



Několik poznámek k historii a současnému stavu psychologie hudby

Úvod

Prudký sociálně společenský a vědeckotechnický rozvoj a mohutný rozmach hromadně sdělovacích prostředků postavil současnou muzikologii před celou řadu kvalitativně i kvantitativně nových problémů. Kromě „tradičních“ muzikologických disciplín se dnes do popředí dostávají i obory, které někdy bývají označovány termínem „aplikovaná muzikologie“. Jedním z nich je i psychologie hudby, která se stále více stává centrem pozornosti nejen vědecké, ale i široké laické veřejnosti. Poznatky z psychologie hudby totiž pomáhají objasnit základní funkce hudby v lidské psychice, při utváření lidské osobnosti a při formování základních postojů k současnému životu. Psychologie hudby má proto i své místo mezi hudebně teoretickými předměty na vysokých uměleckých školách. Její výuka je však spojena s celou řadou problémů. Jedním z nich je skutečnost, že literatura z tohoto oboru je převážně cizojazyčná a syntetické práce našich autorů, až na ojedinělé výjimky, neexistují. Tento fakt byl i jedním z podnětů, které vedly k vytvoření tohoto příspěvku. Jeho cílem je seznámit čtenáře s některými základními problémy a poznatky z historie a současnosti psychologie hudby a hlavními tituly u nás dostupné literatury. Následující text má proto spíše informativní charakter a nečiní si nárok na ucelenou studii.

Nástin vývoje psychologie hudby

Problematika vztahu lidské psychiky k hudebnímu umění, účinků hudby ve vědomí a psychice člověka a ovlivňování citových a poznávacích procesů hudbou se objevuje již v antice (Platón, Aristoteles), kde vznikají i první ucelené teorie o psychické aktivizaci člověka hudbou. Zajímavé názory o psychofyzilogickém účinku hudby najdeme i ve středověké (zejména evropské a arabské) hudební teorii.¹⁾

Vlastní vznik psychologie hudby jako vědecké disciplíny můžeme datovat až do druhé poloviny 19. století. Je spojen jak s rozvojem obecné psychologie, tak hudební teorie, ale zejména s bouřlivým rozmachem experimentální psychoakustiky a psychofyziologie. Obě posledně jmenované disciplíny v podstatě položily základ pro výzkum hudebního sluchu a výzkum hudebního vnímání.

První (fyziologickou) etapu ve vývoji psychologie hudby začíná dílo *H. Helmholtze*²⁾, který v roce 1863 vydává „Nauku o sluchových pocitech jako fyziologickém základu teorie hudby“. Analyzuje zde základní mechanismy hudebního sluchu (výška zvuku, dynamický sluch, témbrový sluch) a spojuje experimentální údaje s elementárními zákonitostmi hudební teorie své doby. Zvláštní pozornost věnuje fyzikálním vlastnostem zvuku a zvláštností jejich přeměny ve sluchovém orgánu. Jako první se v podstatě pokusil o nastínění základních problémů psychologie hudby a teorie hudebního sluchu, i když spíše z pozic hudební fyziologie.

Na poznatky Helmholtze a jeho pokračovatelů navázala tzv. *tónová psychologie*, která tvoří *druhou vývojovou etapu psychologie hudby*. Za jejího zakladatele považujeme *C. Stumpfa*, který v roce 1883 vydává knihu *Tonpsychologie*³⁾, ve které zkoumá jednotlivé hudební vjemy (tón, interval, akord, rytmická jednotka) a jejich spojení, přičemž důraz přesouvá z aspektu fyziologického na psychologický. Tónová psychologie se zabývala jak psychickými zákonitostmi sluchových vjemů v jejich izolovaných polohách, tak i různými druhy hudebního vnímání, které zkoumala převážně v souvislosti s pocity jako jednoduchým druhem odrazové schopnosti. Od počátku se tedy v tónové psychologii vyděluje oblast výzkumu zvukových jevů a jim odpovídajících psychických funkcí a forem odrazu. Tyto však zkoumá v duchu *elementové psychologie a atomismu*, který byl charakteristický pro psychologické práce konce 19. století.⁴⁾ Tónová psychologie předpokládala, že každý nový hudební vjem se přidává k předcházejícímu a spojuje se s ním mechanicky jako články řetězu. Nemohla tedy postihnout psychologickou podstatu uzavřených hudebních útvarů a zkoumat hudbu jako strukturu hudebně-tektonických elementů. Tím také vyloučila z hudebního vnímání i vnitřní motivační struktury, které zajišťují aktivitu vnímajícího jedince.⁵⁾ Tyto skutečnosti si uvědomoval i sám Stumpf ve druhém díle své *Tonpsychologie* vydané v roce 1890, kdy vyslovuje názor, že tóny nejen asociují, ale i splývají a vytvářejí celostní struktury.

Popření metodologických východisek asociační psychologie provedl *Ch. Ehrenfels*, který vyslovil myšlenku o transponovatelnosti tvarů a melodií jako jedné ze základních vlastností tvarové kvality. Prokázal, že transpozicí melodie do jiné tóniny zůstávají tonální vztahy beze změny a posluchač vnímá melodii jako strukturálně nezměněnou. Svou studií⁶⁾ položil základ pro *třetí vývojovou etapu psychologie hudby* budovanou na principech *celostní psychologie*. Ta nepovažuje psychické struktury za součty vzniklé jen na základě asoci-

ačních zákonů, ale za celky strukturálně organizované od samého začátku. Celostní a tvarová psychologie vychází z předpokladu bezprostřední a funkční dominance celku nad částmi. Hudební dílo chápe jako komplexní estetický objekt vytvořený na základě hudebně tektonických zákonitostí. Neprovádí však hlubší analýzu této struktury, kterou považuje za pouhou abstraktní kategorii, za staticky chápaný vztah figury a pozadí. Principy celostní psychologie vyvrcholily v díle *E. Kurtha*, který jako jeden z prvních vytváří teorii melodie, v níž opouští tradiční elementové a asociační pojetí její podstaty a vytyčuje celostní pojetí organického celku, v němž melodická linie je prvotní a jednotlivé tóny následné. Psychologický základ a smysl hudby považuje Kurth za proces objektivizace vnitřních psychických podstat člověka a specifické spojení duševní energie se zvukově smyslovou formou.⁷⁾ Svým rozsáhlým hudebně psychologickým a hudebně vědeckým dílem⁸⁾ položil Kurth základy pro rozšíření předmětu psychologie hudby z oblasti hudebního vnímání i na další problémové okruhy. Tuto první fázi vývoje psychologie hudby, která je charakteristická hledáním a krystalizací základních problémů disciplíny, ukončila 1. světová válka.

Období mezi světovými válkami, které můžeme považovat za **druhou vývojovou fázi psychologie hudby**, je plně ve znamení ostré konfrontace nejrůznějších filozofických, psychologických a estetických koncepcí. Pod vlivem behaviorismu, experimentální psychologie, rozvoje elektroakustiky a dalších disciplín se v první třetině 20. století plně projevila složitost výzkumů v oblasti psychologie hudby.

Kromě otázek psychologických základů vnímání hudby (Wellek, Reinecke) se objevuje celá řada dalších problémů, jež se psychologie hudby ve 20. a 30. letech pokouší řešit (typologie hudebního sluchu, experimentální zkoumání hudební percepce a apercepce, psychologie hudebního talentu atd.) Tyto problémy jsou však zkoumány izolovaně v několika relativně samostatných rovinách. I když se objevují první pokusy o ucelenější řešení hudebněpsychologické problematiky (Kurth, Seashore, Révész, Wellek a další), k vytvoření celistvého pohledu na otázky předmětu, poslání a cílů psychologie hudby nedošlo. Za jakýsi jednotící prvek této vývojové fáze psychologie hudby můžeme považovat úsilí o aplikaci hudebněpsychologických poznatků na co možná nejširší oblast lidské činnosti. Připomeňme si v této souvislosti pokusy o využití hudby na zefektivnění pracovního procesu, otázky hudby jako psychoterapeutického prostředku (zejména v USA), problematiku diagnostiky hudebního talentu a podobně. Poslední jmenovaná oblast patří také mezi nejpracovanější problémové okruhy psychologie hudby v této době (uveďme si zde například dílo Seashora, Révésze, Kwałwassera, Dykema a dalších).⁹⁾

Na experimentální psychologii hudby navázala po 2. světové válce celá řada významných autorů a nejrůznějších škol (Gaston, Gordon, Shuter, de la Motte-Haber, Francés, Albersheim, Jost, Laske a další). Významný podíl na

prudkém rozvoji psychologie hudby po 2. světové válce a v současnosti měla i sovětská psychologie hudby (Těplov, Leontjev, Garbuzov, Zaporožec, Nazajkinskij, Usnadze), která podnítila i zájem o tuto disciplínu v ostatních socialistických zemích, zejména v NDR (Bimberg, Michel), PLR (Lissa, Szuman, Manturszewska, Wierszyłowski) a u nás.

