

	Hraniční vědní disciplína	
	Metodologická východiska	
	Historie a současnost	
	Hudební činnosti	
	Biologická vybavenost	
	Schopnosti	
	Dovednosti a návyky	
	Struktura hudebnosti	
	Nadání a talent	
	Zázračné děti	
	Sluchové schopnosti	
	Rytmické cítění	
	Smysl pro tonalitu	
	Harmonické cítění	
	Paměť	
	Představivost	
	Myšlenkové operace	
	Rysy tvořivého myšlení	
	Diagnostika hudebnosti	
	Projevy amúzie	
	Hudební vnímání	
	Přínos kognitivní psychologie	
	Hudba jako znakový systém	
	Percepční schémata	
	Projevy pěvecké činnosti	
	Instrumentální dovednosti	
	Interpretace	
	Tréma	
	Improvizace a komponování	
	Tvořivý žák	
	Prožívání	
	Hudební vývoj dítěte	

HUDEBNÍ PSYCHOLOGIE PRO UČITELE

FRANTIŠEK SEDLÁK
HANA VÁŇOVÁ

KAROLINUM

Hudební psychologie pro učitele

František Sedlák, Hana Váňová

Recenzovali:

doc. PaedDr. Marie Slavíková, CSc.

doc. PaedDr. Miloš Kodejška, CSc.

Redakce Petra Bílková

Grafická úprava Jan Šerých

Sazba DTP Nakladatelství Karolinum

Vydání druhé, přepracované a rozšířené, v Nakladatelství Karolinum první

© Univerzita Karlova v Praze, 2013

© František Sedlák – heirs, Hana Váňová, 2013

ISBN 978-80-246-2060-2

ISBN 978-80-246-2303-0 (online: pdf)



Univerzita Karlova v Praze
Nakladatelství Karolinum, 2013

<http://www.cupress.cuni.cz>

OBSAH

Předmluva k přepracovanému vydání	11
Původní úvod Sedlákovy publikace Základy hudební psychologie	13
1. Metodologická východiska hudební psychologie.	17
1.1 Název disciplíny a předmět zkoumání.	17
1.2 Vztah hudební psychologie k ostatním vědám.	18
1.2.1 Vazba hudební psychologie k muzikologii	18
1.2.2 Hudební psychologie a psychologické vědy	20
1.3 Výzkumné metody	21
1.4 Stručný historický vývoj hudební psychologie	24
1.4.1 Formování hudební psychologie v zahraničí	24
1.4.2 Vývoj disciplíny v domácích podmínkách.	38
2. Základní hudebněpsychologické kategorie	47
2.1 Hudební činnosti	47
2.2 Hudební vlohy	50
2.3 Hudební schopnosti	53
2.3.1 Vymezení pojmu.	53
2.3.2 Geneze hudebních schopností.	54
2.3.3 Hudební schopnosti v komplexu celkové osobnosti jedince.	56
2.3.3.1 Všeobecné schopnosti.	56
2.3.3.1.1 Vztah hudebních schopností a inteligence	58
2.3.3.1.2 Transfer	59
2.3.3.2 Hudební schopnosti a osvojování jazyka	61
2.3.3.3 Vazba hudebních a jiných speciálních schopností	64
2.3.4 Klasifikace hudebních schopností	65
2.4 Hudební dovednosti a návyky.	71
2.4.1 Rozdíly a vztahy mezi hudebními dovednostmi a schopnostmi.	72
2.4.2 Klasifikace hudebních dovedností	73
2.4.3 Utváření hudebních dovedností.	74
2.4.3.1 Anatomický a neurofyziologický základ	
hudebních dovedností	75
2.4.4 Základní hudební dovednosti ve školní hudební výchově.	78
2.5 Hudebnost	80
2.5.1 Hudebnost člověka jako předmět psychologických výzkumů	81
2.5.2 Struktura hudebnosti.	86
2.5.2.1 Některé aspekty motivace k hudbě	88
2.5.2.1.1 Primární a sekundární motivace.	88
2.5.2.1.2 Funkce samoposilování v motivační struktuře.	90
2.5.2.2 Vztah k hudbě	92

2.5.2.2.1	Hudební zájmy.....	92
2.5.2.2.2	Hudební postoje.....	93
2.5.2.2.3	Hudební vkus a preference.....	94
2.6	Hudební nadání a talent.....	97
2.6.1	Vymezení pojmů nadání a talent v obecné psychologii a pedagogice	97
2.6.2	Nadání a talent v hudební psychologii	99
2.6.3	Druhy hudebního nadání a talentu	101
2.6.4	Dědičnost hudebního nadání a talentu.....	102
2.6.5	Raný výskyt hudebního nadání a hudebně zázračné děti	104
2.7	Genialita	108
3.	Psychologie hudebních schopností	113
3.1	Hudební sluch	113
3.1.1	Vnímání a diferenciacie základních vlastností tónů	114
3.1.1.1	Diferenciacie tónových výšek	115
3.1.1.1.1	Rozdílový práh pro rozlišování výšky tónů.....	116
3.1.1.1.2	Absolutní a relativní sluch	118
3.1.1.1.3	Závislost výšky tónu na témbrových kvalitách	122
3.1.1.2	Rozlišování tónové barvy (témbru).....	124
3.1.1.3	Rozlišování hlasitosti (síly) tónů a hudebních útvarů	126
3.1.1.4	Diferenciacie délek tónů	128
3.1.2	Vnímání melodie.....	129
3.1.3	Schopnosti sluchově-motorické	131
3.1.4	Rozvíjení hudebního sluchu	132
3.2	Rytmické cítění	135
3.2.1	Rytmus.....	136
3.2.1.1	Puls	137
3.2.1.2	Metrum.....	138
3.2.1.3	Časové intervaly mezi zvuky.....	139
3.2.1.4	Tempo a hybnost	140
3.2.2	Smysl pro rytmus	141
3.2.2.1	Motorický základ rytmického cítění	142
3.2.3	Rytmická výchova.....	143
3.3	Tonální cítění	147
3.3.1	Tonalita.....	147
3.3.2	Smysl pro tonalitu	148
3.3.3	Rozvoj tonálního cítění	150
3.4	Harmonické cítění.....	153
3.4.1	Konsonance a disonance.....	153
3.4.2	Strukturální složky smyslu pro harmonii	156
3.4.3	Rozvoj harmonického cítění.....	157
3.5	Hudební paměť.....	160

3.5.1	Mechanismy paměťového procesu.....	161
3.5.2	Druhy hudební paměti	164
3.5.3	Výzkumy paměti pro hudbu.....	169
3.5.4	Pedagogické aspekty zapamatování hudebního díla.....	171
3.6	Hudební představivost.....	174
3.6.1	Hudební představy a jejich klasifikace	174
3.6.1.1	Estetický přístup k výkladu hudebních představ	175
3.6.2	Výzkumy hudebních představ	176
3.6.3	Rozvoj hudební představivosti.....	179
3.7	Hudební myšlení	182
3.7.1	Teoretická reflexe v odborné literatuře.....	182
3.7.2	Podstata hudebního myšlení.....	184
3.7.2.1	Myšlenkové operace a vytváření hudebních pojmů	186
3.7.2.2	Řešení problémů.....	188
3.7.2.3	Hudební inteligence	189
3.7.3	Utváření hudebních vědomostí dítěte	189
3.8	Hudebně tvořivé schopnosti.....	192
3.8.1	Hudebně tvořivé myšlení	192
3.8.1.1	Struktura hudebně tvořivého myšlení.....	193
3.8.1.2	Rysy hudebně tvořivého myšlení.....	195
3.8.2	Hudebně tvořivé schopnosti u dětí	197
3.8.2.1	Rozvoj a identifikace hudebně tvořivých schopností žáků ...	198
4.	Diagnostika hudebnosti	201
4.1	Pozorování	202
4.2	Experiment.....	204
4.3	Rozhovor (interview).....	206
4.4	Dotazník	207
4.5	Testování.....	208
4.5.1	Testy hudebních schopností.....	209
4.5.2	Zásady koncipování empirických testů hudebnosti	217
4.6	Projektivní metody	218
4.7	Psychosémantické metody	220
5.	Poruchy hudebnosti	225
5.1	Amúzie	225
5.1.1	Senzorická amúzie	226
5.1.2	Motorická amúzie.....	228
5.1.3	Poruchy hudebnosti v hudebnědidaktické praxi.....	229
5.1.3.1	Charakteristika hudebně a pěvecky zaostávajících dětí	230
6.	Psychologie hudebních činností	235
6.1	Psychologie hudebního vnímání a apercepce.....	235

6.1.1	Základy neurofyzologie hudebního vnímání.....	236
6.1.2	Přístup některých psychologických směrů k hudebnímu vnímání.....	239
6.1.2.1	Elementová a asociativní psychologie.....	239
6.1.2.2	Celostní psychologie.....	240
6.1.2.3	Kognitivní psychologie.....	242
6.1.3	Charakter hudebního vnímání.....	245
6.1.4	Činitelé ovlivňující hudební vnímání.....	245
6.1.4.1	Hudební dílo.....	246
6.1.4.1.1	Hudba jako znakový systém.....	246
6.1.4.1.2	Sémantičnost v hudbě.....	249
6.1.4.1.3	Vlivy výstavbových změn na psychiku posluchače.....	251
6.1.4.1.4	Psychologická problematika hudebního prostoru.....	252
6.1.4.2	Osobnost vnímatele.....	259
6.1.4.2.1	Pokusy o typologii vnímatelů hudby a hudebního vnímání.....	259
6.1.4.3	Aktivní proces hudebního vnímání.....	263
6.1.4.3.1	Anticipace.....	264
6.1.4.3.2	Percepční zaměřenost.....	265
6.1.4.3.3	Individuální hudební zkušenost.....	266
6.1.4.3.4	Funkce hudebních představ ve vnímání.....	267
6.1.4.3.5	Aktivizující úloha asociací.....	267
6.1.4.3.6	Motorika v hudebním vnímání.....	273
6.1.4.3.7	Interpretační apercepce.....	275
6.1.4.4	Didaktická interpretace hudebních děl.....	275
6.2	Psychologie pěveckých činností.....	278
6.2.1	Psychosomatická jednota pěveckého projevu.....	279
6.2.2	Utváření pěveckých dovedností.....	279
6.2.3	Základní projevy pěvecké činnosti.....	280
6.2.3.1	Imitace.....	280
6.2.3.2	Zpěv z představy.....	281
6.2.3.3	Vokální tvořivost.....	281
6.2.3.4	Intonace.....	282
6.2.3.5	Tvořivá intonace.....	285
6.3	Psychologie instrumentální hry.....	289
6.3.1	Cvičení.....	289
6.3.2	Pohyby při nástrojové hře.....	291
6.3.3	Některé faktory ovlivňující rozvoj instrumentálních dovedností.....	292
6.3.3.1	Opakování.....	293
6.3.3.2	Automatizace.....	294
6.3.3.3	Anticipace.....	294
6.3.3.4	Zpětná vazba a autoregulační procesy.....	295

6.3.3.5	Transfery a útlumy v senzomotorických úkonech	297
6.3.3.6	Plato	298
6.3.3.7	Přerušení cvičení	299
6.3.3.8	Únava	299
6.3.4	Instrumentální aktivita v základní škole	300
6.4	Psychologie hudební interpretace	303
6.4.1	Tvořivý vklad interpreta	304
6.4.1.1	Úloha dirigenta v interpretačním procesu	307
6.4.2	Tréma	308
6.5	Psychologie hudební kreativity	313
6.5.1	Vymezení pojmu tvorba a tvořivost	313
6.5.1.1	Improvizace	314
6.5.1.2	Komponování	315
6.5.2	Hudební tvorba	315
6.5.2.1	Psychologická analýza skladatelovy osobnosti	315
6.5.2.1.1	Tvůrčí potenciál skladatele	317
6.5.2.2	Přístup psychoanalýzy k výkladu tvůrčí osobnosti	318
6.5.2.3	Nevědomé procesy v hudební tvorbě	322
6.5.2.4	Etapy v hudebně tvůrčím procesu	324
6.5.2.5	Rozvoj skladatelovy tvůrčí osobnosti	326
6.5.3	Dětská hudební tvořivost	328
6.5.3.1	Výchova k hudební tvořivosti	331
6.5.3.1.1	Kritéria a etapy rozvoje dětských hudebně tvořivých projevů	332
7.	Hudební prožívání	339
7.1	Objektivní charakter emocionální informace v hudbě	341
7.2	Emoce a city jako součást komplexního hudebního prožitku	342
7.2.1	Estetické city	344
7.2.2	Emocionální a racionální v hudebním obraze	345
7.2.3	Jednota estetických a etických citů	346
7.3	Modelování citů v hudbě	347
7.3.1	City a prvky hudební výstavby	347
7.3.1.1	Některé negativní účinky hudby	348
7.4	Účast slova v prožitkové hudební syntéze	350
8.	Hudební vývoj dítěte	355
8.1	Průběh hudebního vývoje	356
8.2	Periodizace hudebního vývoje	357
8.2.1	Předškolní věk	359
8.2.1.1	Období nemluvněte a batolete	359
8.2.1.2	Období navštěvování mateřské školy	362
8.2.2	Mladší školní věk (prepubescence)	364

8.2.3 Střední školní věk (pubescence)	366
8.2.4 Starší školní věk (postpubescence)	368
Bibliografie	375
Summary	405

Předmluva k přepracovanému vydání

V roce 1990 vydalo nakladatelství SPN vysokoškolskou učebnici Františka Sedláka *Základy hudební psychologie*, která byla určena především pro přípravu učitelů hudební výchovy na různých stupních škol a pro potřeby pedagogických pracovníků v hudebně výchovné praxi. Učebnice krystalizovala z předchozích Sedlákových publikací *Hudební vývoj dítěte*¹, *Úvod do hudební psychologie I a II*² a *Psychologie hudebních schopností a dovedností*³ i z řady jeho předchozích studií, obsažených ve vědeckých sbornících katedry hudební výchovy PedF UK v Praze z let 1972 až 1990 a v časopise *Estetická výchova*. Jako první svého druhu v naší republice se brzy stala základní studijní literaturou pro předmět hudební psychologie u nás i na Slovensku. Vyhledávali ji nejenom studenti pedagogických fakult a hudebních akademií, ale též adeпти vědecké výchovy v doktorandském studiu.

