

MgA. Jiřina Dvořáková Marešová, Ph.D.

Akademie múzických umění
v Praze (Czech Republic)

**The theoretical basis for a paradigmatic system instrument enabling to
analyze the interpretation process**

***Teoretická východiska k návrhu paradigmatického systému umožňujícího
analyzovat interpretační proces***

Abstract

The text tries to introduce the theoretical background to the method of appreciating the musical interpretation, of comparing two interpretations of the same piece, of looking more deeply into the structure and inner process of musical interpretation. It describes domestic traditions compared to the world's analytical approach to grasping the interpretation process, and also, it describes selected contemporary approaches to the analysis of interpretation process. Understanding of these concepts allows us to suggest a way of explaining the specific form of the given interpretation and to include it in the time, music-intentional, interpretive and creative-artistic context.

Key words: musical analysis, interpretative analysis, graphic form of the, interpretation piece, primary and secondary interpretative elements, semantic field of musical elements.

Abstrakt

Text se snaží představit teoretická východiska k způsobu jak ocenit hudební interpretaci daného díla, jak případně komparovat dvě interpretace stejného díla, jak hlouběji nahlédnout do struktury a vnitřního procesu hudební interpretace. Popisuje domácí tradice ve srovnání se světovým analytickým přístupem k uchopení interpretačního procesu a vybrané současné přístupy k jeho analýze. Poznání těchto konceptů umožňuje navrhnout způsob, jak vysvětlit konkrétní podobu dané interpretace a zařadit ji do kontextu časového, hudebně intenčního, interpretačního a tvořivě-uměleckého.

Klíčová slova: hudební analýza, interpretační analýza, grafická podoba díla, interpretace, primární a sekundární interpretační prvky, sémantické pole hudebních prvků.

Úloha interpretace v širokém kontextu pojetí hudebního díla

Hudební estetika se v průběhu 20. století zabývala otázkou *hudebního díla* velice intenzívně. Snažila se nacházet uspokojivá vysvětlení jeho *obsahu*, *rozsahu*, jeho *forem existence* i *vnitřní technicko – sémantické struktury*. Jak naznačují výstupy hudebně-estetických prací, středem jejich analytického zájmu se stávaly ty části hudebního díla, které neobsahovaly příliš mnoho „proměnných“. Např. grafická podoba díla, kompoziční intence – ve své obecné rovině, nebo zčásti vyjádřená notovým zápisem, popř. konečná apercepční představa o slyšeném díle. Vzniklo mnoho metod, jak tyto jevy určovat a vysvětlovat.

Největší oblibě se těšila **analýza grafické podoby** uměleckého díla. Vzniklo mnoho cest, jimiž se rozbor ubíral: analýza sledující jednotlivé hudební roviny díla, jako např. rytmicko-metrická struktura díla, melodická práce, harmonický průběh, tektonické jevy a vztahy mezi nimi, popř. také sémiotická a následně sémantická stránka zkoumaného díla.

Vystoupila-li analýza za hranice notového zápisu díla, řešila obvykle vztah **intence autora a zápisu díla**, nebo vztah **zápisu a autora obecně**. Komparovala jiná díla téhož autora a hledala podobnost jeho kompozičního jazyka s jinými skladatelskými osobnostmi, popř. přímo vytvářela charakteristiky těchto jazyků. Historiografie pak na jejich základě definovala shodné jevy na vyšších úrovních – analogie ústící do *definic hudebních stylů, žánrů* či naopak určovala odlišnosti daných autorů od těchto zobecněných schémat.

V současné době je velice populární řešit **přijímatele hudebního díla** – jeho *percepce*, a především **apercepce**. Vytvářejí se psychologicko – sociální teorie o možnostech vnímání hudebního díla, definují se proměnné, za kterých dochází k apercepčním změnám, hledá se individuální i obecný princip apercepce a kauzálnost všech popsaných jevů.

Paradoxně se všechny jevy vysvětlují onou – již „prověřenou“ - grafickou formou díla a psychologické jevy se dokládají konstantní podobou notového záznamu; popř. jedinou – většinou náhodně vybranou interpretací vybraného díla.

Z analytického přístupu se tak **interpretační moment** úplně *vytrácí*, dokonce už ani není zvykem jej do podobných analýz zahrnovat, často už ani

zmiňovat.¹ A přitom je na podobě interpretace závislých mnoho jevů v komplexu složek hudebního díla, zmíněná apercepce pak nejvíce.