Je-li obtížné podat ucelenější přehled o vývoji disciplíny v období mezi světovými válkami, pak analýza současné vývojové fáze psychologie hudby je téměř nemožná.¹⁰⁾ Rozvoj psychologie hudby po druhé světové válce, který byl ovlivněn i rozvojem elektroniky a stylovým a žánrovým rozvrstvením samotné hudby, je velmi nepřehledný. Proto by analýza současného stavu psychologie hudby mohla být námětem nejen na samostatnou vědeckou studii, ale i předmětem dlouhodobého integrovaného výzkumu týmu odborníků jak z oblasti psychologie, tak i muzikologie, sociologie, estetiky a celé řady dalších oborů.

Interdisciplinární charakter psychologie hudby

Již z předcházejícího stručného historického přehledu o konstituování psychologie hudby je zřejmé, že okruh problémů, které řeší současná psychologie hudby, je velmi široký. Je jasné, že současně s rozvojem této disciplíny se rozšiřoval i její problémový rozsah. Proto také vymezení předmětu hudebně-psychologického bádání je velmi obtížné. *C. Seashore* v této souvislosti píše, že psychologie hudby se snaží popsat a vysvětlit hudební zážitky a hudební chování jedince¹¹⁾. *Helga de la Motte-Haber* tvrdí, že předmět psychologie hudby tvoří nejen zkoumání reakcí jedince na hudbu, měření těchto reakcí a jejich uvádění do vzájemného vztahu, ale i výzkum podmínek, na kterých tyto reakce závisejí¹²⁾. *Paul Michel* konstatuje, že psychologie hudby zkoumá zákonitosti hudební tvorby, tvořivého procesu interpretace, hudebních zážitků a jejich vývoj, objasňuje vztah člověka k hudbě v rámci jeho vztahů k okolnímu světu a zkoumá rozvoj hudebnosti člověka při jednotlivých hudebních činnostech¹³⁾. K podobnému závěru dochází i *Z. Lissa*, která tvrdí, že předmětem psychologie hudby je jednak okruh psychických činností, které jsou spojeny se všestranným působením hudby při jednotlivých hudebních činnostech, jednak výzkum hudebních schopností, které jsou základem těchto činností.¹⁴⁾

Problémy s vytyčením předmětu psychologie hudby jsou dány především jejím interdisciplinárním charakterem. Skutečnost, že hudební jevy jsou primárně determinovány lidskou psychikou, váže psychologii hudby velmi těsně k celé oblasti psychologie (obecné, vývojové, sociální, pedagogické, psychologii osobnosti, psychologii schopností, psychologii tvořivosti a psychologii umění), ze které psychologie hudby přejímá základní pojmoslovný aparát, metody a techniky vědeckovýzkumné práce (psychodiagnostika, psychometrie). Podobně jako celá oblast psychologie, tak i psychologie hudby přejímá po-

znatky z celé řady přírodovědných a lékařských disciplín (například fyzikální a fyziologická akustika, fyziologie, neurofyziologie, audiologie, foniatrie atd.), neobejde se ani bez poznatků matematické a statistické analýzy (například při vyhodnocování testů hudebních schopností, hudebně psychologických experimentů a podobně). Sociální determinace hudby se v psychologii hudby projevuje vazbou na obecnou a hudební sociologii (výzkum hudebních zájmů, postojů, potřeb, orientací, otázky motivace, intencionálního a funkcionálního působení hudby, formování hudebního vkusu a podobně).

Hlavní úloha psychologie hudby spočívá ve zkoumání vztahu lidské psychiky k hudbě a hudební kultuře jako celku. Proto je psychologie hudby těsně spjata i s celou oblastí muzikologie a jejími jednotlivými disciplínami. Funkční interdisciplinární vazba je patrna zvláště ve vztahu psychologie hudby k systematické hudební teorii (zejména v oblasti hudební terminologie), hudební historiografii a hudební antropologii (otázky společensko-historického utváření hudební fylogeneze), ale zejména k hudební estetice, kdy hudebněpsychologická a estetická bádání se velmi často uskutečňují společně. Úzká interdisciplinární kooperace se objevuje i ve vztahu k hudební pedagogice, kdy psychologie hudby vytváří metodologické základy pro zkoumání procesu utváření a formování jednotlivých hudebních schopností, dovedností a návyků.

Není cílem tohoto příspěvku provést přesnou diferenciaci jednotlivých problémových okruhů psychologie hudby. Ucelený přehled klíčových problémů, které řeší současná psychologie hudby, by mohl opět tvořit námět na samostatnou studii. Protože však k této problematice již existuje celá řada dostupné literatury (jmenujme například práce Welleka¹⁵), Wierszyłowského¹⁶) z našich autorů zejména studii I. Poledňáka¹⁷) či skripta B. Duška¹⁸) nebo F. Sedláka¹⁹), nejnověji pak práci O. Elscheka²⁰) který provádí rozsáhlou inventarizaci základní hudebněpsychologické problematiky), podívejme se nyní, alespoň ve stručnosti, na ty oblasti psychologie hudby, se kterými se můžeme setkat při běžné umělecké nebo pedagogické praxi. Je však třeba upozornit na to, že všechny uvedené oblasti se vzájemně doplňují a prolínají. Proto také stanovit přesnou hranici mezi nimi není možné.

Psychologie vnímání hudby

Psychologie vnímání hudby je vlastně nejstarší oblastí psychologie hudby. Jak již bylo řečeno na předcházejících stránkách, její historie je těsně spjata s rozvojem hudební akustiky, hudební fyziologie, fyziologií hudebního sluchu a podobně. Jejím hlavním úkolem je objasnit, jaké jsou zdroje uměleckého působení hudby, v čem spočívají psychologické předpoklady, které umožňují posluchači komplexní vnímání hudebního díla a rozlišování všech prvků jeho hudebně tektonické struktury.²¹) Předmět výzkumů této oblasti psycholo-

gie hudby tedy tvoří jednak problematiku fyziologie hudebního sluchu, jednak otázky kvalitativních a kvantitativních rozdílů vnímání izolovaných zvukových prvků a esteticky relevantních hudebních struktur.

V psychologii vnímání hudby se nejvíce ze všech oblastí psychologie hudby projevuje nutnost integrovaného přístupu ke zkoumání jednotlivých problémových okruhů. V průběhu let se jejich počet značně rozšířil. Kromě výzkumů, týkajících se vnímajícího subjektu a procesů slyšení, se do centra pozornosti psychologie hudebního vnímání dostaly i otázky úzce související s hudební estetikou a hudební teorií (tektonika a sdělnost hudebního díla), hudební historiografií (sociálně historická determinace skladatelských technických prostředků), ale i hudební sociologií (závislost hudebního vnímání na politicko-ideologických, morálně-estetických, kulturních a věkových faktorech atd.).

Vidíme tedy, že vnímání hudby můžeme zkoumat nejen ze strany psychofyziologické a esteticko-psychologické, ale i sociálně psychologické. Problematiku hudebního vnímání můžeme nalézt i v pracích esteticko-filozofických a hudebně-teoretických, i když zde se aspekty hudebněpsychologické objevují pouze okrajově.

Základním *předmětem psychologie vnímání hudby* mohou podle J. V. Nazajinského být následující otázky:²²⁾

- jak posluchač v detailech a celkově vnímá hudební dílo, které se rozvíjí v podobě specifického zvukového procesu;
- jaké jsou psychologické předpoklady, které zaručují umělecký estetický zážitek, pochopení, adekvátnost vnímání vzhledem k záměru skladatele či interpreta;
- jak se zákonitosti vnímání odrážejí v hudebním jazyce a ve výstavbě konkrétních hudebních děl;
- jaké jsou psychologické mechanismy vzájemných vztahů mezi hudbou a skutečností.