1 F. SEDLÁK, *Hudební vývoj dítěte*. Praha 1974.

2 F. SEDLÁK, *Úvod do psychologie hudby*. I. díl. Praha 1981; týž, *Úvod do psychologie hudby*. II. díl. Praha 1986.

3 F. SEDLÁK, *Psychologie hudebních schopností a dovedností*. Praha 1989.

Po více jak dvaceti letech od vydání se však učebnice stává pro studenty fyzicky nedostupnou. Bývalé nakladatelství SPN přešlo v konkurzním řízení v akciovou společnost SPN s profilací na učebnice pro základní a střední školy, takže nebyla možná reedice. Proto jsem se rozhodla tuto učebnici aktualizovat, doplnit autorským vkladem a znovu vydat. Opravňuje mne k tomu nejenom skutečnost, že jako dcera Františka Sedláka mám přístup k autorským právům na jeho dílo, ale též zaměření mé odbornosti, neboť podobně jako otec dlouhodobě vyučuji na katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty UK v Praze předměty hudební psychologie a didaktika hudební výchovy.

Oproti původní Sedlákově publikaci došlo při inovaci k některým změnám. Obsahové zaměření Sedlákovy učebnice bylo dáno filozofií a možnostmi doby, ve které kniha vznikala. Přístupnost informací západní provenience byla tehdy omezená, Sedlák čerpal především z dostupné literatury východního bloku. Některé anglofonní tituly pak zprostředkovaně získával z literatury polské, která se k západní literatuře stavěla progresivněji a řadu děl přeložila do polštiny. Nyní se díky internetu a větší dostupnosti zahraniční literatury otevírají naší hudební psychologii nové dimenze. Mnohé poznatky uvedené v původním textu byly tedy konfrontovány s novějším stavem poznání (bibliografie od roku 1990 a výše), nicméně z rozsahových důvodů nebylo možné do textu zapracovat všechny přístupné podněty. Vytvářet komplexní strukturu existujících poznatků tohoto vědního oboru nebylo v podstatě ani cílem. Při zachování základních tematických okruhů hudební psychologie šlo spíše o selekci poznání s ohledem na zaměření vyučovacího předmětu a na budoucí výkon povolání. Za každým tematickým blokem však student nalezne výběrovou bibliografii, určenou k rozšíření informací.

V přepracované a doplněné verzi je dále nově posílen především kognitivní přístup ke zkoumání psychických procesů při komunikaci s hudbou. Byly provedeny též změny v řazení některých kapitol, zejména ve vztahu k základním hudebněpsychologickým kategoriím a k posloupnosti charakterizovaných hudebních schopností. Pro větší přehlednost byl text rozčleněn do značného množství podkapitol. Účelově byly umocněny též průniky psychologických poznatků do vlastní učitelské praxe (otázky rozvoje hudebních schopností a dovedností, jejich diagnostika, školní projevy hudebních činností apod.). S ohledem na posílené pedagogické dimenze byl změněn i název publikace na *Hudební psychologie pro učitele*.

Hana Váňová

Původní úvod

Sedlákovy publikace

Základy hudební psychologie

Vysokoškolská učebnice hudební psychologie, která je určena především pro přípravu učitelů hudební výchovy na školách prvního i druhého cyklu i pro potřebu ostatních pedagogů v praxi, je první svého druhu u nás. Zpracovává základní problematiku vědní disciplíny, která vznikla na pomezí psychologie a hudební vědy s jejím dnes již značně členěným systémem. Důležitost hudební psychologie je stále více pocítována. Vždyť hudba, která vzniká jako psychický produkt skladatelovy osobnosti, je určena zase jen člověku k tomu, aby jej vnitřně proměňovala, rozvíjela jeho bytostné tvůrčí síly a přispívala k estetickému osvojování světa.

Právě učitelů připadá krásný, avšak nelehký úkol: otvírat dítěti vstup do světa hudby. Má-li být jeho úsilí úspěšné, musí sám nejen rozumět hudbě, ale také poznat, jak ona ovlivňuje duševní život dítěte. Učitel hudební výchovy, který se denně setkává s rozmanitou podobou a úrovní hudebních schopností dětí, musí proto pochopit zákonitosti jejich hudebního vývoje a ve své výchovné práci je respektovat. Je nezbytné, aby do vývojového procesu dětí citlivě zasahoval a dokonce urychloval jeho tempo.

Hudební psychologie propracovala již některé diagnostické metody, které umožňují učiteli psychologicky diferencovaný přístup k žákům, dovolují podněcovat jejich aktivity a organizovat vyučování tak, aby bylo sice přiměřené, současně však i rozvíjející. Psychologický přístup je nutný i ve výběru učiva (písní a skladeb) a při volbě vyučovacích metod. Ty nesmějí potlačit tvořivý projev a opomíjet hudební podněty, které získávají žáci v mimoškolním prostředí. Psychologické poznatky vytvářejí proto nezbytný předpoklad pro hudební pedagogiku a didaktiku a připravují půdu i pro osvojení si učiva z hudební estetiky a hudební sociologie.

Studium hudební psychologie umožňuje příštím učitelům hudební výchovy i hlubší sebezpoznání svých hudebních předpokladů, zájmů a motivací. Student může hlouběji proniknout do svého hudebního vědomí a pochopit i některé jinak těžce postižitelné pochody hudebního tvoření a percepce.

Zařazení samostatného předmětu hudební psychologie do učebních plánů fakult připravujících učitele je tedy zcela oprávněné. Jeho časová dotace je ovšem skromná a dovoluje jen základní orientaci ve značně rozsáhlé problematice. Nebylo proto možno včlenit ani do této učebnice vše, co již tvoří uznávaný obsah utvářející se vědní disciplíny. Při koncepci a zpracování učebnice jsme se opírali o experimentální materiály převzaté z cizí i domácí literatury, i o vlastní údaje získané dlouhodobým výzkumem hudebního rozvoje dětí. Některé otázky však zatím nelze dorešit s konečnou platností a zůstávají proto otevřené dalšímu zkoumání.

Protože učebnice je určena především vysokoškolským studentům, kteří získali základní poznatky z biologie, fyziologie i akustiky již na střední škole, nezařazujeme samostatné kapitoly s učivem z těchto předmětů (jako to činí např. Révész, Wellek a další), ale příslušné poznatky spojujeme přímo s hudebními schopnostmi. Tím se odstraňuje jejich izolace a studentovi se umožňuje, aby pochopil lépe jejich funkce ve všech hudebních aktivitách.

Využili jsme též dlouholetých vlastních zkušeností z výuky tohoto předmětu na Pedagogické fakultě UK v Praze, z práce na obou dílech skript Úvod do psychologie hudby (I. díl 1981, II. díl 1986) i výzkumů zveřejněných v monografii Hudební vývoj dítěte (1974).

Vzhledem k naznačené zvláštní situaci ve výuce předmětu bylo nutno do učebnice zařadit kromě základního učiva i rozšiřující materiály. Mají sloužit k samostatnému studiu i k práci v seminářích. V textu jsou vytištěny menším písmem. Ke každé kapitole je připojen seznam literatury k dalšímu studiu. Výčet titulů je obsáhlejší a je určen hlavně těm studentům, kteří projevují mimořádný zájem o předmět, případně na jeho tematiku zpracovávají diplomovou práci. Orientace v této studijní literatuře je základem budoucí vědecké přípravy absolventů fakult ke zpracování rigorózních či disertačních prací z hudební psychologie nebo pedagogiky.

Přáli bychom si, aby tato učebnice usnadnila práci vysokoškolským studentům i učitelům a aby přispěla k vyšší úrovni teoretické i praktické práce v celé oblasti hudební výchovy, jejíž vzestup je bez hudebněpsychologických poznatků již nemyslitelný.

František Sedlák

Metodologická východiska hudební psychologie

1.1 NÁZEV DISCIPLÍNY A PŘEDMĚT ZKOUMÁNÍ

Označení této disciplíny není jednoznačné. Vedle častějšího výrazu *hudební psychologie*, který je běžný hlavně v německé odborné literatuře (*Musikpsychologie*), se v anglosaské jazykové oblasti používá označení *psychologie hudby* (*Psychology of Music*).

Oba termíny mají své výhody i nevýhody. První umožňuje vytvořit složené vazby (např. hudebněpsychologický), avšak přívlastek hudební v názvu oboru směřuje spíše k metodologickému zaměření a do oblasti umělecké než k vlastnímu předmětu zkoumání. Naproti tomu genitiv v sousloví psychologie hudby více zdůrazňuje předmět zkoumání. U nezasvěceného jedince však může vzniknout dojem, že předmětem zájmu je jen samotná hudba, a nikoli proces vytváření a fungování hudby, podmíněný zákonitostmi lidské psychiky, a psychologické procesy vyvolané hudbou. V našich pojednáních používáme běžnějšího a vžitějšího názvu hudební psychologie.

Hudební psychologie jako *hraniční disciplína*, pohybující se na pomezí *muzikologie* (*hudební vědy*) a *psychologie*, nemá zatím jednoznačně vymezený

předmět svého zkoumání. Setkáme se s příliš širokým pojetím, kdy je do působnosti hudební psychologie zahrnován každý hudební projev ve vztahu k lidské psychice. Tyto přístupy vyplývají z faktu, že „všechny hudební jevy mají za jednu ze svých determinant lidskou psychiku“⁴. Tím by do hudební psychologie spadala v podstatě celá muzikologická problematika (hledisko estetické, sémiotické, sociologické, pedagogické, historiografické, hudebněteoretické apod.). Častěji jsou však předmětem zkoumání dílčí problémy (např. hudební apercce, psychologie hudebních schopností, psychologická problematika výrazových prostředků, hudebních systémů apod.). Situace je komplikována i střetáváním různých filozofických či psychologických východisek, předurčujících výklad hudebně psychických jevů.

Při vymezení předmětu hudební psychologie je možno vyjít ze dvou hledisek, která jsou rozhodující i v současné obecné psychologii. Je to především *oblast vnitřních stavů*, vnitřního světa člověka, která se označuje jako *prožívání* nebo *prožitky*. Tu si člověk může sebepozorováním („pohledem do sebe“ – introspekci) sám uvědomovat. Prožívání obsahuje počitky, vjemy, představy, psychické procesy (myšlení, rozhodování), psychické stavy (např. emoce) a psychické vlastnosti. Druhým hlediskem je studium *chování* jako souhrnu všech *vnějších projevů i aktivit* člověka, které může poznat i jiná osoba nebo které mohou zachytit a registrovat přístroje.

Tato jednota dvou hledisek ve vymezení hudební psychologie se objevuje již v definici předního amerického psychologa **C. Seashorea**: „Hudební psychologie vyvíjí úsilí popsat a vysvětlit hudební prožitky a hudební chování.“⁵ Totéž vymezení nacházíme i v naší odborné literatuře u **I. Poledňáka**: „Psychologie hudby je vědou zabývající se studiem hudebních prožitků (tj. prožitků, jejichž podnětem a obsahem je hudba) a hudebního chování (veškerých mnohotvárných hudebních aktivit člověka). Můžeme ji určit jako vědu o specifických procesech, jejichž „spouštěčem“ a obsahem je hudba... Studuje determinaci (podmíněnost) všech hudebních jevů zákonitostmi lidské psychiky.“⁶

1.2 VZTAH HUDEBNÍ PSYCHOLOGIE K OSTATNÍM VĚDÁM

1.2.1 VAZBA HUDEBNÍ PSYCHOLOGIE K MUZIKOLOGII

Jestliže jsme charakterizovali hudební psychologii jako mezní disciplínu opírající se o muzikologii a na druhé straně pak o celou soustavu

4 I. POLEDŇÁK – V. LÉBL et al., *Hudební věda II*. Praha 1988, s. 419.

5 C. SEASHORE, *Psychology of Music*. New York 1967, s. 374.

6 I. POLEDŇÁK, K metodologickým otázkám psychologie hudby. *Hudební věda*, 1973, č. 4, s. 278.

psychologických disciplín, pak je nutné vymezit též její vztahy k oběma těmto vědním oblastem.

