

UNIVERZITA KARLOVA

Filozofická fakulta

Katedra estetiky

Bakalářská práce



Anna Bělohradská

Experimentální estetika Otakara Zicha

Experimental Aesthetics of Otakar Zich

Praha 2023

Vedoucí práce: doc. PhDr. Roman Dykast, CSc.

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala doc. PhDr. Romanu Dykastovi, CSc. za jeho trpělivý, ochotný a odborný přístup a za cenné rady při vedení mé práce.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu, a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 15. května 2023

Anna Bělohradská

Abstrakt

Bakalářská práce se zaměřuje na tu část vědeckého odkazu významného českého estetika Otakara Zicha (1879–1934), v níž formuluje zásady využití experimentu ve výzkumu některých estetických otázek, jejichž dosavadní řešení považoval za sporné. Takto zaměřená Zichova výzkumná práce spadá do jeho raného období, v němž se především zabýval otázkou vztahu hudby a citů (nálad) a problematikou toho, co patří do estetického vnímání hudby. Základním pramenem pro předmět práce slouží Zichova práce *Estetické vnímání hudby*, v níž vychází z řady podnětů a návrhů experimentálního výzkumu v oblasti psychologie a estetiky, jak se utvářely v průběhu druhé poloviny 19. století a současně vědomě navazuje na podněty svého učitele Otakara Hostinského. Tyto podněty jsou v práci sledovány, vyhodnocovány a zasazeny do kontextu formování Zichovy experimentální estetiky. Cílem práce je analýza a zhodnocení účinnosti metody, s jejíž pomocí Zich na základě výsledků experimentálního výzkumu zformuloval teorii významové představy v hudbě a zcela nově interpretoval city a nálady ve vztahu k hudbě, včetně objasnění toho, co z hlediska hudebního vjemu patří do estetického vnímání hudby.

Klíčová slova

Otakar Zich, experimentální estetika, estetické vnímání, hudba

Abstract

The bachelor's thesis focuses on the part of the scientific legacy of the important Czech aesthetician Otakar Zich (1879–1934), in which he formulates the principles of the use of experiment in the research of some aesthetic questions, the solution of which he considered controversial. Zich's research work, thus focused, belongs to his early period, in which he primarily dealt with the question of the relationship between music and emotions (moods) and the issue of what belongs to the aesthetic perception of music. The main source for the subject of the thesis is Zich's work *Aesthetic Perception of Music*, in which he draws on a number of suggestions and proposals from experimental research in the field of psychology and aesthetics as it took shape during the second half of the 19th century, while consciously following the suggestions of his teacher Otakar Hostinský. In the thesis, these stimuli are monitored, evaluated and placed in the context of the formation of Zich's experimental aesthetics. The aim of the thesis is to analyze and evaluate the effectiveness of the method with the help of which Zich, based on the results of his experimental research, formulated a theory of the semantic image in music and interpreted feelings and moods in relation to music in a completely new way, including clarification of what, in terms of musical perception, belongs to the aesthetic perception of music.

Key words

Otakar Zich, experimental aesthetics, aesthetic perception, music

OBSAH

ÚVOD	7
1 OTAKAR ZICH	9
2 VÝVOJ EXPERIMENTÁLNÍ PSYCHOLOGIE.....	13
2.1 Psychologická a experimentální linie v estetice 19. století	14
2.2 Teorie vcítění (Einfühlung)	15
2.2.1 Robert Vischer.....	15
2.2.2 Johannes Volkelt	16
2.2.3 Theodor Lipps	17
2.3 Gustav Theodor Fechner	19
2.4 Experimenty v hudební estetice.....	20
2.4.1 Carl Stumpf	21
2.4.2 Vernon Lee	21
2.4.3 Benjamin Ives Gilman.....	21
3 EXPERIMENTÁLNÍ ESTETIKA OTAKARA ZICHA	22
3.1 Podněty k experimentálnímu výzkumu	24
3.2 Zichovy navržené metody experimentálního výzkumu.....	26
3.3 Zichův experimentální výzkum	29
4 ZICHOVO ZHODNOCENÍ VÝZKUMU PRO KONCIPOVÁNÍ NOVÉ TEORIE.....	34
4.1 Výchozí předpoklady pro základy hudební teorie.....	34
4.2 Významová představa a její typologie.....	37
4.3 City buzené hudbou	41
ZÁVĚR	48
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	49