Psychologie vnímání hudby se tedy zaměřuje na proces subjektivní analýzy a prožití hudby a hudebního díla. O. Elschek v této souvislosti rozlišuje dva základní faktory hudebního vnímání — vnitřní a vnější.²³⁾

Mezi *vnitřní faktory hudebního vnímání* můžeme zařadit především celkovou hudební připravenost vnímajícího subjektu (úroveň hudebnosti, posluchačských i životních zkušeností, otázky motivace a podobně).²⁴⁾

Vnější faktory hudebního vnímání pak tvoří objektivní podmínky, za nichž vnímání probíhá (konkrétní místo, prostor a čas, technické podmínky poslechu atd.).

Již z uvedeného stručného přehledu je zřejmé, že možnosti vědeckovýzkumné práce v této oblasti psychologie hudby jsou skutečně velké. Analýza stavu problému v literatuře ukazuje, že ne všechny problémy jsou řešeny uspokojivě. Tento fakt je podmíněn mimo jiné i skutečností, že většina otázek

byla zkoumána relativně izolovaně buď z pozic hudebněpsychologických, nebo hudebně-estetických a hudebně-teoretických. Počet monotematických prací zabývajících se izolovanými problémy hudebního vnímání značně převyšuje práce syntetického charakteru (například H. Besseler²⁵), R. Francés²⁶), G. Orlov²⁷), V. V. Meduševskij²⁸) nebo zde již citovaný J. V. Nazajkinskij).

Podobná situace je i v naší literatuře. Zde převažují práce hudebně-estetického či hudebně-teoretického charakteru. Připomeňme si například dnes již historickou, ale stále aktuální práci O. Zicha: Estetické vnímání hudby (Praha 1910). Dílčí problémy ve vztahu k problematice hudebního myšlení řešil J. Hutter²⁹), či K. Janeček³⁰). Problémy vnímání hudebních struktur se zabýval K. Risinger³¹). Otázkami psychologických zvláštností vnímajícího subjektu, zejména ve vztahu k hudební paměti věnoval pozornost F. Sedlák³²). Původní syntetická studie o problematice psychologie vnímání hudby však u nás doposud vytvořena nebyla.

Psychologie hudebních schopností

Další klíčovou a v současnosti také nejvíce propracovanou oblastí psychologie hudby je psychologie hudebních schopností. Zabývá se především problematikou determinace, charakteru a průběhu hudební ontogeneze (hudebního vývoje jedince). Jde tedy o nejvíce aplikovatelnou část psychologie hudby. Její jádro tvoří zejména otázky struktury a výskytu hudebnosti, hudebního nadání a hierarchie jejích jednotlivých složek, klasifikace hudebních schopností, jejich diagnostika a podobně.

Těmto otázkám je také věnováno největší množství dostupné literatury. Přesto však k vytvoření jednotného názoru na tyto problémy nedošlo. Jednou z příčin je, že se doposud nepodařilo, zvláště pro nedostatek průkazného experimentálního materiálu, stanovit jednotnou a plně vyčerpávající definici hudebnosti. Protože *hudebnost je základní kategorií vztahu člověka k hudbě*, podívejme se na problematiku podstaty hudebnosti, hudebního nadání a jejich výzkumu trochu blíže.

V historii psychologie hudby můžeme názory jednotlivých autorů na podstatu hudebnosti rozdělit do několika skupin. *Do první skupiny* můžeme zařadit autory, kteří při zkoumání hudebnosti jednostranně zdůrazňují dědičné vlivy a považují hudebnost za vlastnost, která se nevyskytuje u všech lidí a kterou také nelze vychovat (tzv. *teorie nativistické*).

Významným představitelem této skupiny je G. Révész, který ve svém díle navázal na názory některých starších, zejména německých autorů (W. Heinitz, H. Schüssler, S. Bernfeld, H. Rupp, J. Lang, H. Meissner a další). Hudebnost chápe³³) jako celostní vlastnost osobnosti a nevytyčuje v ní jednotlivé hudební schopnosti. Hudebnost podle něho nelze vychovat, je ji možno pouze rozvíjet na základě zděděných a vrozených znaků. Do pojmu hudebnost zahrnuje

schopnost esteticky vychutnávat hudbu, chápat hudební formu a stavbu hudební fráze. Muzikální člověk má podle Révésze jemně vyvinutý cit pro styl, pociťuje kontrasty a záměr protikladů a je schopen přenést se do hudební nálady a navázat s ní vnitřní spojení, jež pak působí na celou psychiku. Navzdory jednostrannosti svého pojetí však patří Révész, zejména v oblasti výzkumu dětské hudebnosti, k nejvýznamnějším autorům, jehož názory ovlivnily i celou řadu současných hudebních psychologů (W. Arnold, M. Vidor, R. Wagner a další).

K podobnému přeceňování významu heredity a ignorování výchovných vlivů prostředí dochází C. Seashore. Jeho atomistické pojetí hudebnosti je však protichůdné pojetí Révésze. Hudebnost dělí Seashore³⁴ na velkou skupinu různorodých, relativně samostatných, akustických schopností, které nazývá talenty. Hudební talent podle něho není jen jediným talentem, je to hierarchie talentů, z nichž mnohé na sobě vůbec nezávisí. Proto charakteristiku hudebnosti Seashore redukuje na popis toho, jak vyniká nebo zaostává každý jednotlivý talent. Tyto talenty jsou podle Seashora vrozené a nevychovatelné. Hudebnost tedy chápe jako součet relativně samostatných funkcí, z nichž každou považuje za vrozenou a nepodléhající výchově. Přes zjevné nedostatky však našla jeho koncepce celou řadu pokračovatelů (Ch. Butsch, H. Fischer, J. L. Mursell a další).

Do druhé skupiny (tzv. *teorie empiristické*) můžeme zařadit autory, kteří naopak přeceňují vliv systematického výchovného působení. B. R. Andrews³⁵) například tvrdí, že na žádné dítě nemůžeme hledět jako na beznadějně nehudební, dokud mu není dána možnost hudebního vzdělání. Další autor S. F. Nadel³⁶) předpokládá hudebnost ve smyslu nadání u každého normálního člověka. Tvrdí, že hudební prožívání má kořeny bezprostředně v lidské psychice a že normální člověk musí být v podstatě hudební. M. Schoen³⁷) uvádí podobný názor amerického psychologa Koppa, který konstatuje, že většina lidí ztrácí své vrozené hudební schopnosti pro nedostatek tréninku ucha a psychiky ve věku pro to nejvhodnějším. Přeceňování vlivu výchovného působení při utváření hudebního nadání a zejména podceňování kvalitativní stránky hudebnosti a individuálních rozdílů v její struktuře, které nacházíme u těchto autorů, však musíme posuzovat velmi kriticky.

Marxistické pojetí psychologie hudby usiluje o odstranění jednostrannosti nejen nativistických či empiristických teorií, ale i teorií konvergenčních (například W. Stern) uplatňujících dualismus dědičnosti a prostředí v psychickém vývoji člověka. Současná marxistická psychologie se při zkoumání podstaty hudebnosti snaží přesně vymezit její strukturu i hierarchii jejích jednotlivých složek. Hlavní důraz v pojetí hudebnosti klade na vzájemnou interakci vrozených předpokladů a vlivů prostředí a výchovy.

B. M. Těplov³⁸) který svým dílem položil základy marxistickým hudebně-psychologickým výzkumům a teoriím, říká, že hudebnost člověka je závislá na

jeho vrozených vlohách, ale je výsledkem rozvoje, výsledkem výchovy a vzdělání. Problém hudebnosti je podle Těplova především problémem kvalitativním, nikoli kvantitativním. Hudebnost chápe jako složku hudebního nadání, která je potřebná pro všechny druhy hudebních činností. Hlavním znakem hudebnosti je podle něho prožívání hudby jako určitého obsahu. Tato schopnost emocionálně reagovat na hudbu tvoří podle Tělova jádro hudebnosti. Těplov je přesvědčen, že analýzu hudebnosti lze budovat na hudebních schopnostech a jejich vzájemném vztahu.

Těplovovo dílo ovlivnilo nejen sovětskou psychologii hudby (B. L. Bere-zovskij, L. A. Garber, S. I. Naumenko, N. A. Vetlugina), ale mělo i velký vliv na prosazení marxistické metodologie v psychologii hudby po druhé světové válce i v NDR (S. Bimberg, P. Michel), PLR (Z. Lissa, M. Manturszewka, T. Szuman), MLR (E. Szeghy) a v ČSSR.