Zmíněný vědecký skepticismus k možnosti analýzy **interpretované podoby** hudebního díla má naprosto logické, historické vysvětlení.

Poslední hudebně-estetická teze, která velmi pevně zakotvila na poli interpretační - zvukové realizace díla, zcela zjednodušila samostatnost a důležitost interpretace díla - ve smyslu jeho pochopení: definovala ji – v ideálním případě jako *zvukovou realizaci kompoziční intence díla*, jejíž normou je právě *notový zápis*. Jakýkoli „interpretační výklad“, i když je jeho existence tolerována, je pro dané analytické přístupy *zanedbatelný*.

Hovoříme tedy o jakési „míře odchylky“ od této kompoziční intence. Podívejme se na naznačený princip podrobněji:

Hudební sémiotika vidí hudební element v jeho grafické podobě *jednoznačně* ve smyslu „technické realizace“ tohoto znaku. Jde-li však o záznam dynamický či agogicko – artikulační, o jednoznačnosti se už hovořit nedá. Interpretační výstup se začne formovat do pravidel, které vysvětluje jiná disciplína – *hudební sémantika*. Ta si všímá vztahovosti a *kauzálnosti realizovaných elementů*, jejichž konečná podoba naplňuje vznikající sémantické pole množstvím významů.

Pro daný, kauzálně vzniklý soubor na sebe navazujících hudebních elementů, je právě jeden význam – či skupina významů – ideální. Prostřednictvím „ideálního výběru“ těchto významů vzniká logická a přesvědčivá znějící varianta daného hudebního díla. Může se shodovat ve svém průběhu více či méně s původní intencí autora, ale nikdy se s ní úplně nekryje, ani to není účelem.

Přitom právě tento *významový výběr* v rámci interpretačního projevu je onen prvek, který zásadně *ovlivňuje apercepci* – a s ní *reálné uchopení* uměleckého díla. Nejde tedy jen o celkovou míru vybočení interpreta od původní intence autora, ale o výběr jednoho každého hudebního prvku v rámci kompozice a „přidělení“ významu – ve smyslu kvality i kvantity.

Sémantická pole všech hudebních elementů obsažených v každém díle poskytují minimálně několik možností svého řešení, a to vůbec nemusí být řešení extrémní. Jejich vzájemný soulad je ona jedinečnost, kterou s každým novým provedením vnímáme.

¹ Např. Bregman, A. S. Auditory scene analysis: The perceptual organization of sound. Cambridge: MA: MIT Press, 1990. ad.

At' už jsou důvody ke změnám v tomto výběru jakékoli, dochází k nim vždy - imanentně vzhledem k podstatě hudebního díla.

Představa, že grafický zápis je jednoznačná, jediná podoba hudebního díla, je pouhou iluzí. I samotná představa každého „čtenáře“ partitury je odlišná, neboť v sobě skrývá onen interpretační výběr, jen není realizován ve zvukové podobě. Dokonce ani aktuální přímý výklad autora, ani jeho fyzická přítomnost nemůže determinovat tento výběr. Může nasměrovat intenzitu významu jednotlivých hudebních elementů díla, nemůže však zaručit naprostou totožnost s intencí autora.

Vyvozovat tedy obecné závěry o hudebním díle – at' už ve směru k autorovi, či naopak k apercpci bez zahrnutí jakékoli formy interpretace, je vlastně nefunkční.

Pro naše analytické potřeby poslouží právě tato **zaznívající forma interpretace**², kterou budeme třídit podle individuálních specifik i podle obecných shod s jinými interpretacemi, které mohou vytvářet jakési „stylové“ soubory podobných interpretací.

Připomeňme však *interpretačně analytické zázemí*, které je dosud vžité, a dokonce mnohde, zejména v pedagogickém kontextu, stále uznávané jako jakási norma:

Percepční a následně apercpcní rovina vnímání hudebního díla není často středem zájmu, nebo není považována za natolik závažnou či objektivizovatelnou, aby se mohla účastnit komplexní analýzy hudebního díla. Centrem zájmu byl a mnohde je stále *tvůrce se svým kompozičním záměrem*, se svou představou o díle, kterou graficky vyjádřil v podobě *notového zápisu díla*. Ani interpretační projev nemusí být vnímán jako samostatná, svébytná analytická veličina, ale jako pouhá *zvuková realizace grafické podoby díla* bez ohledu na reálně znějící sémantické odlišnosti od autorovy intence.