Stále sílící současné úsilí vybudovat hudební psychologii jako samostatný vědní obor ukazuje, že pro její další růst bude nejvýhodnější především co nejtěsnější vazba s *muzikologií*, která ji považuje za svou významnou složku, zatímco obecná psychologie ji zatím ve své klasifikaci neuvádí. Ostřejší vymezení vztahů k muzikologii však nemůže být konečné, protože sama hudební věda si dosud nevytvořila obecně uznávanou vnitřní strukturu. Nelze se zde zabývat srovnáním různých jejích koncepcí a úplným výčtem všech jejích složek. Pro naši potřebu stačí zjištění, že u některých z nich vystupuje výrazněji *vztah k člověku*, a proto s nimi budou i vazby hudební psychologie mnohem těsnější a významnější.

Jde především o výrazný vztah hudební psychologie k *hudební estetice* jako ústřední muzikologické disciplíně. Obě společně zachycují samu podstatu hudby a její odraz ve vědomí člověka, který je jako psychologický jev zpravidla hodnocen i esteticky. Oba přístupy se setkávají v lidské psychice, vzájemně se prolínají a často překrývají, nejsou však totožné. Zesílený psychologický průnik, zaznamenaný v dějinách estetiky, a snaha psychologizovat estetické problémy (tzv. estetický psychologismus) byly pociťovány jako neústrojné a nesprávné, i když psychologie sem vnesla mnoho užitečného. Jde o prolínání estetického a psychologického přístupu v celkovém teoretickém pohledu na hudbu, a nikoli o nahrazování jednoho druhým.

Výrazné vztahy zjišťujeme mezi hudební psychologií a *hudební sociologií*. Souvislosti obou vyplývají z faktu, že hudební aktivita člověka je podmíněna psychologicky a současně i společensky. Zatímco psychologický prvek prolíná celou oblast hudební sociologie, sociologický aspekt vystupuje více v těch okruzích psychologie, kde společenská podmíněnost je výraznější. Je to např. motivace, oblast hudebních zájmů, postojů, tvořivosti i celkové hudebnosti jedince.

Zvláště významné souvislosti a mezipředmětové vztahy, které se promítají přímo do hudebně výchovné praxe, můžeme zaznamenat mezi hudební psychologií a *hudební pedagogikou*. Hudební pedagogika, obecně řečeno, zprostředkovává hudbu mladým generacím. Její úsilí je podmíněno psychologicky a současně i sociálně. Objektem působení je lidský jedinec a jeho psychologické zvláštnosti. Tento psychologický aspekt a rozvíjení pedagogických přístupů tvoří východisko pro úzkou součinnost obou disciplín. Hudební pedagogika musí budovat své metody na hudebněpsychologických základech, avšak i hudební psychologie se obohacuje o poznatky a zákonitosti získané v živé pedagogické praxi. Hudební pedagogika může pak sloužit jako důležitá oblast „aplikovaného“ výzkumu. Úroveň a možnosti této kooperace závisí ovšem na množství a kvalitě údajů, které oba obory dosud nashromáždily. Hudební psychologie např. poskytuje hudební pedagogice cenná východiska pro rozvíjení hudebních schopností, výzkumná data pro hudební vývoj dětí

a mládeže, základy hudebních činností, osvětlují zákonitosti, které ovlivňují vztahy a postoje k hudbě apod.

Mnohotvárné, i když ne na první pohled tak zjevné, jsou vztahy mezi hudební psychologií a *hudební teorií*, tj. systémem specializovaných nauk: harmonií a kontrapunktem, hudebními formami, melodikou a tektonikou. Spojitost s harmonií se objevuje již v počátcích tónové psychologie⁷ (např. v pojednáních o konsonanci a disonanci, o hudebním sluchu). Později, s rostoucím vlivem celostní psychologie lze zaznamenat společné úsilí i ve výzkumu hudební výstavby (tektoniky) i při zkoumání funkce hudebně tvárných prostředků v jejich historickém vývoji.

Zásahu o to měl švýcarský hudební teoretik **E. Kurth**, především však sovětský muzikolog **B. V. Asafjev**. Obrátili pozornost k vnitřní výstavbě hudebního díla a jeho vztahům k psychice člověka. Asafjev ukázal, že tektonika hudebního díla (patřící do hudební teorie) svými výstavbovými principy (principem opakování, variace, výrazových kontrastů apod.) rozehrává celou řadu psychických procesů, které zkoumá hudební psychologie.

Méně výrazné, avšak stejně důležité jsou vazby mezi hudební psychologií a *historiografií* (dějinami hudby). Dějiny hudby zachycují tvorbu lidské hudební zkušenosti (jsou její fylogenezí). Všechna hudební díla mají však smysl jen tehdy, jestliže nacházejí kontakt s člověkem. Pak podněcují jeho vnitřní bytostné síly a podílejí se na přeměně jeho hudebního vědomí. Historický vývoj hudebního myšlení přináší nové podněty hudební psychologii, která zase může pomáhat při hudebně historickém dění.

Alespoň letmo je třeba se zmínit o vztahu hudební psychologie a *hudební antropologie*, která se teprve postupně rozvíjí. Obě se výrazně zaměřují na člověka jako tvůrce hudby a jejího dějinného vývoje i jako příjemce (konzumenta) hudby, a proto se někdy ve svém bádání dokonce překrývají. I v tomto společném úsilí se však odlišují předmětem svého zkoumání. Hudební psychologie postihuje hudební vědomí a aktivitu jedince i hudebních kolektivů. Hudební antropologie má obecnější zaměření a všímá si aktivity jedince v dějinách hudby (tzv. hudební fylogeneze) i v celkovém vývoji lidstva.

1.2.2 HUDEBNÍ PSYCHOLOGIE A PSYCHOLOGICKÉ VĚDY

Ze samotného názvu a charakteristiky hudební psychologie jako mezní disciplíny je zřejmé, že její vztah k celé soustavě psychologických věd je zcela

7 Starší vymezení předmětu i název pro psychické jevy spjaté s hudbou, založené hlavně na fyziologii (německý název Tonpsychologie).

zákonitý. Tato soustava obsahuje jednotlivé disciplíny, z nichž některé jsou obecného, jiné speciálnějšího charakteru.

Obecnější vytvářejí s hudební psychologií obzvláště významné vazby a široký základ pro její metodologická východiska i pro objasnění některých dílčích otázek. Tak je *obecná psychologie* východiskem pro analýzu hudebního vnímání a pro pochopení hudebních schopností, hudební tvořivosti apod., *vývojová psychologie* je nezbytná při objasňování zákonitostí hudební ontogeneze. *Psychologie osobnosti* umožňuje obecně postihnout strukturu a dynamiku osobnosti, zatímco *diferenciální psychologie* poskytuje prostor pro pochopení kvalitativních a kvantitativních rozdílů v hudebních schopnostech, činnostech a prožitcích. *Sociální psychologie* pomáhá chápat hudební zájmy, postoje a hudební vkus. *Pedagogická psychologie* přináší důležité poznatky o psychologii učení a možnostech účinného zásahu do rozvoje hudebních schopností.

Nelze však přehlédnout, že obecná psychologie a další psychologické obory s hudební psychologií nepočítají a také ji ve své soustavě neuvádějí, což je při obrovském záběru psychologie a jejím průniku do všech oblastí lidského konání vysvětlitelné. Zaznamenávají pouze *psychologii umění*. Ta je však zatím ještě méně propracována než hudební psychologie a je spíše spojením značně torzovitých a nesourodých psychologických poznatků z jednotlivých druhů umění. Hudebněpsychologickou problematikou se ze svého stanoviska zabývají spíše některé obory lékařské, především psychiatrie, jíž jde o efektivní využití hudebních prostředků a jejich vlivů na lidskou psychiku ve smyslu terapeutickém (*muzikoterapie*).

Je přirozené, že hudební psychologie využívá právě těch momentů, jež znamenaly zásadní obrat a nové obzory v poznání duševního života. Je to např. uplatnění *reflexní teorie*, která umožnila těsnou vazbu s *fyzologií*, dále pak některé nové poznatky ve vnímání, které byly experimentálně prokázány *celostní a kognitivní psychologií*, důležité a podnětné vlivy *hlubinné psychologie* při objasňování dynamiky osobnosti a tvůrčího procesu apod.

Soustava psychologických disciplín tvoří nezbytný široký základ i pro hudební psychologii. Ta však není pouhou aplikací obecně psychologických poznatků, ale jejich tvořivým přepracováním v oblasti hudebních jevů. Naproti tomu i specifické hudebněpsychologické výzkumy a poznatky získané z hudební praxe mohou zpětně posílit základnu a východiska obecné psychologie. Připomeňme např. výzkumy hudebního sluchu a možnosti jeho rekonstrukce ve výchovném procesu, které mají značný význam pro vnímání, teorii obecných schopností i pojetí lidské osobnosti.

1.3 VÝZKUMNÉ METODY

Obsahová odlišnost vědních oborů a jejich specifické zaměření vyžadují vytvářet zvláštní *výzkumné metody*. Nestačí ovšem jediná, jakási „univerzální“

metoda, ale je nezbytná celá vzájemně se doplňující *baterie metod*, která teprve umožňuje komplexní výzkum. To platí především pro psychologii, jejíž předmět, tj. zkoumání lidské psychiky a jejích projevů, je značně složitý a interpretovatelný různými, někdy i protichůdnými psychologickými směry.

Metody, které používá hudební psychologie, slouží k plánovitému a promyšlenému postupu při získávání a zpracování potřebných údajů. Jak už jsme uvedli výše, jde o hraniční disciplínu, proto se využívá metod běžných v psychologických oborech a v muzikologii. Ty jsou ovšem modifikovány, případně kombinovány podle zkoumaného jevu a dané situace. Obecně platí, že při výzkumu jakéhokoliv jevu lze vyčlenit několik metodologických rovin:⁸

Všeobecnou metodologii poznání je tzv. systémový přístup, spočívající v chápání jevů jako součástí složitějších systémů. Každý systém tvoří funkční celek vzájemně propojených prvků, mezi nimiž existují vztahy vytvářející strukturu systému.

V této struktuře lze rozlišit následující hlediska:⁹

- *horizontální* – komponenty, které ve struktuře systému zaujímají stejnou úroveň (např. jednotlivé hudební schopnosti či dovednosti);
- *vertikální* – hierarchické uspořádání různých úrovní systému, a to alespoň ve třech rovinách:
 - *soubor prvků*, které vytvářejí určitou komponentu (např. hudební sluch je komplexní schopnost, projevující se rozlišováním hlasitosti tónů, jejich výšky, témbu apod.);
 - *soubor komponent*, které tvoří zkoumaný celek (např. hudební činnost ke své realizaci vyžaduje celou řadu hudebních schopností, dovedností a návyků);
 - *makrosystém*, kdy zkoumaný celek a jeho interakce s prostředím je zdrojem změn zkoumaného systému (např. v rozvoji hudebnosti vlivem sociokulturního okolí dochází k formování hudebních schopností a dovedností, hudebních zájmů, postojů, hodnotových orientací apod.).

Další metodologickou rovinou jsou *postupy využívané v obecné psychologii*. Výzkumné metody aplikované v hudební psychologii je pak možno dělit například takto:

- *Metody observační (pozorování)* – zkoumají pozorované jevy tak, jak probíhají, aniž by se do nich zasahovalo. Pozorování je přitom zaměřeno pomocí introspekce buď na vlastní niterné stavy individua (tzv. vhléd do sebe), nebo se vnitřní struktury a procesy zjišťují pouze zprostředkovaně, tj. v různých hudebních úkonech a činnostech. Pozorovat lze vnější průběh jakékoliv hudební činnosti, chování žáka v hudebně výchovných situacích apod.