U nás se problematikou výzkumu hudebnosti zabývali F. Čáda³⁹⁾, ve 30. letech zejména O. Zich⁴⁰⁾ a V. Helfert⁴¹⁾. Významnou měrou do vývoje této problematiky po 2. světové válce zasáhli F. Lýsek⁴²⁾, F. Kratochvíl⁴³⁾ a především F. Sedlák⁴⁴⁾, který hudebnost chápe jako komplexní schopnost jedince integrovat dílčí hudební schopnosti. Hudebnost je podle Sedláka svérázný psychologicko-sociologický jev, jehož strukturu tvoří soubor schopností k hudebnímu vnímání, k chápání a prožívání hudby, k hudební reprodukci a k elementární činnosti hudebně produkční. K těmto schopnostem pak ještě řadí hudební potřeby, zájmy a tenze. Sedlák zásadně rozlišuje pojmy hudebnost a hudební nadání a snaží se o jejich kvalitativní a kvantitativní vymezení. Ve vztahu k hudebnosti chápe hudební nadání jako kvalitativně vyšší stupeň vloh, přičemž hudebnost považuje za obecnější vlastnost, která se vyskytuje i u lidí s malým hudebním nadáním. Hudebnost předpokládá v minimální míře u každého zdravého člověka. Sedlákovo pojetí hudebnosti⁴⁵⁾ a její struktury vytvořilo základ pro další hudebněpsychologické výzkumy. Připomeňme si například studie J. Kulky a V. Dočkala⁴⁶⁾, P. Krbati⁴⁷⁾ a dalších.

I když se názory uvedených autorů v mnohém liší, všichni považují hudebnost za integrátor hudebních schopností. Můžeme tedy konstatovat, že současná marxisticky orientovaná psychologie hudby chápe *hudebnost jako vlastnost člověka, podmíněnou rozvojem klíčových hudebních schopností, která se projevuje mnohostrannými vztahy jedince k hudbě a různými formami jeho hudební aktivity (percepčními, reprodukčními a produkčními).*

Každá analýza a výzkum hudebnosti proto musí být založena na analýze rozvoje hudebních schopností. Současná psychologie hudby spatřuje problematiku hudebních schopností ve vztahu mezi vnitřními a vnějšími podmínkami vývoje. *Hudební schopnosti* považuje za zvláštní rysy osobnosti, kvality psychiky člověka a vlastnosti duševních procesů, které umožňují vytvářet kontakty s hudbou. Jsou předpokladem k určité hudební činnosti, kterou uvádějí v život a také se v ní samy projevují a zkvalitňují. Hudební schopnost podle

Sedláka⁴⁸⁾ nemůže být považována za něco absolutního a neměnného. Závisí sice na potenciálním (vlohovém) základě, ale i na čase, věku, sociálních a kulturních vlivech. Za hudební schopnost je možno považovat jen takové vlastnosti a rysy, které se u jedince uchovávají po celý život.

V historii psychologie hudby se setkáváme s mnohými pokusy o vytvoření klasifikace hudebních schopností. Pro marxistickou psychologii hudby považujeme za základ klasifikaci provedenou *B. M. Těplovem*⁴⁹⁾, který stanovil tři základní hudební schopnosti:

1. Tonální citění, smysl pro tonálnost, tj. schopnost emocionálně rozlišovat tonální funkce tónů melodie, cítit emocionální výraznost tónově výškového pohybu;
2. Hudební představivost, tj. schopnost záměrně používat sluchových představ, které odrážejí tónově výškový pohyb;
3. Smysl pro hudební rytmus, tj. schopnost aktivně prožívat hudbu, cítit emocionální výraznost hudebního rytmu a přesně jej reprodukovat.

Těplov sám si je vědom toho, že tyto tři základní hudební schopnosti nevyčerpávají plně obsah pojmu hudebnost a tvoří pouze její jádro. Ponechává stranou komplex schopností nutných k hudebním činnostem na profesionální úrovni. Do své klasifikace však nezařadil hudební paměť, která podle nejnovějších výsledků psychologie hudby tvoří spolu s hudebními představami základ hudebních schopností.

Na pojetí Těplova navázal v NDR *P. Michel*⁵⁰⁾, který dělí hudební schopnosti do čtyř skupin:

1. Diferenciační schopnosti sluchového analyzátoru (vnímání hudební výšky, délky, síly a barvy);
2. Schopnost hudební paměti (jako základní schopnost pro hudebně reprodukční činnosti);
3. Skupina motorických schopností, které umožňují realizovat tónové podněty nebo zvukovou představu hlasem nebo na nástroji;
4. Analyzační schopnosti pro vnímání a chápání hudby, spojené s oblastí myšlení a fantazie. Michelovo pojetí však klade hudební schopnosti do stejné funkční roviny. Neodlišuje ty schopnosti, které jsou nezbytně nutné pro elementární hudební činnosti od schopností, které umožňují realizovat profesionální interpretační nebo skladatelskou činnost.

U nás provedl nejrozsáhlejší klasifikaci hudebních schopností *F. Sedlák*⁵¹⁾, který rozdělil hudební schopnosti do osmi skupin (schopnosti sluchově percepční, auditivně motorické, analyzačně syntetické, rytmické citění, tonální citění, harmonické citění, emocionální reakce na hudbu a hudebně intelektové schopnosti), k nimž přiřadil dále hudební sklony, zájmy, potřeby a postoje jako psychologickou kategorii vztahů a subjektivních prožitků, aktivizujících rozvoj hudebních schopností.

S velmi zajímavou klasifikací hudebních schopností, ve které se snažil sjednotit hledisko psychologické a hudebně praxeologické, vystoupil před několika lety *J. Kulka*⁵²⁾, který hudební schopnosti dělí na elementární a systémové. Mezi elementární řadí hudebně senzorní schopnosti, senzorní-motorické schopnosti, hudebně psychomotorické schopnosti, hudebně mnéstické schopnosti, tj. schopnosti paměťové a představové. Mezi systémové hudební schopnosti, jež v sobě podle Kulky integrují schopnosti elementární, řadí hudebně percepční schopnosti, hudební imaginativně konstruktivní schopnosti (hudební obrazotvornost, fantazie, myšlení) a hudebně intelektuální schopnosti (tj. schopnosti teoretické reflexe hudby).

S problematikou formování hudebních schopností je těsně spojena další vědeckovýzkumná oblast psychologie hudebních schopností — **hudební diagnostika**. Jejím hlavním úkolem je tvořivě aplikovat základní psychodiagnostické metody (testy, pozorování, experiment, analýzu výsledků činností atd.) na podmínky psychologie hudby a vytvořit účinnou metodiku objektivního zjišťování úrovně hudebních schopností a dovedností a procesu dynamiky jejich rozvoje, která zároveň může pomoci i při stanovení prognózy dalšího hudebního vývoje jedince. Praktický dopad této oblasti psychologie hudby si uvědomíme zejména v souvislosti s tzv. talentovými zkouškami na jednotlivá hudební učiliště, metodikou nástrojové hry a zpěvu a podobně.

Nejlepším prostředkem pro objektivní vyšetření stupně rozvoje hudebních schopností je použití vhodného testu. Testové měření je však spojeno s celou řadou metodologických problémů. Protože schopnosti nemůžeme měřit přímo, ale pouze na základě konkrétního výkonu, je třeba si uvědomit, že každá hudební činnost předpokládá pro svoji realizaci určité „trasy“ schopností, které se navzájem podmiňují. Rozvoj těchto schopností bývá někdy umožněn i jejich vzájemnou kompenzací. Výsledky testových zkoušek pak dále ovlivňuje celá řada dalších dílčích faktorů (pozornost, nepochopení úkolu, motivace), nemůžeme zde ani vyloučit otázku cviku.

V historii psychologie hudby můžeme nalézt celou řadu autorů, kteří se problematikou testů hudebních schopností zabývali. Uveďme si například testy Seashora, Drakea, Bentleyho, Gastona, Gordona a celé řady dalších.⁵³⁾ Srovnáme-li úroveň hudební diagnostiky u nás s úrovní v ostatních zemích, musíme konstatovat, že zde má naše psychologie hudby co dohánět. V současné době byla sice u nás vytvořena baterie testů hudebních schopností (test hudebně sluchových schopností, test chápání tektonické struktury hudby, test pěvecko-reprodukčních schopností)⁵⁴⁾, ale ta je použitelná pouze pro děti od deseti let do čtrnácti let.