Domácí tradice ve srovnání se světovým analytickým přístupem k uchopení interpretačního procesu

Předválečné období přineslo (jak u nás, tak ve světě) první analytické kroky, které se snažily hodnotit interpretační projev umělce právě ve smyslu *dodržování* či *nedodržování* notového zápisu hudebního díla. Takový přístup však ke své analýze potřeboval ještě jeden pevný bod pro vytvoření hodnotících kritérií.

² Jaroslav Zich dokonce definoval hudební dílo jako reálný estetický předmět pouze ve chvíli jeho zaznívání. Zich, J. *Kapitoly a studie z hudební estetiky*. Praha: Editio Supraphon, 1975.

Analýza se zatím mohla opřít jen o grafickou podobu díla a znějící realizaci hudebního díla. Grafická podoba díla však potřebovala – právě pro svou latentní mnohoznačnost ještě přesnější určení, podle kterého by bylo možné jasně popsat dění ve znějící realizaci díla.

O. Hostinský, jak bylo výše uvedeno, podnikl jako jeden z prvních krok k uznání svébytnosti zaznívajících složky hudebního díla. Na poli hudební estetiky formuloval obecnou tezi, že hudební dílo není tvořeno jen záměrem autora a zápisem díla. Připustil imanentní existenci „výkladu“ **díla interpretem**³ v realizovaném hudebním výstupu. Prolomil tak velmi vžitou – nekompromisní představu E. Hanslicka. Analytickou cestu k popisu interpretace však už nepotřeboval definovat.

Zde také končí úzké sepětí teoretických výstupů hudební estetiky a interpretačně analytického přístupu k hudebnímu dílu. Na scénu vstupují první „analytici“, se svými „algoritmy“ řešení interpretační problematiky.

Např. H. Schenker⁴ či C. E. Seashore⁵ vytvořili důmyslný systém „logických“ pravidel, která vycházela jednak ze zmíněné struktury notového zápisu díla, a jednak z jejich *vlastní zkušenosti* s realizací těchto hudebně-sémantických jevů. Dalo by se tedy říct, že oba – více méně nezávisle na sobě⁶ - povýšili svou vlastní interpretační zkušenost (či zkušenosti) do souboru obecných interpretačních pravidel, o kterých byli přesvědčeni, že se maximálně blíží *původnímu skladatelově uměleckému záměru*.

Zmíněná pravidla pak sloužila jako determinanty interpretačního projevu, a zároveň sloužila jako vzor, podle něhož byly definovány interpretační odchylky mezi tímto teoretickým modelem a živým provedením.

Na tomto místě je nutné připomenout, že H. Schenker jde ve svých úvahách ještě dál – začíná hovořit o *významovosti* a výrazových výstupech jednotlivých **interpretačních elementů**. Jeho pohled je svým způsobem velice

³ Máme na mysli jeho tezi, která pojímá grafický zápis díla jako objektivní obraz autorovy intence. Interpretace díla pak má být „dokonalá“ realizace této grafické podoby. V rámci interpretační etiky je interpret povinen naprosto se autorově intenci podřídit a vytvořit tak „přesnou imitaci“ autorovy představy o díle ve znějící podobě.

⁴ Schenker, H. Der Tonwille: Flugblätter zum Zuegnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht. No. 1 – 10. Vinna: Tonwille-Flugblätterverlag, 1921, 1922, 1923, 1924.

⁵ Seashore, C. In Search of Beauty in Music – A scientific approach to musical esthetics. New York: The Donald Press Company, 1947. 385 s.

⁶ C. E. Seashore byl potomek švédských emigrantů ve Spojených státech amerických, Schenker působil celý život ve Vídni.

pokrokový, ale z našeho (diachronního) pohledu – stále příliš *subjektivní*, *nesystémový* a ve smyslu interpretačního procesu *statický*.

O jistou formu průběhu se snažil český estetik Otakar Zich. Notový zápis mechanicky zasadil do jakéhosi obecného časového průběhu, v němž jednotlivé realizované tóny nazval *časovými lokalitami*. Ve smyslu hanslickovského pojetí – předpokládal, že získal objektivní a „ideální“ model interpretační realizace, který je „ochuzen“ *pouze* o individuální interpretační rovinu, která však v tomto pojetí nebyla důležitá. Pak sledoval interpretační odchylky od této „ideální“ předlohy v jednotlivých živých provedeních a komentoval je.