8 H. VÁŇOVÁ – J. SKOPAL, *Metodologie a logika výzkumu v hudební pedagogice*. Praha 2007, s. 19.

9 Tamtéž, s. 15–16.

- *Metody experimentální* (experiment přirozený a laboratorní) – zkoumající jedinec aktivně a cílevědomě zasahuje do výzkumného procesu v souladu s vytyčenou hypotézou a výzkumnými úkoly.
 - *Metody explorační* (z latinského *explorare* = zjistit, vyšetřit) – vyžadují od zkoumané osoby odpověď na položené otázky. Patří sem rozhovor, dotazník, anamnéza, všechny metody testové a sémantický diferenciál.¹⁰
- Speciální metodologická rovina je pak dána povahou a zvláštnostmi konkrétního sledovaného jevu* (např. testy hudebnosti koncipované pro daný věkový stupeň dítěte, anamnestický dotazník pro faktory hudebně tvořivého klimatu či pro zjišťování vlivu sociokulturního okolí na rozvoj hudebnosti dítěte apod.).

DALŠÍ LITERATURA KE STUDIU

- DUŠEK, B., *Úvod do hudební psychologie*. Plzeň 1972.
- ELSCHEK, O., *Hudobná veda súčasnosti*. Bratislava 1984.
- FUKAČ, J., POLEDŇÁK, I., *Úvod do studia hudební vědy*. Olomouc 2001.
- HOLAS, M., VÁŇOVÁ, H., DUZBABA, O., *Metody a techniky výzkumu v hudební výchově*. Praha 1987.
- HOLAS, M., *Psychologie hudby v profesionální hudební výchově*. Praha 1993.
- LÉBL, V., POLEDŇÁK, I. et al., *Hudební věda I–III*. Praha 1988.
- KRBAŤA, P., *Psychológia hudby (nielen) pre hudebníkov*. Prešov 1994.
- KURTH, E., *Musikpsychologie*. Berlin 1931.
- LEVI, V., *Voprosy psichologii muzyki*. *Sovetskaja muzyka*, 1966, č. 8, s. 37–53.
- MARŠÁLOVÁ, L., MIKŠÍK, O. et al., *Metodológia a metódy psychologického výskumu*. Bratislava 1990.
- MELKUS, L., *Metody hudebně pedagogického výzkumu*. In L. Zenkl (ed.), *Metodologické problémy hudební pedagogiky*. Praha 1969.
- MICHEL, P., *Hudebně psychologické základy hudební výchovy*. In V. Holzknacht et al., *Člověk potřebuje hudbu*. Praha 1969, s. 130.
- MICHEL, P., *Psychologische Grundlagen der Musikerziehung*. Leipzig 1968.
- POLEDŇÁK, I., *Stručný slovník hudební psychologie*. Praha 1984.
- POLEDŇÁK, I., *K metodologickým otázkám psychologie hudby*. *Hudební věda* 1973, č. 4, a 1974, č. 1.
- SEASHORE, C. E., *Psychology of Music*. New York 1938, 2. vyd. 1967.
- VÁŇOVÁ, H., SKOPAL, J., *Metodologie a logika výzkumu v hudební pedagogice*. Praha 2002, 2. vyd. 2007.
- WELLEK, A., *Musikpsychologie und Musikästhetik*. Frankfurt a. M. 1963, 2., rozšířené vyd. Bonn 1975.

10 Protože všech těchto tří skupin metod využívá psychodiagnostika jako oblast aplikované psychologie, zařazujeme jejich podrobný popis do kapitoly 4 (Diagnostika hudebnosti).

1.4 STRUČNÝ HISTORICKÝ VÝVOJ HUDEBNÍ PSYCHOLOGIE

Tato kapitola nemůže být vyčerpávající hned z několika důvodů, jimiž jsou:

- omezené rozsahové možnosti publikace;
- interdisciplinární charakter hudební psychologie;
- absence systematické a vyčerpávající práce, která by analyzovala celkový vývoj hudební psychologie.

Proto náš přehled přináší jen *základní informace* o historickém vývoji hudební psychologie a o jejích nejvýznamnějších představitelích.

1.4.1 FORMOVÁNÍ HUDEBNÍ PSYCHOLOGIE V ZAHRANIČÍ

Hudební psychologie se začíná utvářet v druhé polovině 19. století současně s moderní hudební vědou, zaměřující se zpočátku převážně na evropskou hudbu. Rozvíjí se společně s obecnou psychologií, která se osamostatňuje a vyčleňuje z filozofických věd. První pokusy hudební psychologie se vztahují jen k dílčí problematice v rámci přírodovědně orientované experimentální fyziologické psychologie. Soustřeďují se hlavně na výzkum zrakového a sluchového vnímání, který byl podnícen úsilím francouzského fyzika **P. Bouguera** a především německých vědců **F. Webera** a **G. Fechnera**¹¹.

Hlavním představitelem fyziologické psychologie byl *německý* přírodovědec, filozof, profesor fyziologie, anatomie a fyziky na německých vysokých školách **H. von Helmholtz** (1821–1894). Jeho nejvýznamnějším dílem je rozsáhlá experimentální práce *Nauka o tónových vjemech jako fyziologický základ teorie hudby*¹². V širokém záběru postihuje základy fyzikální a fyziologické akustiky, hudebního vnímání a v závěru zasahuje do muzikologie a estetiky. Jako zakladatel „psychologie smyslů“ zkoumá parametry akustických podnětů a jejich přeměnu v hudební počítky ve sluchovém analyzátoru.

V práci popsal kombinační a sumační tóny, experimentálně prokázal existenci alikvotních (parciálních) tónů a jejich vliv na zvukový ténbr, zkoumal *prahy* slyšitelnosti a hlasitosti tónů. Do fyziologie konsonance a disonance zasáhl dvěma teoriemi. První je založena na existenci *rázů* (*záznějů*). Ty podle Helmholtze způsobují disonantní vnímání akordů a jejich „drsné“ znění. Mnohem přínosnější pro praxi je však druhá teorie, zvaná *koincidenční*, která je uznávána i současnou

11 F. Weber a G. Fechner formulovali základní psychofyziologický zákon (zvaný též Weberův-Fechnerův), jenž vyjadřuje závislost mezi silou akustického podnětu a intenzitou vyvolaného pocitu.

12 H. von HELMHOLTZ, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Braunschweig 1863.

vědou. Podle ní dochází ke konsonanci v momentu souhlasu, splývání (koincidence) společných alikvotních tónů jednotlivých článků harmonického intervalu nebo akordu. (Blíže o obou Helmholtzových teoriích pojednáváme v kapitole 3.4 Harmonické citění.)

Velký ohlas získala Helmholtzova fyziologická *rezonanční teorie slyšení*, která byla sice jako celek současnou vědou již v mnohém překonána, ale některé její dílčí předpoklady byly znovu potvrzeny a platí dodnes. Tak byla prokázána Helmholtzem popsaná mechanická rezonance tónů v hlemýždi vnitřního ucha a jejich místní rozvrstvení tak, že vysoké tóny rezonují na základně Cortiho ústrojí a hluboké u jeho vrcholu.

Helmholtzovo průkopnické dílo vzbudilo velký zájem u hudebních teoretiků, skladatelů i pedagogů, a třebaže ještě nepřekročilo oblast fyziologické akustiky, připravilo půdu pro hudební psychologii. Jejím zakladatelem je *německý hudební psycholog C. Stumpf* (1848–1936); postihl však pouze oblast, která bývala označována jako *tónová psychologie*¹³.

C. Stumpf studoval filozofii a přírodní vědy, zejména hudební akustiku; zabýval se i hudbou mimoevropských národů. V Berlíně založil a vedl psychologický institut, v němž uskutečnil se svými spolupracovníky řadu důležitých výzkumů z oblasti hudebního vnímání. Opustil Helmholtzovu akusticko-fyziologickou orientaci a zvolil psychologický přístup. V dvousvazkovém díle nazvaném *Tónová psychologie*¹⁴ zkoumá pod vlivem tehdejší elementové psychologie izolované vjemy hudebních tónů spojených horizontálně (v melodiích) a vertikálně (v akordech). Zachytil změnu barvy tónů, k níž dochází se změnou jejich výšky, a tak vlastně připravil půdu pro pozdější teorii o dvou komponentách výšky, kterou důkladně propracoval G. Révész. Zabýval se i výzkumem absolutního a relativního sluchu. Dlouhodobě se věnoval výzkumu hudebních schopností (zvláště u dětí) a popsal hudební vývoj v ontogenezi. Stal se tak vlastně zakladatelem psychologie hudebních schopností. Problém konsonance a disonance řešil na rozdíl od Helmholtze na základě psychického zážitku splývání, spájení (*Verschmelzung*) tónů, což akusticky závisí na vztahu jejich kmitočtu. Splývání může mít různé stupně. Konsonantní intervaly mají podle Stumpfa vyšší stupeň splývání než intervaly disonantní. Stumpf nezkoumal konsonanci ve funkčním spojení akordů (jako organickém tvaru hudební harmonie), ale pouze jako izolované intervaly a akordy. Proto i jeho teorie konsonance nepřesahuje výrazněji oblast akustiky a fyziologie vnímání.

Podobně jako Helmholtz je i Stumpf typickým představitelem elementové asociční psychologie, která zkoumala pouze vnímání jednotlivých tónů a jejich vazeb v intervalech a akordech. Tím odhlédla od celistvosti hudby a nebyla

13 V současnosti pak častěji jako *psychoakustika* (německý hudební psycholog A. Wellek ji nazývá *Gehörpsychologie* – psychologie sluchu).

14 C. STUMPF, *Tonpsychologie* I–II. Leipzig 1883–1890.

schopna vysvětlit tvarový problém (strukturální zákonitosti a výstavbovou logiku hudebních motivů, melodií, témat i jejich transpozicí). I když Stumpf hlavně v druhém dílu své *Tonpsychologie* již postihuje intervalové vztahy, předpokládá i nadále, že hudební vjem vzniká jako mechanický sčítanec na základě asociačního spojení a postupného přičleňování jednotlivých tónů. Protože řadu svých pokusů (např. analýzu izolovaných akordů, zkoumání citlivosti pro výšku jednotlivých tónů) uskutečnil za umělých podmínek (laboratorně), nedospěl k analýze živé hudby a k jejímu estetickému působení. To zabránilo Stumpfovi překročit hranice pouhých hudebních elementů (počítků a vjemů). Znemožnilo mu to dostat se k vlastní podstatě hudby jako k celostnímu a smysluplnému tvaru a k jejímu odrazu v psychice člověka.

Postup od elementů hudby, od jejího fyzikálního a fyziologického výkladu, kritizuje **H. Riemann** (1848–1919). Zdůrazňuje, že již v počátcích hudebního vnímání se uplatňuje vnitřní psychická aktivita a závislost na psychických vlastnostech vnímatele (pozornosti, představách, paměti, fantazii), ale také na estetických zákonitostech hudebního díla, jeho hudební logice, která řídí i hudební myšlení.

Zcela novou etapu a začátek skutečné hudební psychologie představuje dílo *švýcarského* hudebního teoretika a hudebního psychologa **E. Kurtha** (1886–1946), jednoho z největších muzikologů své doby. Jeho muzikologické studie ho přivedly i ke zkoumání hudebněpsychologických zákonitostí. Silně ho přitahovala tzv. dynamická stylová období ve vývoji hudby: baroko (zvláště J. S. Bach), novoromantismus (především Wagner) a impresionismus¹⁵. Studie z těchto období byly i základem jeho rozsáhlé *Musikpsychologie*¹⁶.

Kurthovo filozofické myšlení bylo ovšem silně ovlivněno učením A. Schopenhauera, podle něhož podstatou světa a lidské osobnosti je na rozumu nezávislá, iracionální a slepá „světová vůle“. U člověka se projevuje jako stálý pud k životu a k životním prožitkům. Schopenhauer však vysoce cenil umění, zvláště hudbu, kterou charakterizoval takto: „Poněvadž však hudba (...) neznázorňuje ideje nebo stupně objektivizované vůle, nýbrž vůli samu, snadno si vysvětlíme, že působí přímo na vůli, tj. na city, vášně a afekty posluchače tím, že je rychle zvyšuje nebo přeladuje.“¹⁷

Schopenhauerova filozofie tvoří i základ Kurthovy hudební psychologie. Jeho „světová vůle“ měla objasnit prapříčinu Kurthových energií a celou podstatu

15 Jsou to zejména tyto práce: E. KURTH, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*. Bern 1917, 2. vyd. Berlin 1922, 5. vyd. Bern 1956; týž, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*. 1. vyd. Bern 1920, 3. vyd. Berlin 1923; týž, *Bruckner I–II*. Berlin 1925.

16 E. KURTH, *Musikpsychologie*. Berlin 1931, 2. vyd. Bern 1947.

17 A. SCHOPENHAUER, *Metafyzika lásky a hudby. O géniovi*. Praha 1944 (z němčiny).

hudby. Podle Kurtha je základem hudebního dění „*lidská duševní energie*“, kterou dělí na:

- *kinetickou*, tvořící základ melodie;
- *potenciální*, jež se jeví jako zadržené pohybové napětí v akordech a v harmonii;
- *rytmickou*, která umožňuje pravidelné akcentování těžkých dob a rozmanitost rytmické struktury.