Sebelépe sestavený test měří hudební schopnosti pouze v okamžiku, kdy jsou zkoumány. Nemůže nám také poskytnout informaci o dalších determinantech, které se podílejí na formování hudebních schopností. Chápeme-li hudebnost ve smyslu marxistické psychologie hudby jako mnohostranné vzta-

hy člověka k hudbě, které podmiňují jeho hudební aktivitu, pak při její diagnostice se musíme zaměřit vedle schopností i na zjišťování hudebních zájmů, orientací a potřeb respondenta⁵⁵⁾, například prostřednictvím anamnestického dotazníku. Jednorázové použití testu nám také nedá informaci o formování jednotlivých hudebních schopností, procesu utváření hudebních dovedností a podobně. Proto je nutné testovou zkoušku hudebních schopností spojit i s dalšími psychodiagnostickými metodami (pozorování, přirozený experiment, analýza výsledků hudebních činností atd.).⁵⁶⁾ Vidíme tedy, že problémů spojených s diagnostikou hudebnosti je mnoho.⁵⁷⁾ Úkolem naší psychologie hudby je tyto problémy urychleně řešit.

Bližší poznání struktury hudebnosti a hlavních zákonitostí procesu dynamiky rozvoje jednotlivých hudebních schopností a dovedností totiž na druhé straně umožní i poodhalit úlohu, kterou hraje vnímající subjekt při vnímání hudby a restrukturalizaci hudebního díla.

Psychologie hudebně tvořivého procesu

Předmětem této oblasti psychologie hudby, která těsně souvisí jak s otázkami hudebního vnímání, tak problematikou hudebních schopností a dovedností, je analýza jednotlivých stadií (fází) složitých psychických procesů hudební tvorby a jejich vnitřní struktury. Psychologie hudebně tvořivého procesu tedy zkoumá ty procesy, které směřují k originálnímu přetváření a ke vzniku nových hudebních útvarů a snaží se blíže objasnit základní znaky hudební tvořivosti (kreativity), jako je například interiorizace hudebních vjemů a jejich transfer do oblasti hudebních představ, otázky originality tvůrčího procesu a celé hudebně tvořivé činnosti, problematiku inspirace a tvůrčí fantazie, emocionalitu při tvůrčím procesu a podobně.

Výzkum hudební tvořivosti však vyžaduje komplexní přístup, neboť i v psychologii hudebně tvořivého procesu se výrazně projevuje interdisciplinární charakter psychologie hudby. Velice úzce se zde prolíná obecná problematika psychologie osobnosti, psychologie tvořivosti a psychologie myšlení s problematikou hudební teorie, hudební estetiky, hudební sociologie, ale i hudební historiografie.

Hudebně tvořivý proces se obvykle zkoumá z několika hledisek:

- podle povahy tvořivé činnosti (činnost interpretační a skladatelská);
 - podle místa tvořivé aktivity v životě jedince (činnost amatérská a profesionální);
- podle věku jedince (dětská hudební tvořivost a tvořivost hudebního umělce).

Předmět psychologické analýzy hudební tvořivosti tvoří:

- tvořivý subjekt (osobnostní analýza skladatele či interpreta);

- vlastní tvořivý proces, jeho jednotlivé vývojové fáze (preparace, inkubace, iluminace a inspirace, elaborace a verifikace);⁵⁸⁾ jednotlivé rysy hudebně tvořivého myšlení (senzibilita⁵⁹⁾, originalita, fluence, flexibilita, elaborace a integrace);⁶⁰⁾
- tvořivý výsledek;
- tvořivá situace⁶¹⁾.

V historii psychologie hudby můžeme v této souvislosti vyčlenit *dva základní problémové okruhy*. Prvním je *psychologická analýza osobnosti tvořivého subjektu*, která byla založena jednak na výzkumu tzv. zázračných dětí (Stumpf⁶²⁾, Révész⁶³⁾), jednak na analýze hudebního talentu známých hudebních skladatelů a interpretů (například z hlediska dědičnosti hudebního nadání). Touto problematikou se zabývali například Haecker a Ziehen⁶⁴⁾, Mjosen⁶⁵⁾, Spemann⁶⁶⁾, Brauner⁶⁷⁾ a další. Druhou oblast tvoří *analýzy skladebného procesu* (např. H. Jancke⁶⁸⁾ a J. Bahle⁶⁹⁾). Počet syntetických prací z této druhé oblasti je však nepoměrně nižší než z oblasti analýzy osobnosti tvořivého subjektu. Tato skutečnost je vcelku snadno vysvětlitelná. Nejenom proto, že zkoumání psychologické podstaty tvořivého procesu patří mezi nejobtížnější úkoly psychologie vůbec, ale především proto, že vnitřní parametry tvořivosti (psychické stavy a procesy) jsou bez psychologické laboratoře velmi obtížně postižitelné. Tento fakt je podmíněn jednak jejich individualitou, neopakovatelností a spontánností, jednak tím, že nejčastěji používaná metoda zkoumání (introspekce) je nepřesná, často i nespolehlivá a nemůže být v závěrech plně zobecněna.

Všechny tyto výše uvedené skutečnosti se promítají i do oblasti psychologické analýzy hudebně tvořivého procesu interpretace hudby. Z těchto důvodů se hudebně tvořivému procesu (skladatelskému i interpretačnímu) věnuje z hlediska psychologie hudby poměrně malá pozornost. A přitom právě zde může psychologie hudby pomoci při objasňování klíčových otázek umělecké tvorby nejvíce. Problematika hudební tvořivosti je zkoumána spíše z pozic hudební teorie (například M. Graf⁷⁰⁾, u nás zejména J. Burjanek⁷¹⁾ a J. Kresánek⁷²⁾), nebo hudební estetiky. Zde si uvedme například práci O. Zicha⁷³⁾, A. Háby⁷⁴⁾, z poslední doby pak zejména dílo J. Zicha⁷⁵⁾.

Situace v této oblasti psychologie hudby se u nás poněkud zlepšila v posledních deseti letech, kdy pod vlivem zvýšeného zájmu o zkoumání zákonitostí hudebního nadání a hudebního talentu vznikají podnětné práce Dočkalovy⁷⁶⁾ a Krbařovy⁷⁷⁾), které se dotýkají i problematiky psychologie hudební tvořivosti, i když zatím v těchto prvních fázích spíše z pozic obecnější psychologie tvořivosti. Potřeba integrovaného přístupu ke zkoumání zákonitostí umělecké tvorby vedla před několika lety k založení Výzkumného a záznamového centra na VŠMU v Bratislavě. Přestože činnost této instituce je teprve v začátcích, podařilo se členům tohoto interdisciplinárního týmu vytvořit řadu

podnětných studií⁷⁸). Objevují se i první pokusy o vytvoření kreativizačních programů⁷⁹) i první ucelenější studie o psychologii osobnosti hudebního umělce (B. Dušek⁸⁰) a o problematice dětské hudební tvořivosti (zejména H. Váňová⁸¹)).

S otázkami *psychologie interpretační tvořivosti* těsně souvisí i problematika *psychologické analýzy hudebního výkonu*. Je jasné, že každý výkonný umělec by měl dokázat analyzovat své psychické stavy (pozornost, motivace, psychická připravenost k výkonu atd.) související s jeho uměleckým působením, neboť hudba je ve své nejvlastnější podstatě psychickou daností a jako taková podléhá zákonitostem, které objevuje a formuluje psychologie. V běžné hudební praxi si tuto skutečnost uvědomíme zejména v souvislosti s různými *druhy trémy, zátěžových (stresových) situací*, kterým jsou výkonní umělci každodenně vystavováni. I když praktický význam této oblasti psychologie hudby je více než zřejmý, musíme konstatovat, že doposud se této problematice věnovala pozornost spíše z pozic teoretické analýzy příčin a příznaků trémy a zátěže (např. P. Michel⁸²), u nás B. Dušek⁸³) a F. Kohoutek⁸⁴). Aplikace těchto problémů do praktické roviny je zatím pouze v začátcích.