Úvod

Předmětem bakalářské práce je vědecký odkaz Otakara Zicha v oblasti jeho raného experimentálního výzkumu týkajícího se vztahu mezi hudbou a city. Práce se zaměří na detailní analýzu Zichova přístupu k této problematice a bude se snažit prokázat, v čem především spočívá její dobový přínos. Cílem bude prozkoumat, do jaké míry se Zichovi podařilo vyargumentovat, že dobové teorie k tomuto tématu jsou postaveny na chybném metodologickém základu.

Primárním pramenem bakalářské práce je Zichova habilitační práce *Estetické vnímání hudby (1911)*. Dosavadní sekundární literatura se tímto tématem příliš nezabývala. Pro naši práci je z tohoto hlediska přínosná studie Olega Suse, *Sémantický problém významové představy u O. Zicha a J. Volkelta*¹ a částečně některé příspěvky ze sborníků *Vědecký odkaz Otakara Zicha*² a *Otakar Zich – Jaroslav Hruban, estetikové z Hostinského školy*³.

První kapitola bakalářské práce představí hlavní témata, kterými Zich vstoupil do dějin české estetiky a zaměří se především na objasnění motivace, která ho přivedla k experimentálnímu výzkumu na počátku jeho vědecké kariéry. V této souvislosti bude prezentován hlavní okruh dobových osobností a jejich prací, z nichž Zich vycházel a inspiroval se při řešení metodologických problémů. Pozornost bude věnována zejména vlivu dobové psychologické estetiky, z níž Zich čerpal podněty pro využití psychologického experimentu. Druhá kapitola se bude zabývat vývojem experimentální psychologie v druhé polovině devatenáctého století, zejména teoriemi Gustava Theodora Fechnera a Wilhelma Wundta a dá je do souvislosti s teorií vcítění, která byla vypracována Robertem Vischerem, Theodorem Lipppsem a Johannesem Volkelttem. V závěru kapitoly bude popsáno, jaká témata se před Zichem v hudební estetice metodologicky řešila s využitím experimentu. Třetí kapitola charakterizuje Zicha jako průkopníka experimentální hudební estetiky v českém prostředí. Protože uplatnil využití experimentálního výzkumu při přípravě svého habilitačního spisu, který byl vydán v roce

¹ SUS, Oleg. Sémantický problém „významové představy“ u O. Zicha a J. Volkelta. (K počátkům sémantiky umění v moderní české estetice.) In: *Sborník prací Filosofické fakulty Brněnské univerzity*, roč. VII, řada uměnovědná (F), č. 2. Brno: FF BU, 1958.

² PEČMAN, Rudolf. *Vědecký odkaz Otakara Zicha: sborník ze sympozia v Praze 16. – 18. května 1979*. Brno: Česká hudební společnost, 1981.

³ DYKAST, Roman (ed.). *Otakar Zich – Jaroslav Hruban, estetikové z Hostinského školy*. Praha: Společnost pro estetiku a Katedra estetiky při FF UK v Praze, 2008.