Další generace odborníků na estetické analýzy interpretačního projevu umělce se snažila proniknout hlouběji do popisu zkoumaného interpretačního dění. Významný český hudební estetik Jaroslav Zich⁷ (syn O. Zicha) pokročil dále ve smyslu třídění sledovaných jevů. Definoval a velmi přehledně hierarchizoval ještě další interpretační jevy, které při realizaci notového zápisu vznikají: nejen interpretovu *práci s časem*, ale také *se zvukem*. Obě skupiny podrobněji rozčlenil a popsal.⁸

Všechny zmíněné analytické přístupy jsou pro naše analytické užití věcné, relativně obecné, avšak ve vztahu k průběhu hudebního dění – vlastně nedostatečné. Popisují jednotlivé strukturní prvky, nikoli proces; jsou tedy *statické*. Pro přesné vyjádření interpretačního procesu však potřebujeme analýzu, která bude schopna zachytit a popsat **průběh interpretačního dění** – třeba ve vztahu k notovému zápisu, ale i nezávisle na něm. Umělecký proces je přísně kauzální – i ve smyslu negace. Není tedy možné se spokojit s pouhým popisem slyšených interpretačních jevů, byť jsou pečlivě popsány a velmi přesně hierarchizovány.

Na obranu obou generací hudebních estetiků je však nutné dodat, že jejich cílem s určitostí *nebylo* analyzovat jistý interpretační projev, ani např. komparovat dvě interpretační provedení téhož díla apod. Šlo jim skutečně o deskripci slyšených jevů maximálně objektivním způsobem.

Jejich analytický přístup samozřejmě reflektoval dobové, historicky podmíněné interpretační dění, a tak se ve svém třídění omezil jen na několik

⁷ Na tomto místě je nutné připomenout skutečnost, že právě J. Zich se na dlouhá následující léta stal jedinou hudebně – estetickou autoritou v českých podmínkách, který se problematikou interpretačního procesu zabýval. Centrem zájmu jeho následovatelů byla kompozičně – intenční oblast hudebního díla, později zmíněná apercepce.

⁸ Zich, J. *Kapitoly a studie z hudební estetiky*. Praha: Editio Supraphon, 1975.

stylových období. Ani tento fakt už současné hudebně-interpretální realitě nevyhovuje. Popisované jevy jsou tedy – pro naše analytické potřeby – nutně stylově limitovány.

Budeme tedy muset najít způsob jak objektivně sledovat a popsat kauzální průběh interpretace a více reflektovat okolnosti, které jej formují a determinují.

Současné přístupy k analýze interpretačního procesu

Stále sílící touha po maximální objektivitě v analýze interpretačního projevu vedla hudební estetiky až k matematickým teoriím. V osmdesátých letech dvacátého století vítězila myšlenka, že užité výrazové prostředky v rámci živého interpretačního výkonu jsou (pouhou) *prezentací* hudební struktury díla. Notový zápis byl tedy stále ještě vnímán jako „ideální“ (nerealizovaná) forma provedení hudebního díla. Začalo se však už cíleně pracovat s proměnlivostí jednotlivých interpretačních výkladů – hledaly se možnosti jejich vysvětlení. Analytici předpokládali, že cestou, jak vytvořit jistou kauzální linku pro celou škálu jednotlivých provedení vázaných na stejný notový zápis, je *statistické uchopení* problému. Zahájili tedy široký výzkum, který byl postaven na velkém množství interpretačních řešení téhož hudebního úseku a doufali v objektivitu a argumentaci exaktních věd a v jejich prokazatelnost vysvětlení výsledných jevů. Provedené, interpretované dílo pak bylo skutečně možné definovat dokonce zdánlivě objektivním algoritmickým vyjádřením. Tyto matematicky objektivizující snahy byly nazývány **generativními teoriemi**.

Např. M. Clynes (1983) přišel se zajímavou myšlenkou, že autor díla opakovaně rozděluje časové dění – násobně – v každé metrické úrovni, a tak lze určit agogiku i dynamiku interpretačního projevu z *taktového označení* skladby. A. Friberg (1991) a C. J. Sundberg (1988) se soustředili na lokální hudební strukturu a vypočítávali různé výrazové odchylky od mechanicky pulsujícího modelu. Každá odchylka pak byla provázena vysvětlujícími pravidly, která vznikají pro každou okamžitou odchylku či vychýlení od normy (pulsujícího modelu). Dalo by se říci, že tento empirický přístup pouze uvedl v život starší vědecké předpoklady (např. *ideální model s časovými lokalitami* O. a J. Zicha) a obohatil je o konkrétní *statistické údaje*⁹. Vlastní výzkum se tedy skládal z velké kumulace různých způsobů interpretace téhož hudebního úseku. Množství a různorodost získaných informací však téměř znemožňovaly obecnější výklad.