Proto musíme přivítat iniciativu pracovníků výše zmíněného Výskumného a záznamového centra na VŠMU v Bratislavě, kteří se začínají otázkami struktury a dynamiky psychosociálních a fyzických stavů, procesů a vlastností umělců, možnostmi jejich systematického formování v podmínkách VŠMU a vlivem specifického autoregulačního tréninku na úroveň psychofyziologických stavů a jejich odrazem na proces a výsledky umělecké tvorby zabývat. Domníváme se, že současná technika (videozáznamy konkrétních uměleckých výkonů a jejich analýza, tachistoskop, determinační reakční přístroje a celá řada dalších⁸⁵) ve spojení s dlouhodobým sledováním procesů a fází umělecké tvorby může významnou měrou pomoci nejen při teoretických analýzách výše uvedených problémů, ale i při tvorbě jejich řešení, a tím i velmi usnadnit hudebněpsychologickou analýzu celého hudebně tvořivého procesu. Výsledky takto koncipovaných exaktních měření určitě urychlí přechod této oblasti psychologie hudby z dosud víceméně spekulativní a ryze teoretické roviny na aplikovatelnou platformu, která v těsné a účinné kooperaci s ostatními muzikologickými disciplínami, zejména teorií hudby a hudební estetikou a sociologií, bude schopna lépe než dosud analyzovat vlastní hudebně tvořivý proces. Je to také jedna z možných cest k zefektivnění psychologie hudby jako celku.

Aktuální problémy psychologie hudby v ČSSR

Na předcházejících stránkách jsme věnovali pozornost alespoň třem základním oblastem psychologie hudby. Vzhledem k rozsahu příspěvku jsme se nezabývali otázkami psychologie hudebního vědomí, hudebněpsychologickou problematikou recepce hudby, otázkami tzv. mezních oblastí psychologie

hudby (zejména muzikoterapie) a řadou dalších problémů, které psychologie hudby řeší.⁸⁶⁾

Závěrem příspěvku se však podívejme na nejpálčivější problémy, se kterými se současná psychologie hudby u nás potýká. Jde především o skutečnost, že u nás doposud nebylo vytvořeno centrální pracoviště, které by se otázkami formování, rozvoje, případně i výuky psychologie hudby systematicky zabývalo. Počet pracovníků, věnujících se jednotlivým oblastem psychologie hudby, není malý. Chybí jim však možnost vzájemné konfrontace poznatků, zkušeností a výsledků práce. Absence této platformy se projevuje jak v oblasti teoretické (nedostatečně propracované metodologické základy disciplíny, nejednotná odborná terminologie, chybějí syntetická práce z oboru historie psychologie hudby, neexistuje u nás ani syntetická učebnice psychologie hudby atd.), tak v oblasti praktické (zde chybí především vzájemná informovanost o nejnovější literatuře, výsledcích výzkumů a podobně). I když je psychologie hudby částečně přednášena na pedagogických fakultách a vysokých uměleckých školách, zkušenosti pedagogů⁸⁷⁾, kteří se výukou této disciplíny zabývají, ukazují, že tyto problémy se objevují i zde. To vše se promítá i do oblasti základního a resortního výzkumu, v jejichž plánech se doposud problematice psychologie hudby věnovala malá pozornost, přesto, že tato disciplína (jak ukázaly i závěry konference na VŠMU v Bratislavě v roce 1984)⁸⁸⁾ své místo v systému věd o umění má.

Jedním z možných řešení těchto problémů je vytvoření pravidelných pracovních konferencí celostátního charakteru, které by se těmito otázkami zabývaly. Jejich realizace by pomohla i k prohloubení vzájemné spolupráce pracovišť i jednotlivců, kteří se psychologii hudby věnují.

Předmětem jednání těchto konferencí, případně i činnosti interdisciplinárního týmu, by mělo být řešení těchto problémových okruhů:

- systematické zpracování problémového rozsahu psychologie hudby;
- vytvoření syntetické studie o historii psychologie hudby a jejích jednotlivých oblastí;
- vymezení interdisciplinárních vazeb psychologie hudby na ostatní vědecké disciplíny a stanovení možností vzájemné mezipředmětové kooperace a integrace;
- na základě této funkční kooperace (po horizontále i vertikále) vytvořit okruh zásadních problémů, které by měly být řešeny v rámci základního, resortního i aplikovaného výzkumu;
- tento okruh problémů pak zařadit podle možností do dlouhodobých plánů vědeckovýzkumné činnosti jednotlivých pracovišť.

Vyřešení těchto problémů (a existuje jich pochopitelně mnohem více — například vytvoření samostatného vědeckého časopisu či bulletinu) by jistě otázku postavení psychologie hudby v systému společenskovědních disciplín ještě zdaleka neujasnilo. Pomohlo by však najít další cesty k jejímu řešení.

Cílem tohoto příspěvku nebylo provést apologetiku psychologie hudby, nýbrž poukázat na některé možnosti a perspektivy dalšího formování této poměrně mladé, avšak předmětem svého vědeckovýzkumného bádání rozsáhlé disciplíny u nás. Naše muzikologie i psychologie hudby si tuto pozornost jistě zaslouží.

POZNÁMKY

- ¹⁾ Viz např. Bachmann, W.—Bessler, H.—Schneider, M.: Musikgeschichte in Bildern. (III. Mittelalter und Renaissance) Leipzig 1966.
- ²⁾ Přesný název zní: Helmholtz, H.: Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik, Braunschweig 1863.
- ³⁾ Stumpf, C.: Tonpsychologie. Leipzig 1883.
- ⁴⁾ Blíže viz: Nazajkinskij, J. V.: O psychológii hudobného vnímania. Bratislava 1980.
- ⁵⁾ K těmto problémům viz: Sedlák, F.: Některé psychologické aspekty hudebního vnímání. Sborník KHvPeFUK, č. 4 Praha 1980.
- ⁶⁾ Ehrenfels, Ch.: Über Gestaltqualitäten. Vierteljahrschrift für wissenschaftliche Philosophie, 14, 1890.
- ⁷⁾ Hudebněpsychologické názory shrnul Kurth ve své Musikpsychologie, Berlin 1931.
- ⁸⁾ Analýzu Kurthova díla u nás provedl např. F. Sedlák ve studii Některé psychologické aspekty hudebního vnímání. Sborník KHvPeFUK, č. 4, Praha 1980.
- ⁹⁾ Blížší informaci o konstituování psychologie hudby v těchto letech viz: Elschek, O.: Hudobná veda súčasnosti. Bratislava 1984.
- ¹⁰⁾ U nás věnoval historické analýze psychologie hudby pozornost I. Poledňák ve studii (Hudební psychologie (Estetická výchova, 1976, č. 1—2) a zejména ve studii k Metodologickým otázkám psychologie hudby (Hudební věda, 1973, č. 4, 1974, č. 1).
- ¹¹⁾ Seashore, C.: Psychology of Music. Iowa 1938.
- ¹²⁾ de la Motte-Haber, H.: Musikpsychologie. Köln 1972.
- ¹³⁾ Michel, P. — heslo Musikpsychologie In: Seeger, H.: Musiklexikon, Leipzig, 1966.
- ¹⁴⁾ Lissa, Z.: Wstep do muzykologii. Warszawa 1974.
- ¹⁵⁾ Wellek, A.: Musikpsychologie und Musikästhetik. Frankfurt 1963.
- ¹⁶⁾ Wierszylowski, J.: Psychologia muzyki. Warszawa 1979.
- ¹⁷⁾ Poledňák, I.: K metodologickým otázkám psychologie hudby. Hudební věda, 1973, č. 4, 1974, č. 1.
- ¹⁸⁾ Dušek, B.: Psychologie hudby. Praha 1982.
- ¹⁹⁾ Sedlák, F.: Úvod do psychologie hudby. Praha 1981.
- ²⁰⁾ Elschek, O.: Hudobná veda súčasnosti. Bratislava 1984.
- ²¹⁾ Blíže viz: Nazajkinskij, J. V.: O psychológii hudobného vnímania. Bratislava 1980.
- ²²⁾ Blíže viz: Nazajkinskij, J. V.: O psychológii hudobného vnímania. Bratislava 1980.
- ²³⁾ Viz: Elschek, O.: Hudobná veda súčasnosti. Bratislava 1984.
- ²⁴⁾ Nazajkinskij ve výše uvedené studii hovoří i o tzv. genetickém a sociologizujícím směru bádání v oblasti psychologie hudebního vnímání.
- ²⁵⁾ Bessler, H.: Das musikalischen Hören der Neuzeit. Berlin 1959.
- ²⁶⁾ Francés, R.: La perception de la musique. Paris 1958.
- ²⁷⁾ Orlov, G.: Psychologičeskije mehanizmy muzykal'nogo vosprijatija. VTEM, 2, 1963.
- ²⁸⁾ Meduševskij, V. V.: O zákonitostjach a prostriedkoch umeleckého posobenja hudby. Bratislava 1982.
- ²⁹⁾ Hutter, J.: Hudební myšlení, Praha 1943.
- ³⁰⁾ Janeček, K.: Základy moderní harmonie. Praha 1965. Hudební tektonika, Praha 1968.
- ³¹⁾ Risinger, K.: Hierarchie hudebních celků. Praha 1969.
- ³²⁾ Sedlák, F.: Některé psychologické aspekty hudebního vnímání. Sborník KHvPeFUK, Praha 1980.
- ³³⁾ Révész G.: Prüfung der Musikalität. Zeitschrift für Psychologie, 85, 1920.

