ně dále poznávat jiné hudební oblasti (myšleny jsou i spoje k populární hudbě i mimoevropským hudebním projevům). Neklade si žádné univerzalistické cíle, nabízí však alternativu, jak z těchto „otevřených“ možností – zejména důraz na samotnou zvukovost, postupy minimal music, práce s grafickými partiturami, manipulace s hudebními nástroji – dostat alespoň něco prostřednictvím „komponování dětí ve třídách a jejich hraní vlastních skladeb“.²⁹ Jedná se totiž o cestu, kdy jsou děti vedené k tomu, aby už dál být vedené nemuseli, a byly schopny se rozhodovat, jakou hudbu – a proč – učiní součástí vlastních životů. Možná, že se přes kreativní vztah k soudobé hudbě otevírá cesta k zájmu o aktuálně prožívaný stav společnosti.

Jiří Kopecký (jiri.kopecky@upol.cz) studoval muzikologii v Olomouci a v Brně. Od roku 2005 je odborným asistentem Katedry muzikologii Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, kde se badatelsky zabývá zejména hudební kulturou 19. století.

ABSTRACT WHAT IS OUR EAR ABLE TO HEAR?

Our – let us say European – hearing is determined by lots of types of deciphering music. This study analyses both natural physiological borders of human ears, and historically based modes which helped composers as well as their public to understand musical pieces of art (such as structural hearing, regression, synergy, hearing perceptually etc.). With comprehensive knowledge of musical hearing and with solid orientation in many sorts of listening strategies we can better transmit musical activities in the pedagogical process. This feature is one of the main goal of the project „Different Hearing“, which since 2001 has been developed by the Department of the Music Education of the Faculty of Education of Palacký University in Olomouc in cooperation with the Faculty of Music of the Janáček Academy of Music and Performing Arts in Brno

²⁷ FUKAČ, J. – TESAR, S. – VEREŠ, J. *Hudební pedagogika: Koncepce a aplikace hudebně výchovných idejí v minulosti a přítomnosti*. Brno: Masarykova univerzita, 2000.

²⁸ BLATNÝ, P. *Piccolo festi estivi*. In *Hudební festival jako fenomén hudební kultury 20. století*. Sborník z 24. ročníku muzikologické konference Janáčkiana (Šárka Zedníčková, ed.). Ostrava: Ostravská univerzita, 2002, s. 21–24; zde s. 24.

²⁹ FLAŠAR, M. *Postmoderno vysvětlované (nejen) dětem*. Rozhovor se skladatelem a muzikologem Vitem Zouharem. *Opus musicum*, 2005, r. 37, č. 4, s. 32–35; zde s. 34.

Key words

hearing, perception, Different Hearing programme

Bibliography

- BEK, M. Současná hudba, nová nepřehlednost?, *Opus musicum*, 1994, r. 24, č. 5–6, s. 159–170.
- BENJAMIN, W. *Dílo a jeho zdroj*. Překlad Věra Saudková. Praha: Odeon, 1979.
- BESSELER, H. Grundfragen des musikalischen Hörens, Das musikalische Hören der Neuzeit, in: Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte, Reclam, 1978, s. 29–53, 104–173.
- BLATNÝ, P. Piccolo festi estivi. In *Hudební festival jako fenomén hudební kultury 20. století*. Sborník z 24. ročníku muzikologické konference Janáčkiana (Šárka Zedníčková, ed.). Ostrava: Ostravská univerzita, 2002, s. 21–24.
- FLAŠAR, M. Postmoderno vysvětlované (nejen) dětem. Rozhovor se skladatelem a muzikologem Vitem Zouharem. *Opus musicum*, 2005, r. 37, č. 4, s. 32–35.
- FRANĚK, M. *Hudební psychologie*. Praha: Karolinum, 2005.
- FUKAČ, J. – TESAŘ, S. – VEREŠ, J. *Hudební pedagogika: Koncepce a aplikace hudebně výchovných idejí v minulosti a přítomnosti*. Brno: Masarykova univerzita, 2000.
- KALTENECKER, M. Hören als Analyse? *MusikTheorie: Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 2007, 22. Jahrgang, Heft 3, s. 1–25.
- KOPECKÝ, J. (ed.). *Zdeněk Fibich: Stopý život a díla*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2009.
- KUNA, M. (ed.). *Antonín Dvořák: Korespondence a dokumenty. Korespondence odeslaná, 2, 1885/1889*, Praha: Editio Supraphon, 1988.
- LEIBNITZ, T. Učený přítel. Gustav Mahler a Guido Adler. Překlad Vlasta Reittererová. *Opus musicum*, 2010, č. 3, s. 6–17.
- LEVISON, J. *Music in the Moment*. London: Ithaca, 1997.
- LUSKA, J. Development od Harmonic Ability Lines in Ontogenetics. In *Musicologica Olomucensia VIII*, AUPO Facultas Philosophica, Philosophica – Aesthetica 31-2006 (Jiří Kopecký, ed.), Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006, s. 51–60.
- MARSH, K. Children's Singing Games: Composition in the Playground. *Research Studies in Music Education*, June 1995, s. 2–11.
- PLESSNER, H. Zur Anthropologie der Musik. *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1, 1951, s. 110–121.
- SHUTER-DYSON, R. Musical Ability. In *The Psychology of Music* (Diana Deutsch, ed.), San Diego: Academic Press, 1999.
- SCHUBART, Ch. F. D. *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig, Wolkenwanderer-Verlag, 1924.
- STENDHAL. *Energické múzy: Výbor ze statí o literatuře, umění a hudbě*. Překlad Jan Binder, Jan O. Fischer, Jiří Pechar. Praha: Odeon, 1970.
- STRÍTECKÝ, J. Spor o postmodernismus a otázka sociální racionality. *Opus musicum*, 1990, r. 22, č. 10, s. 289–299.
- VOJTĚCH, I. Technika a hudební senzibilita. In *Průmysl a technika v novodobé české kultuře* (Marta Ottlová, ed.), Praha: Ústav teorie a dějin umění Československé akademie věd, 1988, s. 111–116.
- WAGNER, R. *Pouť za Beethovenem*. Překlad Marie Dolejší. Praha: Adolf Synek, 1929, s. 14–15.
- ZICH, J. *Kapitoly a studie z hudební estetiky*. Praha: Editio Supraphon, 1987.

Neautorizované články:

Elektra, *Dalibor*, 23. 4. 1910, r. 32, č. 32, s. 234.