Kinetická a potenciální energie spolu souvisejí tak, že kinetická energie (v melodii) může být převedena v potenciální (v akordech) a potenciální může být zase rozvedením akordu přeměněna opět v kinetickou. Je třeba zde zdůraznit, že Kurthovy energie nemají nic společného s energiemi fyzikálními, i když si od nich vypůjčují své názvy. Jsou to vysloveně psychologické kategorie (pocity, prožitky), vznikající v psychice při vnímání hudebně výstavbových prostředků a formy (za silné podpory optického vnímání).

Kinetická energie, kterou považuje Kurth za nejdůležitější, tvoří základ melodie. Jeho vlastní teorie melodie opouští však tradiční elementové a asociační pojetí její podstaty (jako pouhého spojení tónů různé výše, realizovaného v časovém průběhu); vychází z tehdy již převažujícího přínosu celostní psychologie. Podle ní považuje Kurth melodii za původní celostní vazbu, primární organický útvar, v němž jsou jednotlivé tóny a intervaly tomuto celku podřízené. Toto celostní pojetí melodie je podle něho možné jedině na energetickém základě. Melodie je Kurthovi „proudící silou“, je to cesta znějícího tónu s energetickým obsahem (s pohybovou energií). Tato energie se projevuje:

- jako *napětí* se směrovou tendencí vzhůru (od basu k sopránů); uplatňuje se hlavně v disonancích;
- jako *tíže*, která působí směrem dolů (od sopránů k basu) a je charakteristickým rysem působení akordů.

Kurthova koncepce hudební psychologie je silně ovlivněna i podněty z hlubinné psychologie. Hudební prožitek a hudební aktivity vyvěrají podle něho z oblasti nevědomého (podvědomého). Hudba se mu jeví jako objektivizace vnitřních psychických sil a specifické spojení duševní energie se zvukově smyslovou formou. Proudění z podvědomí, které se v hudebních aktivitách jedince uvolňuje, podle něj oživují a naplňují mrtvou akustickou hmotu; konkretizace skrytých podstat a vnitřních sil tvoří základ hudby. Předpokládané hlubinné procesy naší psychiky při tvorbě a kontaktech s hudbou vyjadřuje pak Kurth osobitými pojmy, často bez jakéhokoliv bližšího objasnění a vztahu k realitě. Mluví velmi často o vnitřních bytostných silách a jejich projevech, podvědomém napětí, tvůrčím chvění, nevědomých procesech, prahnutí apod. Naproti tomu v objevných analýzách hudebních děl (zejména Bacha a Wagnera) opouští Kurth vágní pojmy síly a energií pramenících z nevědomí, vychází přímo z hudby a postihuje obě její složky: reálnou zvukovou výstavbu a její zpracování v psychice vnímatele. Zmocňuje se hudby jako živého organismu (ne jako pouhého naplňování strnulých formových schémat),

zachycuje její procesuální stránku. Svým přístupem k hudbě, zdůrazňujícím její *dynamičnost*, ovlivnil i sovětského muzikologa **B. V. Asafjeva**.

Kurthovo dílo jako celek je stále podnětné a cenné. Jeho přínosem je, že přistoupil k hudbě z celostního hlediska a využil i poznatků hlubinné psychologie. Obrátil pozornost k subjektu, k hlubším vrstvám osobnosti a jejímu psychickému ustrojení, které podmiňuje i smysl a funkce hudby. Vychází z analýzy živé hudby, z její strukturální výstavby a procesuálního charakteru. Jeho důraz na psychiku subjektu tvoří výrazný předěl ve vývoji hudební psychologie. Celé jeho dílo pak poskytuje stále živé podněty pro současné badatelské úsilí.

Na Kurthovy studie kriticky navázal *německý* muzikolog a hudební psycholog, profesor na západoněmeckých univerzitách, **A. Wellek** (1904–1972). Pracoval v oblasti obecné a hudební psychologie a hudební estetiky. Hudební psychologii považuje za důležitou disciplínu systematické hudební vědy. Kniha *Hudební psychologie a hudební estetika*¹⁸ je jeho celoživotním dílem s širokým okruhem problémů hudebněpsychologických a estetických.

Wellek se opírá o vlastní výzkumy¹⁹. Vychází z psychoakustiky (u Welleka Gehörpsychologie = psychologie sluchu) a přechází k tónové psychologii. Zabývá se i problematikou absolutního a relativního sluchu, hudebním nadáním, jeho typologií, amuzií. V druhém dílu knihy, v němž se Wellek věnuje hudební psychologii, řeší teorii hudebního prostoru, času a hudební tvorby. Třetí oddíl zpracovává přehledně otázky hudebněestetické. Wellek vycházel z celostní a tvarové psychologie a podle Ch. Ehrenfelse, objevitele specifických tvarových kvalit, uplatňoval při analýze hudebních procesů jejich čtyři kritéria: ohraničenost od okolního prostředí (pozadí), uzavřenost tvarů, vnitřní členitost a ireverzibilitu (nevratnost) pohybu a času. V hudbě často uplatňoval fenomenologický přístup, podle něhož hudební materiál (tóny, akordy, melodie, rytmy) jsou jevy patřící pouze do psychické oblasti a nesouvisející s objektivní realitou a společenským prostředím. Některé kapitoly Wellekovy *Psychologie* jsou zpracovány převážně slovníkovou, encyklopedickou formou a postrádají hlubší záběr problematiky.

Nedůsledný celostní přístup uplatňoval ve svých pracích *maďarský* hudební psycholog **G. Révész** (1878–1955), který působil převážně v Amsterdamu. Svým prvním spisem s názvem *Základy tónové psychologie*²⁰ se řadí mezi pokračovatele Stumpfovy. Jeho stěžejní dílo *Úvod do hudební psychologie*²¹ je koncepčně značně nejednotné a řeší jen část problematiky.

18 A. WELLEK, *Musikpsychologie und Musikästhetik*. Frankfurt am Main 1963, 2. rozšířené vydání. Bonn 1975.

19 Např. A. WELLEK, *Das absolute Gehör und seine Typen*. 1. vyd. Leipzig 1938, 2. vyd. Bern 1970.

20 G. RÉVÉSZ, *Grundlegung der Tonpsychologie*. Leipzig 1913.

21 G. RÉVÉSZ, *Einführung in die Musikpsychologie*. Bern 1946.

Je konglomerátem vnitřně nepropojených partií hudebně akustických i fyziologických a oddílů navazujících na Stumpfovu tónovou psychologii. Hudební psychologie se Révész dotýká pojednáním o hudebnosti a hudebním nadání (zvláště tzv. zázračných dětí) a o hudebně sluchových schopnostech. Hudebnost chápe jako jednolitou a nedělitelnou vlastnost. Ve svých testech ji však analyzuje a měří jednotlivé hudební schopnosti tvořící její strukturu. Zdůrazňuje ovšem výhradně jejich dědičnou podmíněnost (nativismus). Tzv. dvoukomponentovou teorii obohatil Révész výzkumem oktávové identity. Zkoumal také vztah mezi hudebními a matematickými schopnostmi, nezjistil však mezi nimi výraznější kladné korelace.

K výzkumu hudebního vnímání výrazně přispěl *francouzský* hudební psycholog **R. Francès**. Jeho rozsáhlé experimentální dílo *Vnímání hudby*²² je v odborné literatuře vysoce hodnoceno. Opírá se o řadu pokusů s početným souborem zkoumaných osob různého věku a různého stupně hudebnosti i o široce pojatou světovou literaturu.

Ke zkoumání fyziologických procesů při vnímání hudby použil Francès přístrojové techniky a zachytil změny dýchání, srdečního tepu a kožního odporu. Tyto změny srovnával se strukturální výstavbou vnímaného díla. Jeho pokusy zasáhly oblast psychoakustiky, hudební psychologie a estetiky. První část jeho díla uvádí pokusy s vnímáním tonality, druhá s prožíváním tektoniky, třetí uplatňuje přístup estetický a zkoumá hudební výraz a význam. Jeho hudebněpsychologické experimenty potvrdily i sdělovací možnosti hudby.

Základy hudební psychologie v USA položil hudební psycholog **C. E. Seashore** (1866–1949). Působil na univerzitě v Iowě, kde založil hudebněpsychologickou školu. Svou vědeckou činnost zaměřil hlavně na výzkum struktury hudebního nadání a talentu a vypracoval testy k měření hudebních schopností. Tím položil základ pro diagnostickou praxi. Analýzu hudebního talentu provedl ve své první práci *Psychologie hudebního talentu*²³. Předpokládal, že hudební talent je možno rozložit na 25 různorodých, více či méně samostatných hudebních schopností („talentů“), v testových zkouškách jich však Seashore měří pouze šest. Jeho stěžejní dílo *Psychologie hudby*²⁴ je rozsáhlé a shrnuje řadu problémů z psychoakustiky, tónové a hudební psychologie.

Velkou pozornost věnovala celá Seashorova škola studiu intonační čistoty pěveckého projevu. Experimentálně prokázala, že zpěvák svým hlasem netvoří akusticky zcela čisté a výškově stabilizované tóny, ale že akustický průběh tónů je narušován drobnými výškovými, témbrovými a intenzitními změnami, zvanými vibrato. Kromě toho interpret tóny ve směru jejich melodického napětí zpravidla ještě

22 R. FRANCÈS, *La perception de la musique*. Paris 1958.

23 C. E. SEASHORE, *The Psychology of Musical Talent*. New York 1919.

24 C. E. SEASHORE, *Psychology of Music*. New York 1938.

zvyšuje či snižuje. Seashore došel k názoru, že základním prostředkem hudebního umění a estetického výrazu je intonační odchylka od akusticky přesných tónů. Tento názor byl později potvrzen také u instrumentalistů sovětským akustikem **N. A. Garbuzovem**.

Seashorův význam pro hudební psychologii, zvláště pak pro diagnostiku hudebních schopností, je velký. Jeho testy, i když byly kritizovány a několikrát přepracovány, se používají dodnes.

V následném období vydává řada autorů, např. **J. L. Mursell**²⁵, **M. Schoen**²⁶ a další, obdobné publikace, shrnující dosavadní poznatky z psychologie hudby.

Sociálněpsychologický přístup uplatňoval **P. R. Farnsworth**, profesor psychologie na Stanfordské univerzitě. Jeho rozsáhlé dílo *Sociální psychologie hudby*²⁷ je syntetickým dílem, zachycujícím ve více než šesti stech titulech téměř všechny experimentální práce z angloamerické oblasti. Zabývá se mimo jiné přístupem jednotlivých autorů k hudební psychologii, tónovým systémem, melodii a jejím vnímáním, hudebním vkusem, hudebními schopnostmi a nadáním i činiteli, kteří je ovlivňují. Hudebnost jedince chápe Farnsworth jako průsečík vnitřních předpokladů a společensko-historických vlivů, v nichž se utváří hudební kultura, která výrazně ovlivňuje charakter hudebních schopností. Tento přístup, zdůrazňující v hudebním vývoji jedince jednotu biologického a společenského, je přínosem pro hudební psychologii i celou oblast hudební pedagogiky.

Velká Británie posílila hudební psychologii především propracovanými testy hudebních schopností. Testy **R. M. Drakea** a zvláště pak **H. D. Winga** pronikly do celého světa. Drake jako první použil ve výzkumu hudebních schopností též faktorové analýzy. I když nepřinesla původně očekávané výsledky, pomohla při jemnější analýze kvantitativních ukazatelů hudebních schopností.

V Anglii vznikly také jednoduché testy k měření hudebních schopností dětí mladšího školního věku, které praxe zatím citelně postrádala. Sestrojil je **A. Bentley** a zveřejnil je v publikaci *Hudební schopnosti dětí a jejich měření*²⁸. Tyto testy jsou používány ve školní praxi v řadě zemí a pro svou jednoduchost vytlačují podobný starší test Seashoreův.

Pro teorii a výzkum hudebních schopností má základní význam práce anglické autorky **R. Shuterové** *Psychologie hudebních schopností*²⁹.

Autorka hodnotí anglosaskou odbornou literaturu a některé starší práce německé. Referuje i o základní literatuře sovětské (především o dílech Těplovových). Velký prostor věnuje informaci o testových výzkumech hudebních schopností

25 J. L. MURSELL, *The Psychology of Music*. New York 1937.

26 M. SCHOEN, *The Psychology of Music. A Survey for Teacher and Musician*. New York 1940.

27 P. R. FARNSWORTH, *The Social Psychology of Music*. New York 1958.

28 A. BENTLEY, *Musical Ability in Children and its Measurement*. London 1966.

29 R. SHUTER, *The Psychology of Musical Ability*. London 1968.

a hodnocení hudby. Obrací též pozornost ke zkoumání interpretačních dovedností. V otázce hudebnosti zaujímá dnes již málo přijímané stanovisko, s nímž se setkáváme např. ještě u G. Révész a H. D. Winga, že hudebnost reprezentuje jediná, nedělitelná a celistvá schopnost, která je podmíněna převážně dědičně.