- ³⁴⁾ Seashore, C. E.: *The Psychology of Musical Talent*. Boston 1919.
- ³⁵⁾ Andrews, B. R.: *Auditory Tests. IV. Tests of Musical Capacity*. *Amer. Journ. of Psychology* 16, 1905.
- ³⁶⁾ Nadel, S. F.: Zum Begriff der Musikalität. *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, Heft 1, 1928.
- ³⁷⁾ Schoen, M.: *Recent Literature on Psychology of the Musician*. *Psychol. Bull.*, 18, 1921.
- ³⁸⁾ Těplov, B. M.: *Psychologie hudebních schopností*. Praha 1968.
- ³⁹⁾ Čáda F.: *Vývoj dětské schopnosti hudební*, Praha 1911.
- ⁴⁰⁾ Zich, O.: *Elementární podmínky hudebního nadání*, Praha 1930.
- ⁴¹⁾ Helfert, V.: *Základy hudební výchovy na nehudebních školách*, Praha 1930.
- ⁴²⁾ Lýsek, F.: *Hudebnost a zpěvnost mládeže ve světle výzkumů*, Praha 1956.
- ⁴³⁾ Kratochvíl, F.: *Základy hudební výchovy. I. Hudebnost*. Praha 1964.
- ⁴⁴⁾ Sedlák, F.: *Hudební vývoj dítěte*, Praha 1974.
- ⁴⁵⁾ blíže viz: Sedlák, F.: *Metodologická východiska zkoumání hudebního vývoje člověka*. Sborník KHVPeFUK, Praha 1976.
- ⁴⁶⁾ viz např.: Kulka, J.—Dočkal, V.: *Struktura a druhy hudebního nadání*. *Československá psychologie*, 27, 1983, č. 3.
- ⁴⁷⁾ např.: Krbaňa, P.: *Profesiografie hudobných činností a psychologická diagnostika hudobného talentu*. Zborník VŠMU, Bratislava 1981.
- ⁵⁰⁾ Michel, P.: *O hudebních schopnostech a dovednostech*. Praha 1966.
- ⁵¹⁾ Sedlák, F.: *Metodologická východiska zkoumání hudebního vývoje člověka*. Sborník KHVPeFUK č. 3, Praha 1976.
- ⁶²⁾ Kulka, J.: *Příspěvek k psychologii hudebního nadání*. *Estetická výchova*, 1982, č. 8.
- ⁵³⁾ Blíží informaci o těchto (a řadě dalších) testech viz např.: Sedlák, F.: *K diagnostice hudebních schopností*. *Estetická výchova*, 17, 1976, č. 1—3. Poledňák, I.: *Testování jako jedna z metod hudební diagnostiky*. *Estetická výchova*, 21, 1980, č. 2.
- ⁵⁴⁾ Viz: Holas, M.: *K problematice testového měření hudebních schopností*. *Opus musicum*, XIV, 1982, č. 6.
- ⁵⁵⁾ viz např.: Holas, M.: *K otázce výzkumu hudebních zájmů dětí*. *Opus musicum*, XV, 1983, č. 5.
- ⁵⁶⁾ blíží informaci o možnostech aplikace těchto metod viz: Holas, M.: *Úvod do hudební diagnostiky*. Praha 1985.
- ⁵⁷⁾ Holas, M.: *K metodice výzkumu hudebnosti*. *Estetická výchova*, 24, 1983, č. 5.
- ⁵⁸⁾ Blíže viz: Pietrasinski, Z.: *Tvořivé myslenie*. Bratislava 1972.
- ⁵⁹⁾ Hlavsa, J.: *Nástin psychologie kreativity*. *Čs. psychologie*, 16, 1972, č. 6.
- ⁶⁰⁾ Linhart, J.: *Náhodné variace, struktura a plán v tvořivé činnosti*. Praha 1971.
- ⁶¹⁾ Blíže viz: MacKinnon, D. W.: *Testing to Identity Creative People*. Berkeley 1965.
- ⁶²⁾ Stumpf, C.: *Akustische Versuche mit Pepito Ariola*. *Zeitschrift für angewandte Psychologie* II, 1.
- ⁶³⁾ Révész, G.: *Erwin Nyiregyházi: Analyse eines musikalisch hervorragenden Kindes*. Leipzig 1916.
- ⁶⁴⁾ Hecker, V.—Ziehen, T.: *Zur Vererbung und Entwicklung der musikalischen Begabung*. Leipzig 1923.
- ⁶⁵⁾ Mjöen, J. A.: *Die Vererbung der musikalischen Begabung*. Berlin 1934.
- ⁶⁶⁾ Spemann, F.: *Die Seele des Musikers*, Berlin 1921.
- ⁶⁷⁾ Brauner, R. F.: *Aus der Werkstatt des Komponisten*. Wien 1952.
- ⁶⁸⁾ Jancke, H.: *Beitrag zur Psychologie der musikalischen Komposition*. Leipzig 1928.
- ⁶⁹⁾ Bahle, J.: *Der musikalische Schaffensprozess*. Leipzig 1947.
- ⁷⁰⁾ Graf, M.: *Die innere Werkstatt des Musikers*. Stuttgart 1910. From Beethoven to Shostakovich: *The Psychology of the Composing Process*. New York 1947.
- ⁷¹⁾ Burjanek, J.: *Hudební myšlení*. Praha 1970.
- ⁷²⁾ Kresánek, J.: *Základy hudebného myslenia*. Bratislava 1977.
- ⁷³⁾ Zich, O.: *K psychologii uměleckého tvoření*, Česká mysl, 1911.
- ⁷⁴⁾ Hába, A.: *O psychologii tvoření, pohybové zákonitosti tónové a základech nového hudebního slohu*. Praha 1925.

- ⁷⁵⁾ Zich, J.: Kapitoly a studie z hudební estetiky. Praha 1975.
- ⁷⁶⁾ Dočkal, V.: Spôsoby zistovania osobnostných vlastností uplatňujúcich sa v realizácii talentov pre umeleckú činnosť. Záverečná správa VÚDPaD, Bratislava 1980.
- ⁷⁷⁾ Krbaňa, P.: Profesiografia hudobných činností a psychologická diagnostika hudobného talentu. In: *Výchova socialistických umelcov*, zborník VŠMU, Bratislava 1981.
- ⁷⁸⁾ Krbaňa, P.: Konštituovanie Výskumného a záznamového centra pri VŠMU. In: *Zborník referátov z 2. vedeckej konferencie VŠMU: Umelecká tvorba ako objekt interdisciplinárneho výskumu*. Bratislava 1985.
- ⁷⁹⁾ Kulka, J.: Múžická tvorba a kreativizace umělce. In: *Zborník referátov z 2. vedeckej konferencie VŠMU: Umelecká tvorba ako objekt interdisciplinárneho výskumu*, Bratislava 1985.
- ⁸⁰⁾ Dušek, B.: Příspěvek k problematice psychologie osobnosti hudebního umělce. *Živá hudba*, Praha 1977.
- ⁸¹⁾ Váňová, H.: Hudební tvořivosti žáků mladšího školního věku, Praha 1984.
- ⁸²⁾ Michel, P.: O hudebních schopnostech a dovednostech, Praha 1966.
- ⁸³⁾ Dušek, B.: Psychologie hudby, Praha 1982.
- ⁸⁴⁾ Podnětné návrhy k této problematice viz: Kohoutek, F.: Houslová hra ve světle soudobé vědy. Praha 1983. Kohoutek, F.: Frustrační zátěže uměleckého výkonu instrumentalisty. In: *Zborník referátov z 2. vedeckej konferencie VŠMU: Umelecká tvorba ako objekt interdisciplinárneho výskumu*. Bratislava 1985.
- ⁸⁵⁾ bližší informáci o konkrétnom zamereaní práce tohoto u nás zatím osamoceneného pracovníště lze nalézt v pravidelných „Zbornících“ a „Správách“, které VŠMU (Výskumné a záznamové centrum) vydává.
- ⁸⁶⁾ Blíže viz: Poledňák, I.: K metodologickým otázkám psychologie hudby. *Hudební věda*, 1973, č. 4, 1974, č. 1.
- ⁸⁷⁾ Viz například: Holas, M.: Jak dál v psychologii hudby. *Estetická výchova*, 25, 1984, č. 3.
- ⁸⁸⁾ Viz: Holas, M.: Psychologie hudby jako součást aplikované muzikologie. In: *Zborník referátov z 2. vedeckej konferencie VŠMU: Umelecká tvorba ako objekt interdisciplinárneho výskumu*, Bratislava 1985.