⁹ U nás se vyhodnocením hudební struktury statistickými metodami zabývala autorská dvojice L. Faltus a Z. Marek (1980), v současné době se podobnou cestou ubírá interpretační reflexe J. Tůmy a jeho žáků, HAMU 2018.

Na obrazovém příkladu, (Fridberg, 1991), můžeme porovnat automaticky vygenerovaný model interpretace s jakýmsi „průměrným“ výkonem mnoha interpretů hrajících téma z Beethovenových Šesti variací na Paisiellovo téma.

N. P. Todd (1985) určoval agogické a dynamické dění ze samotné struktury hudební fráze. Hierarchizoval úrovně zkoumaného frázování a definoval průběh každé fráze zvlášť. Ve svém výzkumu také získával velké množství dat; ta však už nepůsobí roztržštěně, neboť vyplývají z kontextu zkoumaného hudebního dění a jsou také tímto kontextem formována a určována. V tomto řešení dokonce vzniká hudebně – logická návaznost jednotlivých interpretačních jevů a vzniká dojem systémovosti v jejich užití. Tento ryze objektivní přístup naopak selhává v individuálních přístupech interpretačního řešení různých hudebních situací v případech, kde je tato tektonická logika vědomě narušena např. ze sémantických důvodů, a přesto jde o uspokojivé, dokonce aktualizované či vtipné řešení hudebního úseku.

Sémantická volba interpretačního uchopení – zvláště u hudby předromantických stylových období – je velká a vědomě se s ní počítá. Tvořivost, se kterou interpret ke ztvárnění takových děl přistupuje, je dokonce jedním ze základních předpokladů uspokojivé interpretace těchto děl. Takové dění je však z tektonického - i jinak (strukturálně) uchopeného popisu interpretace – příliš nevyzpytatelné a vlastně „náhodné.“

Stejným způsobem generativní teorie „selhávají“ i v hudbě s netradiční kompoziční intencí – se soudobou hudbou, která se např. vědomě vzdává tradičních strukturálních vztahů a některé vědomě vynechává nebo naopak velmi vyzdvihuje. Sémantická stránka takového díla je často jediným interpretačním vodítkem a také zásadním momentem znějícího výstupu díla. Ostatně, neobvyklost kompoziční formy, nebo vztahů uvnitř díla je jednou z bazálních vlastností soudobých uměleckých děl.

Statistické údaje získané analytickými výzkumy jsou tedy limitované nejen počtem a kvalitou zúčastněných interpretací, *výběrem zkoumaného díla*, ale také *mírou obecnosti pozorovaných prvků*. Snaží se objektivizovat subjektivní jevy a vyvozovat z nich obecná pravidla. Otázkou zůstává, co přesně vyjadřuje onen „objektivní“ dosažený výsledek?

Každá z generativních teorií se zdá být široce využitelná a díky empirickým údajům relativně přesná ve svých tvrzeních. Pro množství *empiricky získaných dat* a *vysoké pravděpodobnosti odhadu možného interpretačního vývoje* z nich plynoucích a díky optimálním parametrům

platnosti, které ze sebraných dat vyplývají, je hojně využívána v hudebně–estetické literatuře.

Statisticky nejvýznamnější údaje získané analýzou živých uměleckých projevů pak slouží jako jakýsi *model* – vzor, na jehož základě je možné popsat či vysvětlit individuální výkon či skupinu podobně pojatých hudebních přístupů..

Z logiky věci však vyplývá, že *nejsou využitelné univerzálně* a nedokáží uspokojivě vysvětlit interpretační dění, které je příliš subjektivní a příliš vybočuje z obecných zákonitostí, které výzkum postuluje.

A přesto právě tyto interpretační přístupy jsou umělecky nejpřínosnější; (hudební dílo v nich ožívá v nových souvislostech), ale ve statistickém –pojetí mohou figurovat nanejvýš jako zajímavá *odchylka od obecné normy*.

Všechny zmíněné metody poskytují relativně uspokojivé teoreticky-pojmové zázemí pro výzkum interpretačních projevů. Poněkud méně přesvědčivě však působí, mají-li se uplatnit jako kritéria kódující živý umělecký výkon. Tato nedůvěra pramení z jediné příčiny – chybí kritérium sémantických determinant, systémovost a komplexní metodika analýzy živého interpretačního výkonu – třeba i ve vztahu ke zmiňovanému notovému zápisu.