Ruská hudební psychologie vycházela z obecné a vývojové psychologie a z děl jejích hlavních představitelů: **L. S. Vygotského**, **S. L. Rubinštejna**, **A. N. Leontěva**, **B. M. Těplova** a dalších. V diskuzích mezi těmito psychology se utvářel tehdejší metodologický přístup k determinaci lidské psychiky a schopností. Psychiku chápali jako produkt neurofyziologických funkcí mozku, současně však i jako odraz prostředí a společenského působení. V teorii lidských schopností odmítli jejich jednostrannou závislost na dědičnosti a zdůraznili souvislost vnitřních a vnějších podmínek jejich vzniku a vývoje. Tento přístup byl prosazován i v teorii hudebních schopností. Zásahu o to má **B. M. Těplov** svým dílem *Psychologie hudebních schopností*³⁰.

Těplov zpracovává hlavně starší německou a americkou literaturu. Navazuje na Seashora a jeho školu, kritizuje však přílišně zdůrazňovanou dědičnou podmíněnost hudebních schopností. V knize řeší řadu hudebněpsychologických problémů – hudebnost, hudební nadání, zkoumá hudebně sluchové schopnosti, zabývá se složitějšími strukturami: melodickým sluchem, tonálním a harmonickým cítěním, hudebními představami a rytmickým cítěním, v závěrečné kapitole pak vývojem hudebních schopností u dětí. Těplovova kniha byla přeložena do několika jazyků a cituje se i v anglosaské literatuře.

Další osobností, která se podílela na utváření *ruské* psychologie a zasáhla výrazně i do hudební psychologie, byl **A. N. Leontjev**. Navázal na „teorii kulturně historického vývoje“ **L. S. Vygotského**³¹, která postihuje sociální základ lidských schopností a psychiky. Existenci sociální zkušenosti dokázal Leontjev a jeho spolupracovnice **O. V. Ovčinnikova** a **J. B. Gippenrejtterova** experimentálně na vzniku a rozvoji hudebního sluchu.

Otázky hudebněpsychologické se staly též předmětem zkoumání pracovníků *Institutu umělecké výchovy při Akademii pedagogických věd* (APN RSFSR) v Moskvě (**N. D. Orlovové**, **O. A. Apraksinové**, **N. A. Vetluginové**, **L. A. Garbera** a dalších). Základy k výzkumu hudebního vnímání byly položeny v laboratoři hudební akustiky moskevské konzervatoře hudby. Její pracovník **N. A. Garbuzov** pokračoval ve výzkumech hudebního sluchu a interpretačních činností, které zahájila Seashorova škola.

30 B. M. TĚPLOV, *Psichologija muzykal'nych sposobnostej*. Moskva 1947. Práce vyšla později poněkud zkrácená ve sborníku Těplovových prací s názvem *Problemy individual'nych različij*, Moskva 1962. Tato zkrácená verze byla přeložena také do češtiny (1965).

31 L. S. VYGOTSKIJ, *Razvitiye vyšich psichičeskich funkcij*. Moskva 1960.

Potvrdil, že zpěváci a instrumentalisté neinterpretují skladbu z hlediska fyzikálně akustického zcela přesně, ale dopouštějí se bezděčných a neopakovatelných odchylek, které ani posluchač s dobrým hudebním sluchem zpravidla nezaznamená. Došel k názoru, že náš sluch rozlišuje hudební výšku ve třech nepatrně od sebe vzdálených výškových pásmech, jejichž šíře je dána vnímajícím jedincem. Ten v některém z nich nerozeznává jemné výškové rozdíly. Teprve při větších výškových rozdílech, a tím i při překročení dotyčného pásma vnímá tóny jako intonačně nečisté. Garbuzov proto v souvislosti s citlivostí pro tónovou výšku hovoří o tzv. pásmovém sluchu.³²

Hudební vědec **B. V. Asafjev** (1884–1949) sice nebyl hudebním psychologem, avšak jeho práce, především pak druhý díl knihy *Hudební forma jako proces*³³, obsahující jeho „intonační teorii“, přináší hudební psychologii mnohé podněty.³⁴

Asafjevova *intonační teorie* předpokládá psychické zpracování tónového materiálu podle estetických a společenských norem určité historické epochy. Asafjev se dotýká i tvorby „vnitřního“ hudebního sluchu (hudebně sluchových představ), postihuje strukturování hudebního materiálu při jeho vnímání. V souvislosti s tím zdůrazňuje pojetí hudby jako umění sluchového smyslu. Vyzvedá psychologický charakter hudby, její spojení s duševním životem, s emocemi. Zachycuje některé rysy skladatelského tvůrčího procesu: inspiraci, účast emocí a intelektu, paměti, prostorově vizuálních a sluchových představ, které se uplatňují i při vnímání hudebního díla. Psychologický základ má i moment pohybu v hudbě i pojetí „hudební formy jako procesu“, které Asafjev zdůrazňuje v návaznosti na představitele tzv. dynamických muzikologických koncepcí (např. E. Kurtha).

Asafjevovy myšlenky tvořivě propracoval i pracovník laboratoře hudební akustiky moskevské konzervatoře hudby **J. V. Nazajkinskij**³⁵. Jeho nejvýznamnější spis *O psychologii hudebního vnímání* byl přeložen do slovenštiny.

Složitost a rozsáhlost hudebního vnímání, vyžadující nezbytný interdisciplinární přístup, nedovoluje autorovi řešit je v celé šíři. Přesto patří jeho spis k pozoruhodným pracím tohoto druhu v poslední době. Zkoumá oba členy interakčního procesu při vnímání hudebního díla: vnímající subjekt s jeho vnitřním ustrojením a charakter hudebního díla s jeho vlivem na vnímajícího jedince. Po úvodní kapitole,

32 N. A. GARBUZOV, *Zonnaja priroda zvukovysotnogo slucha*. Moskva – Leningrad 1948.

33 B. V. ASAFJEV, *Muzykal'naja forma kak proces*. Moskva 1930 (v českém překladu *Hudební forma jako proces*. Praha 1965).

34 O další propracování teorie intonace se zasloužil také Jaroslav Jiránek, viz např. *Asafjevova teorie intonace, její geneze a význam*. Praha 1967. *Příspěvek k teorii a praxi intonační analýzy*. Praha 1965.

35 J. V. NAZAJKINSKIJ, *O psychologii muzykal'nogo vosprijatija*. Moskva 1972. Slovenský překlad *O psychológii hudobného vnímania*. Bratislava 1980.

která kriticky hodnotí literaturu k danému problému, následuje oddíl analyzující prostorové komponenty v hudebním vnímání. V dalších oddílech pojednává autor o psychologických předpokladech vnímání a prožívání hudebního rytmu a o intonaci v řeči a v hudbě. Poslední kapitola, zkoumající genezi vnímání hudby, vychází z výzkumů hudebního rozvoje dětí, a má proto bezprostřední význam pro hudebněpedagogickou praxi.

K objasnění některých činitelů aktivity při hudebním vnímání přispěla i *gruzínská* psychologická škola **D. N. Uznadzeho**, zkoumající dosud značně opomíjenou oblast lidského podvědomí (nevědomí). Vytvořila „teorii zaměřenosti, určenosti (ustanovki)“, podle níž chování člověka nezačíná vždy jen uvědomováním si vnějších podnětů. Zaměřenost jako celkový stav psychiky a osobnostní rys souvisí s potřebami a je ovlivňována zkušenostmi, pamětí a fantazií. Existuje zpravidla nezávisle na vědomí. Na základě teorie zaměřenosti řešili gruzinští psychologové některé hudební jevy, zvláště pak percepční a interpretační zaměřenost. Z této teorie vychází i **V. V. Meduševskij**. Jeho spis *O zákonitostech a prostředcích uměleckého působení hudby*³⁶ vyšel ve slovenském překladu v roce 1982.

Meduševskij zkoumá zaměřenost v hudebním vnímání, vytvořenou tonální organizaci hudby (naladěním sluchu na toniku), tektonikou a hudebním jazykem. Všímá si uměleckého modelování emocí v hudbě, komunikativní funkce hudby a podstaty dynamického kontrastu. Rozlišuje zaměřenost axiologickou (hodnotovou), kterou si posluchač vytváří ve styku s hudbou a jež je systémem hodnotících kritérií ve vztahu k hudebnímu dílu. Kromě ní uvádí poznávací zaměřenost, která je komplexem vědomostí posluchače o hudebním jazyku použitým v díle.

V bývalé *Německé demokratické republice (NDR)* vyšla v roce 1960 publikace **P. Michela** *O hudebních schopnostech a dovednostech*³⁷.

Autor v ní řeší široký okruh psychologických otázek (hudební schopnosti a jejich vztahy k mozkové činnosti, vazbu mezi hudebností a hudebním slyšením, mezi hudebními schopnostmi a dovednostmi). Kniha zpracovává látku převážně jen z hlediska Pavlovovy fyziologie vyšší nervové činnosti, chybí jí výraznější psychologické uchopení i využití novějších neurofyziologických poznatků. Druhý spis z roku 1968, *Psychologické základy hudební výchovy*, který měl vytvořit vstup do hudební psychologie, postihuje opět jen některé její okruhy (hudební schopnosti a dovednosti, psychologii hudebního slyšení). Obsahuje však i rozsáhlou kapitolu o hudební ontogenezi. V posledních letech se Michel věnoval výzkumu

36 V. V. MEDUŠEVSKIJ, *O zakonomernostach i sredstvach chudožestvennogo vozdejstviya muzyki*. Moskva 1976.

37 P. MICHEL, *Über musikalische Fähigkeiten und Fertigkeiten*. Leipzig 1960. V českém překladu s názvem *O hudebních schopnostech a dovednostech*. Praha 1966.

vlivu životní a hudební zkušenosti na kvalitu percepčních procesů. Zde již opustil jednostranný fyziologismus a prohloubil psychologický přístup.

Psychologii vokální intonace a její spojení s poslechem hudby, rozvoj tonálního i harmonického cítění z pozic celostní psychologie propracoval **S. Bimberg**. Patřil k týmu výzkumných pracovníků, kteří na univerzitě v Halle zkoumali hudební percepci. Pro teorii těchto výzkumů je významná studie **H. Bessele- ra** z roku 1959 *Hudební slyšení nové doby*³⁸, v níž autor zdůrazňuje historickou podmíněnost hudebního slyšení.

Úspěšně se rozvíjí hudební psychologie v *Polsku*, kde se řeší problematika hudebnosti, hudební paměti, měření hudebních schopností, výzkum interpretačního talentu, vnímání hudby apod. Problematice hudebního slyšení, představivosti, asociací při vnímání hudby apod. se věnovala muzikoložka **Z. Lissa**. Ve svém výboru studií pod názvem *Nové studie z hudební estetiky*³⁹ zdůrazňuje, že předmětem muzikologického zkoumání nemá být jen hudební dílo, ale i psychologie vnímajícího subjektu. Významných úspěchů dosáhli v Polsku v diagnostice hudebních schopností. Polští badatelé adaptovali některé zahraniční testy hudebních schopností; používají je zvláště ke zjišťování úrovně hudebnosti uchazečů o studium na odborných hudebních školách. Toto dění se soustředilo kolem *Centrálního pedagogického střediska uměleckého školství ve Varšavě*, které vydalo celou řadu dílčích teoretických studií pro učitele všech typů škol. Zasloužili se o to především **K. Danecka-Szopowa**, **H. Kotarska**, **W. Jankowski** a **M. Manturzewska**. Ti vybudovali na varšavské Vysoké hudební škole hudebněpsychologickou laboratoř. **M. Manturzewska** zkoumá dlouhodobě psychologickou podstatu interpretačního talentu. **J. Wierzsyłowski** vytvořil první ucelenější polskou práci z hudební psychologie, nazvanou *Psychologia muzyki* (Warszawa 1979). Z mladší generace autorů uveďme např. **W. A. Sacher** s bohatou publikační činností psychologicko-pedagogického zaměření, týkající se zejména úlohy poslechu hudby v působení na dětské emoce a rozvoje dětských hudebních schopností.⁴⁰

V *Maďarsku* se hudební psychologie dosud neprosadila jako samostatná a vyhraněná vědní disciplína. Některé tamní muzikologické a hudebněpedagogické práce mají však psychologické zaměření. Tak např. kniha **J. Ujfalussyho**, přeložená do češtiny pod názvem *Hudební obraz skutečnosti* (Supraphon 1967), se dotýká hudebního prostoru, času a hudebních emocí. Psychologicko-pedagogické práce autorek **E. Szönyiové** a **K. Forraiové**

38 H. BESSELER, *Das musikalische Hören der Neuzeit*. Berlin 1959.

39 Z. LISSA, *Nowe szkice z estetyki muzycznej*. Krakov 1975. V českém překladu s názvem *Nové studie z hudební estetiky*. Praha 1982.