Seznam literatury:

- Andrews, B. R.: Auditory Tests. IV. Tests of Musical Capacity. *Amer. Journ. of Psychology*, 16; 1905.
- Bahle, J.: *Der musikalische Schaffensprozess*, Leipzig 1947.
- Bessler, H.: *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin 1959.
- Brauner, R. F.: *Aus der Werkstatt des Komponisten*, Wien 1952.
- Burjane k, J.: *Hudební myšlení*, Praha 1970.
- Čáda, F.: *Vývoj dětské schopnosti hudební*, Praha 1914.
- Dušek, B.: Příspěvek k problematice osobnosti hudebního umělce. *Živá hudba*, Praha 1977.
- Dušek, B.: *Psychologie hudby*, Praha 1982.
- Dočkal, V.: Spôsoby zistovania osobnostných vlastností uplatňujúcich sa v realizácii talentov pre umeleckú činnosť. Záverečná správa VÚDPaD, Bratislava 1980.
- Ehrenfels, Ch.: Über Gestaltqualitäten. *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie*, 14, Leipzig 1890.
- Elschek, O.: *Hudobná veda súčasnosti*, Bratislava 1984.
- Francés, R.: *La perception de la musique*, Paris 1958.
- Graf, M.: *Die innere Werkstatt des Musikers*, Stuttgart 1910.
- Graf, M.: *From Beethoven to Shostakovich: The Psychology of the Composing Process*, New York 1947.
- Hába, A.: O psychologii tvoření, pohybové zákonitosti tónové a základech nového hudebního slohu, Praha 1925.

- Haecker, V. — Ziehen, T.: Zur Vererbung und Entwicklung der musikalischen Begabung, Leipzig 1923.
- Helfert, V.: Základy hudební výchovy na nehudobních školách, Praha 1930.
- Helmholtz, H.: Die Lehre von Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik, Braunschweig 1863.
- Hlavsa, J.: Nástin psychologie kreativity. Čs. psychologie, 16, 1972, č. 6.
- Holas, M.: K problematice testového měření hudebních schopností. Opus musicum, XIV, 1982, č. 6.
- Holas, M.: K otázce výzkumu hudebních zájmů dětí. Opus musicum, XV, 1983, č. 5.
- Holas, M.: K metodice výzkumu hudebnosti. Estetická výchova, 24, 1983, č. 5.
- Holas, M.: Jak dál v psychologii hudby. Estetická výchova, 25, 1984, č. 3.
- Holas, M.: Psychologie hudby jako součást aplikované muzikologie. In: Zborník referátov z 2. vedeckej konferencie VŠMU: Umelecká tvorba ako objekt interdisciplinárneho výskumu, Bratislava 1985.
- Holas, M.: Úvod do hudební diagnostiky, Praha 1985.
- Janeček, K.: Základy moderní harmonie, Praha 1965.
- Janeček, K.: Tektonika. Nauka o stavbě skladeb. Praha 1968.
- Jancke, H.: Beitrag zur Psychologie der musikalischen Komposition, Leipzig 1928.
- Kohoutek, F.: Houslová hra ve světle soudobé vědy, Praha 1983.
- Kohoutek, F.: Frustrační zátěže uměleckého výkonu instrumentalisty. In: Zborník referátov z 2. vedeckej konferencie VŠMU: Umelecká tvorba ako objekt interdisciplinárneho výskumu, Bratislava 1985.
- Kratochvíl, F.: Základy hudební výchovy. I. Hudebnost, Praha 1964.
- Krbaňa, P.: Profesiografia hudobných činností a psychologická diagnostika hudobného talentu. Zborník VŠMU Bratislava 1981.
- Krbaňa, P.: Konštituovanie Výskumného a záznamového centra pri VŠMU. In: Zborník referátov z 2. vedeckej konferencie VŠMU: Umelecká tvorba ako objekt interdisciplinárneho výskumu, Bratislava 1985.
- Kulka, J.: Příspěvek k psychologii hudebního nadání. Estetická výchova, 1982, č. 8.
- Kulka, J.: Múžická tvorba a kreativizace umělce. In: Zborník referátov z 2. vedeckej konferencie VŠMU: Umelecká tvorba ako objekt interdisciplinárneho výskumu, Bratislava 1985.
- Kulka, J. — Dočka1, V.: Struktura a druhy hudebního nadání. Československá psychologie, 27, 1983, č. 3.
- Kurth, E.: Musikpsychologie, Berlin 1931.
- Kresánek, J.: Základy hudobného myslenia. Bratislava 1977.
- Linhart, J.: Náhodné variace, struktura a plán v tvořivé činnosti, Praha 1971.
- Lissa, Z.: Wstep do muzykologii, Warszawa 1974.
- Lýsek, F.: Hudebnost a zpěvnost mládeže ve světle výzkumů, Praha 1956.
- MacKinnon, D. W.: Testing to Identity Creative People, Berkeley 1965.
- Meduševskij, V. V.: O zákonitostiach a prostriedkoch umeleckého posobenja hudby, Bratislava 1982.
- Michel, P.: O hudebních schopnostech a dovednostech, Praha 1966.
- Mjöen, J. A.: Die Vererbung der musikalischen Begabung, Berlin 1934.
- de la Motte-Haber, H.: Musikpsychologie, Köln 1972.
- Nadel, S. E.: Zum Begriff der Musikalität. Zeitschrift für Musikwissenschaft, Heft 1, 1928.
- Nazajkinskij, J. V.: O psychológii hudobného vnímania, Bratislava 1980.
- Orlov, G.: Psychologičeskije mechnizmy muzykalnogo vosprijatija. VTEM, 2, 1963.
- Pietraszinski, Z.: Tvorivé myslenie, Bratislava 1972.
- Poledňák, I.: K metodologickým otázkám psychologie hudby, Hudební věda, 1973, č. 4, 1974, č. 1.

- Poledňák, I.: Hudební psychologie. Estetická výchova, 1976, č. 1—2.
- Poledňák, I.: Testování jako jedna z metod hudební diagnostiky. Estetická výchova, 21, 1980, č. 2.
- Révész, G.: Prüfung der Musikalität. Zeitschrift für Psychologie, 85, 1920.
- Révész, G.: Erwin Nyiregyházi: Analyse eines musikalisch hervorragenden Kindes, Leipzig 1916.
- Révész, G.: Einführung in die Musikpsychologie, Bern 1972.
- Seashore, C.: Psychology of Music, Iowa 1938.
- Seashore, C.: The Psychology of Musical Talent, Boston 1919.
- Sedlák, F.: Hudební vývoj dítěte, Praha 1974.
- Sedlák, F.: Metodologická východiska zkoumání hudebního vývoje člověka. Sborník KHvPeFUK, č. 3, Praha 1976.
- Sedlák, F.: Některé psychologické aspekty hudebního vnímání. Sborník KHvPeFUK, č. 4, Praha 1980.
- Sedlák, F.: K diagnostice hudebních schopností. Estetická výchova, 17, 1976, č. 1—3.
- Sedlák, F.: Úvod do psychologie hudby, Praha 1981.
- Schoen, M.: Recent Literature on Psychology of the Musician. Psychol. Bull., 18, 1921.
- Speman, F.: Die Seele des Musikers, Berlin 1921
- Stumpf, C.: Tonpsychologie, Leipzig. 1883, 1890.
- Stumpf, C.: Akustische Versuche mit Pepito Ariola. Zeitschrift für angewandte Psychologie, II, 1.
- Těplov, B. M.: Psychologie hudebních schopností, Praha 1966.
- Váňová, H.: Hudební tvořivost mladšího školního věku, Praha 1984.
- Wellek, A.: Musikpsychologie und Musikästhetik, Frankfurt 1963.
- Wierszyłowski, J.: Psychologie muzyki, Warszawa 1979.
- Zich, O.: Estetické vnímání hudby, Praha 1910.
- Zich, O.: Elementární podmínky hudebního nadání, Praha 1930.
- Zich, J.: Kapitoly a studie z hudební estetiky, Praha 1975.