Použitá literatura

1. Clynes, M. Music betone the score. *Communication and Cognition*, 1986, roč. 19, č. 2, s. 169 – 194.
2. Černý, M. K. Problém hudebního díla, jeho podstaty, identity a forem existence. *Estetika*, 1974, roč. XI, str. 164 – 182 a 193 – 212.
3. Dvořáková, J. Metoda analýzy interpretačního výkonu in *Živá hudba*, č. III, s. 96 – 107.
4. Dvořáková, J. Teoretické základy varhanní interpretace (na příkladu období 1945 – 1989), disertační práce, HAMU 2013.
5. Fridberg, A. Generative Rules for Music Performance: A Formal Deskription of a Rule Systém. *Computer Music Journal*, 1991, roč. 15, č. 2, s. 56 – 71.
6. Hanslick, E. *O hudebním krásnu*. Praha: Supraphon, 1973. 137 s.
7. Hostinský, O. *O hudbě*. Praha: Supraphon, 1961. 462 s.

8. Ingarden, R. *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości* [Hudební dílo a problém jeho identity], *Studia z estetyki*, Warszawa 1958 s. 161–295, v překladu J. Gabrielové, přístup z www:
9. http://musicology.ff.cuni.cz/pdf/gabrielova/Ingarden_kap1.pdf
10. http://musicology.ff.cuni.cz/pdf/gabrielova/Ingarden_kap3.pdf
11. http://musicology.ff.cuni.cz/pdf/gabrielova/Ingarden_kap4.pdf
12. Jiránek, J. *Hudební sémantika a sémiotika*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1996. 139 s. ISBN: 80-7067-649-3.
13. Jiránek, J. *Tajemství hudebního významu*. Praha: Academia, 1979. 164 s.
14. Jiránek, J. *Úvod do teorie hudební analýzy a teorie sémantické hudební analýzy*. Skriptum HAMU. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1991. 55 s.
15. Kuna, M. Hudební interpretace jako předmět výzkumu. *Hudební rozhledy*, 1979, roč. 32, č. 3. s. 134 – 139.
16. Lissa, Z. *Nové studie z hudební estetiky*. Praha: Supraphon, 1982. 222 s.
17. Macek, P., aj. *Český hudební slovník osob a institucí*. Brno: Ústav hudební vědy FF MU. Přístupný z [www](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/): <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/>.
18. Mukařovský, J. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon 1966. 374 s.
19. Poledňák, I. *Hudba jako problém estetiky*. Praha: Karolinum. 2006. 287 s. ISBN: 80–246–1215-1.
20. Quantz, J. J. *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*. Praha: Editio Supraphon 1990. 287 s. ISBN: 80-7058-187-5.
21. Schenker, H. *Der Tonwille: Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht*. No.1-10. Vienna: Tonwille-Flugblätterverlag, 1921, 1922, 1923, 1924.
22. Seashore, C. *IN Search of Beauty in Music - A scientific approach to musical esthetics*. New York: The Ronald Press Company, 1947. 385 s.
23. Šalda, F. X. *O předpokladech a povaze tvorby*. Praha: Československý spisovatel. 1978. 734 s.
24. Todd, N. P. A model of expressive timing in tonal music. *Music Perception Journal*, 1985, roč. 3, č.1, s. 33 – 58. ISSN 0730-7829.
25. Vičar, J., Dykast, R. *Hudební estetika*. Praha: Akademie múzických umění, 1998. 184 s.
26. Vojtěch, I. *usp. Skladatelé o hudební poetice 20. století*. Praha: Československý spisovatel, 1960. 195 s.

27. Windsdor, W.L., Desain, P., Penel, A. et al. A structurally guided method for the decomposition of expression in music performance. *Journal of the Acoustical Society of America*, 2006, roč. 119, č. 2, s. 1182-1193. ISSN 0001-4966.
28. Zich, J. *Kapitoly a studie z hudební estetiky*. Praha: Editio Supraphon, 1975. 238 s.
29. Zich, J. K problematice hudební interpretace. *Hudební rozhledy*, 1961, roč. 13, č. 6, s. 240 – 241.
30. Zich, J. Úkoly teorie a estetiky výkonného umění. *Hudební rozhledy*, 1958, roč. 11, č. 3, s. 102 – 104.

Kontakt

MgA. Jiřina Dvořáková Marešová, Ph.D.

Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, Oddělení teorie a dějin hudby

Email: Medvidek.Pu@seznam.cz