40 W. A. SACHER, *Aktywność artystyczna i emocjonalność dzieci w wieku 4-12 lat*. Kraków 2001. *Percepcja muzyki a rozwój ogólny i muzyczny dziecka*. Głogów 2006 a řada dalších publikací, dostupných na [www: <http://www.sacher.futuron.pl/prace.html>](http://www.sacher.futuron.pl/prace.html).

zkoumají na maďarských školách s rozšířenou hudební výchovou vliv intenzivního pěstování hudby na rozvoj obecných schopností a inteligence. Tyto ojedinělé maďarské výzkumy mají však pro hudební psychologii a všeobecnou hudební výchovu mimořádný význam.

Slovenská hudební psychologie se do rozdělení Československa formovala v oboustranné spolupráci s českými autory. **V. Fedor** (1913–1977)⁴¹ je spolu s **F. Sedlákem** spoluautorem dvoudílných skript *Úvod do hudební psychologie*⁴², která lze vedle skript **B. Duška**⁴³ považovat za první snahu přiblížit studentům pedagogických fakult dostupné poznatky.

S Psychodiagnostickým ústavem v Bratislavě spolupracoval v otázkách diagnostiky hudebních schopností a dovedností český hudební psycholog a pedagog **M. Holas**. Podobně **M. Kodejška** věnuje dlouhodobě velkou část svého odborného a organizačního úsilí úzké spolupráci se slovenskými odborníky v oblasti hudební pedagogiky a psychologie. V roce 2006 se tato spolupráce rozrostla do prostoru visegrádských zemí a vznikl tzv. *Visegrádský hudební tým*, jehož je M. Kodejška vedoucím společně s **I. Medňanskou**. Výsledkem jsou semináře, konference a publikační výstupy o současném hudebněpedagogickém a psychologickém dění.

Zájem o problémy hudební psychologie se rekrutoval z odborné činnosti hudebních teoretiků, pedagogů, skladatelů i obecných psychologů. Významný slovenský muzikolog, hudební skladatel a pedagog s mnohostranným badatelským přístupem **J. Kresánek** (1913–1986) položil základy slovenské hudební vědy zejména v díle *Úvod do systematiky hudobnej vedy* a v trilogii *Základy hudobného myslenia, Tonalita a Tektonika*⁴⁴. Též **L. Burlas**⁴⁵ sumarizoval vědecké poznání v současných proměnách ve vzdělávání a výchově a usiloval o kvalitní vzdělávání mladé generace hudebních pedagogů a psychologů. Studium nadání a umělecky nadaných dětí se výrazně zabýval pracovník Ústavu psychologie a patopsychologie dítěte při SAV v Bratislavě **V. Dočkal**⁴⁶. Na Vysoké škole múzických umění v Bratislavě se od r. 1975 budovalo Výzkumné a záznamové centrum, kde pracoval lékař-fyziolog, psychologové, sociologové a estetik. Pracovník tohoto centra **P. Krbaťa** zkoumal mimo jiné osobnost instrumentalistů symfonických orchestrů⁴⁷, v roce 1994

41 V. FEDOR, O niektorých základných vzťahoch hudby a psychična. In *Zborník PdF v Nitre*, č. 4, Bratislava 1968.

42 V. FEDOR – F. SEDLÁK, *Úvod do hudební psychologie* I–II. Praha 1972–1975.

43 B. DUŠEK, *Úvod do hudební psychologie*, Plzeň 1972.

44 J. KRESÁNEK, *Úvod do systematiky hudobnej vedy*. Bratislava 1980; též, *Základy hudobného myslenia*. Bratislava 1977; též, *Tonalita*. Bratislava 1983; též, *Tektonika*. Bratislava 1994.

45 L. BURLAS, *Teória hudobnej pedagogiky*. Prešov 1997; též, *Hudba – komunikativny dynamizmus*. Bratislava 1999.

46 V. DOČKAL, *Talent nie je dar*. Bratislava 1983; též, *Pokus o identifikáciu umeleckých schopností žiakov základnej školy. Psychológia a patopsychológia dieťaťa*, 1982.

47 P. KRBAŤA, Psychologická charakteristika osobností orchestrálnych hráčov. *Opus musicum*, 1978, č. 3.

pak vydal publikaci *Psychológia hudby (nielen) pre hudbníkov*⁴⁸, v níž podává cenné informace o vývoji hudební psychologie v zahraničí, zabývá se identifikací a rozvojem hudebního talentu a propaguje „*biodromální přístup*“⁴⁹ jako metodologické východisko pro řešení hudebněpsychologických problémů. V oblasti praktické aplikace je třeba též připomenout rozsáhlou činnost skladatele a pedagoga **J. Hatríka**, který je mimo jiné tvůrcem hudebně dramatických integrativních projektů.⁵⁰

Učební texty z hudební psychologie pro studenty pedagogických fakult vytvořil **A. Melicher**⁵¹, problematikou hudebního zážitku se ve své habilitační práci zabýval **J. Szelepčényi**⁵². Rozvoji hudební recepce a celkové hudebnosti dětí v předškolním a mladším školním věku se věnuje ve svých dílech **B. Balcárová**⁵³. Další slovenská publikační aktivita vyrůstá z psychologicko-pedagogické profilace autorů, povětšinou vysokoškolských učitelů. Jmenujme zejména **I. Medňanskou**, **E. Baranovou**, **E. Michalovou**, **E. Langsteinovou**, **B. Felixe**, **J. Vereše**, **Z. Slávikovou**, **J. Hudákovou**, **M. Schneiderovou**, **D. Šimčíka**, **S. Kopčákovou**, **E. Čunderlíkovou**, **T. Pirníkovou** a další.

Nastínit *současný vývojový stav evropské a světové hudební psychologie* na tomto místě nelze s ohledem na zaměření textu.⁵⁴ Můžeme jen konstatovat, že hudební psychologie zaznamenává v zemích, kde má své tradice (Německo, Anglie, Francie, Rusko, Polsko, USA apod.), ale též v dalších zemích (Švédsko, Bulharsko, Japonsko apod.) vzestup zájmu o předmět svého zkoumání. Jak uvádí **M. Holas**, výsledky první mezinárodní konference o psychologii hudby v polských Radziejowicích v roce 1990 ukázaly, že počet řešených hudebněpsychologických témat je nesmírně široký a rozmanitý. „Z hlediska specifických kulturně-společenských a historických faktorů vývoje disciplíny můžeme dnes hovořit o *škole evropské, americké a asijské*. V každé z nich pak najdeme řadu odlišností charakterizujících příslušný region (ve škole evropské například zvláštnosti skandinávských zemí, osobitost badatelské práce ve Velké Británii, Francii či v německy mluvících zemích).“⁵⁵

Spektrum řešených problémů je ovlivněno psychologickými školami a východisky (v současné době převládají postuláty kognitivní psychologie), ale též interdisciplinárními vazbami. Platformou pro výzkum se stává nejenom činnost jednotlivých univerzit a jejich výrazných osobností

48 P. KRBAŤA, *Psychológia hudby (nielen) pre hudbníkov*. Prešov 1994.

49 Zkoumá osobnost člověka jako celek v interakci se sociokulturním prostředím, a to v linii jeho celoživotní cesty.

50 J. Hatrík je zakladatelem a předsedou Asociácie učiteľov hudby Slovenska. Zde rozvinul tradici seminářů pro učitele „*Pedagogická Dvorana*“, zaměřených na rozvoj dětské hudební tvořivosti.

51 A. MELICHER, *Hudobná psychológia*. Banská Bystrica 1991.

52 J. SZELEPCSENYI, *O hudobnom vnímaní a zážitku*. Habilitační práce VŠMU. Bratislava 1990.

53 B. BALCÁROVÁ, *Recepcia hudby*. Prešov 2001.

54 Ke studiu doporučujeme např. publikaci P. KRBAŤA, *Psychológia hudby (nielen) pre hudbníkov*. Prešov 1994, s. 45–76.

55 M. HOLAS, *Psychologie hudby v profesionální hudební výchově*. Praha 1993, s. 18.

(např. v Anglii University of Keele (**J. Sloboda**), University of Strathclyde (**J. B. Davies**), London City University (**E. Clarke**), ve Švédsku Uppsala universitet (**A. Gabrielsson**) a řada dalších), ale též nově ustanovených společností a vydávaných odborných periodik.

Tak např. jedna ze starších společností, založená v roce 1972 – *Společnost pro výchovu, hudbu a psychologický výzkum* (*The Society for Education, Music and Psychology Research (Sempre)*)⁵⁶ – poskytuje mezinárodní platformu pro výměnu myšlenek a výsledků výzkumu v oblasti hudební pedagogiky a hudební psychologie, a to zejména na stránkách časopisů *Psychology of Music* a *Research Studies in Music Education*. V roce 1983 zakládají **H. de la Motte-Haber**, **G. Kleinen** a **K. E. Behne** Německou společnost pro hudební psychologii (*Deutsche Gesellschaft für Musikpsychologie*)⁵⁷, která se stává v rámci Evropy největší národní vědeckou společností. Za cíl si klade organizovaný hudebněpsychologický výzkum a odbornou diskuzi na bázi interdisciplinárních vztahů s dalšími muzikologickými disciplínami i s ostatními společnostmi (*European Society for the Cognitive Sciences of Music*, *ESCOM*, založena v roce 1991⁵⁸), *Society for Music Psychology and Education* apod.).⁵⁹ Pořádá každoročně mezinárodní konference a výsledky publikuje ve sborníku *Jahrbuch Musikpsychologie* (*Yearbook of Music Psychology*). Dlouhodobou redaktorkou časopisu *Psychology of Music* byla **R. Shuter-Dyson** (podobně též **J. A. Sloboda** či **S. Hallam**).

Velký rozkvět zaznamenává v současné době hudební psychologie v USA. Zde se stala moderní interdisciplinární vědou s bohatým institucionálním zázemím a širokým specifickým výzkumem. Vznikají psychologické školy podle místa působení jednotlivých badatelů, např. pennsylvánská škola, zaměřená zejména na analýzu a poznání základních melodických struktur (**E. Dunsby**, **G. Proctor**, **L. Zbikowski**, **M. Russ** a další), nebo podle zúženého předmětu vědeckého zájmu (např. psychologie hudební percepce – **D. Huron**, **C. Krumhansl**, **W. J. Dowling**, **M. W. Andrews**, **J. C. Bartlett** a řada dalších). Hudební psychologie se též vyhranila ve vazbě k obecným psychologickým východiskům – od posledního dvacetiletí minulého století povětšinou zkoumá jevy z hlediska kognitivních přístupů. Výrazem této orientace bylo založení *Společnosti pro hudební vnímání a poznávání* (*Society for Music Perception and Cognition*). Z velké spousty autorů a výzkumných pracovníků je u nás známý např. **E. E. Gordon**⁶⁰, autor mnoha testů hudebnosti a různých modelů učení se hudbě, a především pak **D. Deutsch**, psycholožka

56 <http://www.sempre.org.uk/>.

57 <http://www.univie.ac.at/muwidb/dgm/german/index.html>.

58 <http://www.escom.org/>.

59 A. C. LEHMANN – R. KOPIEZ, R. (ed.), *25 Jahre Deutsche Gesellschaft für Musikpsychologie. Eine Festschrift im Auftrag der DGM*. Hannover 2008.

60 E. E. GORDON, *Music Aptitude Profile*. Chicago 1993; též, *Guilding Your Child's Musical Development*. Chicago 1991; též, *The Psychology of Music Teaching*. Englewood Cliffs 1971.

anglického původu, zakladatelka *Výzkumného centra pro psychologii hudby a akustiku na Kalifornské univerzitě v San Diegu*, zakládající redaktorka časopisu *Music Perception*, autorka řady hudebněpsychologických publikací⁶¹ a editorka světově proslulého sborníku *Psychology of Music*⁶². Do tohoto sborníku kromě ní přispěla celá řada významných hudebních psychologů amerických i evropských, např. **J. J. Bharucha** (Department of Psychology, Dartmouth College, Hanover), **W. J. Dowling** (University of Texas, Dallas), **J. R. Pierce** (Stanford University, California), **W. D. Ward** (University of Minnesota) a další.

Publikační platformou se kromě *Music Perception* a *Experimental Research in the Psychology of Music* stala muzikologicky, psychologicky i lékařsky profilovaná periodika umožňující přesah do hudebněpsychologických témat, jako jsou např. *Journal of Research in Music Education*, *Music Teaching and Learning*, *Journal of Music Theory*, *Music Theory Spectrum*, *Journal of the Aesthetics and Art Criticism*, *Journal of Musicology*, *Cognitive Psychology*, *Psychological Review*, *Journal of Experimental Psychology*, *Human Perception and Performance*, *Journal of Acoustical Society of America*, *Perception & Psychophysics*, *Journal of Music Therapy*, *Neurological Research* a řada dalších.

1.4.2 VÝVOJ DISCIPLÍNY V DOMÁCÍCH PODMÍNKÁCH

Počátky hudební psychologie v našich zemích jsou nerozlučně spojeny s utvářením domácí hudební vědy a jejích dílčích disciplín (hudební historie, teorie, estetiky, hudební pedagogiky, později i hudební sociologie).

První její náznaky se objevují již v díle **O. Hostinského** (1847–1910). V jeho sborníku *O hudbě*⁶³ najdeme zmínky o psychofyziologickém působení hudby, o hudebních emocích, hudebních asociacích i o psychologických vlivech hudebního výrazu. Hostinský nachází také těsné spojení mezi vnímáním časového proudu hudby a múzickými vlastnostmi rodného jazyka. Rovněž v jeho estetice, kterou na základě Hostinského přednášek zpracoval a vydal Z. Nejedlý⁶⁴, najdeme výrazný přístup psychologický ve smyslu Stumpfovy „tónové psychologie“. Hostinského žák **Z. Nejedlý** (1878–1962), který byl především hudebním historikem, se šíří svého vědeckého zaměření dotýká i hudebněestetických a psychologických otázek. Uplatňuje je při výkladu uměleckého díla a jeho působení; zdůrazňuje nutnost výchozího komplexního přístupu a průnik vnímatele do jeho výstavby. Několikrát se vyslovil i k otázkám hudebnosti. Výrazným vkladem do domácí hudební psychologie je experimentální dílo hudebního estetika **O. Zicha** (1879–1934) *Estetické*

61 Bibliografie D. Deutsch je dostupná na http://deutsch.ucsd.edu/psychology/deutsch_publications.php (cit. 26. 3. 2011).

62 D. DEUTSCH (ed.), *The Psychology of Music*. 2. vyd. San Diego 1999.

63 O. HOSTINSKÝ, *O hudbě*. Praha 1901.

64 Z. NEJEDLÝ, *Otakara Hostinského esthetika, I. díl: Všeobecná esthetika*. Praha 1921.

vnímání hudby⁶⁵. I když autor zkoumal především estetické předpoklady vnímání hudby, má jeho dílo význam pro celou oblast hudební psychologie. Také u muzikologa **V. Helferta** (1886–1945) najdeme v pracích z hudební historie a estetiky četné hudebněpsychologické podněty. Zdůrazňoval, že hudba svými vlivy zasahuje celou lidskou osobnost ve všech jejích vrstvách, a objasnil vztah výstavby a formy hudebního díla k dynamice psychických procesů. Účinně zasáhl do vymezení psychologické podstaty hudebnosti. Helfert podnítl zájem o hudební psychologii i u svého žáka **J. Burjanka**. Již jeho první publikace, věnovaná O. Zichovi, obsahuje cenné postřehy psychologické. Důležitější je však jeho druhý spis s názvem *Hudební myšlení*⁶⁶, o jehož obsahu a zaměření pojednáváme v kapitole 3.7.

Po druhé světové válce je hudební psychologie u nás považována za složku muzikologie, ale není v jejím rámci pěstována samostatně. Hudebněpsychologické aspekty jsou roztroušeny v dílech převážně většiny hudebních teoretiků a estetiků.

Uvádíme alespoň některé autory. Například teoretická díla **K. Janečka**, zvláště *Melodika*, *Základy moderní harmonie*, *Tektonika*, *Tvorba a tvůrci*⁶⁷, řeší psychologické problémy vazby melodie k ostatním stavebním prvkům hudebního díla, harmonie, hudebního času, stavby skladeb v závislosti na formách apod. a zdůrazňují některé psychologické poznatky o tvůrčím (skladatelském) talentu i o skladatelském procesu. Rovněž teoretické práce **K. Risingera**, např. *Hudebně teoretické základy nových tónových systémů*, *Zvukový prostor a některé hudební problémy*⁶⁸, zasahují do hudební psychologie. Přínosem jsou i dvě práce **J. Volka**, *Teoretické základy harmónie z hlediska vedeckej filozofie*, v níž se dotýká i názorů Helmholtzových a Stumpfových, a *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filozofie*⁶⁹, kde kriticky hodnotí i muzikologické a hudebněpsychologické práce Kurthovy. Také jeden z představitelů naší *poválečné muzikologie*, **A. Sychra** (1918–1969), ve svém vědeckém odkazu uplatnil hudebněpsychologickou orientaci. Ve spolupráci s foniatrem **K. Sedláčkem** zkoumal experimentálně vztah hudby a slova (společná práce obou autorů má název *Hudba a slovo z experimentálního hlediska*⁷⁰).

Zájem o hudební psychologii najdeme i u některých hudebních skladatelů.

65 O. ZICH, *Estetické vnímání hudby*. Praha 1910, 2. vyd. 1981.

66 J. BURJANEK, *Hudební myšlení*. Brno 1970.

67 K. JANEČEK, *Melodika*. Praha 1956; týž, *Základy moderní harmonie*. Praha 1965; týž, *Tektonika*. Praha 1968; týž, *Tvorba a tvůrci*. Praha 1968.

68 K. RISINGER, *Hudebně teoretické základy nových tónových systémů*. Praha 1971; týž, *Zvukový prostor a některé hudební problémy*. Hudební věda 1961.

69 T. VOLEK, *Teoretické základy harmónie z hlediska vedeckej filozofie*. Bratislava 1954; týž, *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filozofie*. Praha 1961.

70 A. SYCHRA – K. SEDLÁČEK, *Hudba a slovo z experimentálního hlediska*. Praha 1962.

Psychologický výzkum skladatelské práce upoutal **L. Janáček**. Souvisel s jeho celoživotním studiem lidské řeči a nápěvků mluvy, kterých využíval ve své kompoziční práci. Důkladně se seznámil se spisy Helmholtzovými, Riemannovými, Wundtovými a jeho psychologické znalosti se projeví v nauce o harmonii, v článkách i v jeho korespondenci. Velice ho přitahovala psychologie tvůrčí osobnosti i tvořivého procesu, především z hlediska účasti emocí a myšlení. Cvikem si vypěstoval metodu introspekce a pomocí ní sledoval psychické podněty a citové reakce, které provázely jeho vlastní tvorbu. **A. Hába** se pokusil o psychologické zdůvodnění své experimentální tvorby (především netematického slohu a čtvrttónového systému i dalších mikrointervalových systémů) a spolu se svým osobitým skladatelským výrazem si vytvářel i odpovídající teorii. Vysvětlil ji v díle *O psychologii tvoření, pohybové zákonitosti tónové a zákonech nového hudebního slohu*⁷¹. Kromě zdůvodnění svého systému se v ní dotýká teorie hudební tvořivosti a vztahů mezi tvorbou a osobnostními vlastnostmi tvůrce. Navazuje v mnohém na hudební psychologii Stumpfovu, Kurthovu a Seashoreovu a na německou muzikologii. Také **B. Martinů** se dotýká esejistickými úvahami v denících a zápisnicích⁷² některých psychologických a filozofických předpokladů hudební tvorby. Své znalosti rozšířil studiem psychologické literatury (S. Freuda, C. G. Junga, O. Ranka a dalších). Podobně jako Janáček vychází i Martinů z introspekce a zabývá se inspirací, fantazií, představivostí, emocemi, hudební formou, celistvostí hudby a jejím vnímáním.

Mnozí autoři se zaměřili výhradně na zkoumání hudebnosti a hudebních schopností. Zájem o tento pracovní okruh si vynutila sama výchovná praxe.

Ze starších prací je dodnes cenná studie filozofa a pedagoga **F. Čády** (1865–1918) *Vývoj dětské schopnosti hudební*⁷³. Zkoumá vznik hudebního smyslu u dětí, vývoj pěveckého projevu a první dětské tvořivé projevy. Již tehdy zdůraznil Čáda přínos *dětské hudební tvořivosti*, která by měla být základem hudebně výchovné práce. Podobně **A. Cmíral** (1882–1963) experimentálně zachycuje rozvoj hudebnosti dětí ve studii *K vývoji hudebního smyslu u dítěte* a pro pedagogickou praxi vydává *Hudební pedagogiku, díl I. Pedagogická psychologie*⁷⁴.

K růstu počtu hudebněpsychologických prací dochází po druhé světové válce, kdy bylo uzákoněno vysokoškolské vzdělání učitelů. Na vysokých školách pedagogických, na pedagogických institutech a později i na pedagogických a filozofických fakultách se budují katedry hudební výchovy, jejichž pracovníci

71 A. HÁBA, *O psychologii tvoření, pohybové zákonitosti tónové a zákonech nového hudebního slohu*. Praha 1925.

72 B. MARTINŮ, *Domov, hudba a svět. Deníky, zápisníky, úvahy a články*. Praha 1966.

73 F. ČÁDA, *Vývoj dětské schopnosti hudební*. Praha 1914.

74 A. CMÍRAL, *K vývoji hudebního smyslu u dítěte. Hudba a škola, 1931/32; týž, Hudební pedagogika, díl I. Pedagogická psychologie*. Praha 1943.

propracovávají některé důležité otázky hudební pedagogiky a psychologie. Tak **F. Kratochvíl** (1902–1965)⁷⁵ zkoumá vnímání a hodnocení hudby u studentů gymnázií, studuje vokální intonaci ve vztahu k hudebnímu nadání, psychologické otázky hudebnosti a její struktury. Do teorie i praxe hudební výchovy též dlouhodobě zasahoval významný sbormistr a vysokoškolský učitel, národní umělec **F. Lýsek** (1904–1977). Propracoval hlavně otázky vokální intonace, hudebnosti, hudebního nadání a sluchové výchovy. Po léta prověřoval svou nápěvkovou intonační metodu i teorii a praxi dětského sborového zpěvu. Tomu věnoval několik publikací, z nichž nejzávažnější je *Cantus choralis infantium*⁷⁶. Své výzkumy hudebnosti mládeže zachytil v celé řadě prací výzkumného charakteru⁷⁷. Lýsek založil na brněnské pedagogické fakultě konference s mezinárodní účastí, které byly později pojmenovány *Musica viva in schola*.

Na důležitost experimentálního pedagogicko-psychologického výzkumu v hudební výchově upozornil **L. Melkus**. Realizoval jej při zjišťování příčin hudebního zaostávání dětí a při zkoumání rozvoje hudebních představ ve vokálních činnostech⁷⁸. Pokus o přehlednější zpracování některých hudebněpsychologických oblastí nacházíme ve skriptech **B. Duška** (1923–1981)⁷⁹, v nichž autor vychází z psychoakustiky. Psychickou regulaci pohybů při klavírní hře, zejména pak úlohu sluchové představivosti, základní problémy psychologie cviku analyzovala **V. Jůzlová**⁸⁰. Tematikou hudebního sdělování, myšlení, představivosti i metodologickými otázkami psychologie hudby se zabýval **I. Poledňák** (1931–2009). Autor se zasloužil o značné teoretické posílení disciplíny svým *Stručným slovníkem hudební psychologie*⁸¹, v němž v osmdesáti obšírných heslech vyčerpává téměř celou problematiku a podává informace o stěžejních pracích a jejich autorech. Rovněž tak jeho editorský a autorský počín v třídílné publikaci *Hudební věda*⁸² znamenal pro naši hudební psychologii vyjasnění metodologických hledisek (předmětu zkoumání, použitých metod, historického vývoje disciplíny, výběrové bibliografie děl českých autorů apod.).

Výrazný psychologický aspekt uplatňoval ve svých pracích **F. Sedlák** (1916–2002). Jeho početná díla postihují okruh hudebních schopností, vývoj dětské hudebnosti, psychologické základy pěveckého projevu a dalších hudebních činností, příčiny retardace hudebního vývoje dětí apod. Svědčí

75 F. KRATOCHVIL, *Vnímání a hodnocení hudby*. Praha 1953; týž, *Úvod do problematiky receptivní hudebnosti*. Praha 1953; týž, *Základy hudební výchovy*, I. díl, *Hudebnost*. Praha 1964.

76 F. LÝSEK, *Cantus choralis infantium*. Brno 1968.

77 F. LÝSEK, *Hudebnost a její výzkum u mládeže školou povinné*. Brno 1947; týž, *Hudebnost a zpěvnost mládeže ve světle výzkumů*. Praha 1956; týž, *Hudební aktivita mládeže*. Praha 1963 a další.

78 L. MELKUS, *Rozvoj dětské hudební představivosti při nácviu písní*. Praha 1970.

79 B. DUŠEK, *Úvod do hudební psychologie*, Plzeň 1972; týž, *Psychologie hudby*. Praha 1982.

80 V. JÚZLOVÁ, *Práce u klavíru*. Praha 1982.

81 I. POLEDŇÁK, *Stručný slovník hudební psychologie*. Praha 1984.

82 I. POLEDŇÁK – V. LÉBL et al., *Hudební věda* I–III, oddíl *Hudební psychologie*. Praha 1988, s. 418–454.