1911 pod názvem *Estetické vnímání hudby*, práce se soustředí na analýzu příčin, které byly pro Zicha v této jeho práci podnětem k formulování výzkumných otázek. Kriticky bude zhodnoceno, do jaké míry se Zichovi podařilo navrženými experimenty dospět k přesvědčivému kladení otázek v dotaznících a rozebráno, zda doplnění experimentálního výzkumu o původně neplánované experimenty motorických účinků hudby přispělo ke komplexnějším výsledkům pro následné teoretické zobecnění. Čtvrtá a poslední kapitola se zaměří na způsob, jakým Zich interpretoval výsledky experimentálního výzkumu při formulování nové teorie, která měla být základem pro přesné rozlišení toho, které city patří do estetického vnímání hudby a které tam nepatří, respektive které významové představy souvisí se samotnou hudbou, a které s ní souvisí pouze domněle, protože jsou asociovány s představami, které hudba vyvolala. Naše interpretace významu práce pro danou tematiku budou konfrontovány s dobovými kritickými názory Františka Krejčího, jak je představil ve své dobové recenzi.⁴

⁴ KREJČÍ, František. O. Zich – Estetické vnímání hudby. *Česká mysl* 12, 1911, s. 194–197.

1 Otakar Zich

Otakar Zich, významný český estetik, hudební skladatel a vysokoškolský pedagog, se narodil 25. 3. 1879 v Městci Králové do učitelské rodiny. Po studiích na gymnáziu v Praze pokračoval ve studiu na Filozofické fakultě pražské univerzity v oborové kombinaci matematika – fyzika. Na filozofické fakultě v Praze navštěvoval přednášky z estetiky Otakara Hostinského a z psychologie a filozofie Františka Krejčího. Mezi jeho oblíbené autority patřil také T. G. Masaryk. U Karla Steckera studoval skladbu a úspěšně absolvoval jednoroční univerzitní kurz hudební kompozice. Filozofickou fakultu absolvoval v roce 1901 disertační prací z matematiky *O některých druzích omezených integrálů*. Během pedagogického působení na gymnáziu v Domažlicích se začal sběratelsky i teoreticky věnovat lidové písni a tanci. Systematický výzkum lidových písní se stal jedním z významných a trvalých okruhů Zichových odborných zájmů. Na filozofické fakultě v Praze se v roce 1911 dvoudílným spisem *Esthetické vnímání hudby* habilitoval na všeobecnou estetiku.⁵ V Zichově habilitační práci byla zřetelně znát povaha průkopnické experimentální estetiky. Roku 1919 byl Zich jmenován profesorem pro filozofii a estetiku na Masarykově univerzitě v Brně, kde působil do roku 1924. Na podzim roku 1921 se stal ředitelem Filozofického semináře, v němž věnoval hodně prostoru tematice estetické a hudebněvědné. Následně nastoupil na Filosofickou fakultu Karlovy univerzity v Praze, kde po Hostinského smrti (1910) obnovil výuku estetiky, spolu s estetickým seminářem.⁶

Jako hudební skladatel komponoval zejména sbory, kantáty, melodram a komorní hudbu. V roce 1910 pronikl svou jednoaktovou operou *Malířský nápad* na jeviště Národního divadla v Praze. Za opery *Vina* a *Preciéžky* získal Národní ceny. Zichův kompoziční styl je výrazně ovlivněn jeho znalostí české lidové písně a vědomě navazuje zejména na tvorbu Bedřicha Smetany a Zdeňka Fibicha.⁷

Za hlavní Zichova vědecká východiska lze označit především vliv vynikajících učitelů, jmenovitě formalismus Otakara Hostinského a pozitivismus Františka Krejčího. Dále pak Stumpfovu tónovou psychologii, nebo Lippsovu vciťovací estetiku. Zejména

⁵ Ještě téhož roku (1911) vyšla ve dvanáctém ročníku Pražského časopisu Česká Mysl recenze Františka Krejčího na Zichovo Estetické vnímání hudby. Krejčí byl mimo jiné spoluzakladatelem tohoto časopisu.

⁶ DYKAST, Roman. Zich, Otakar. *Český hudební slovník* [online]. Brno: Centrum hudební lexikografie, Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, 2010 [cit. 2022-11-2]. Dostupné z: https://slovník.ceskyhudebnislovník.cz/component/mdictionary/?task=record.record_detail&id=2559

⁷ Tamtéž.

Krejčí v Zichově myslí zanechal zřetelné odborné i metodologické stopy.⁸ Ve shodě s Krejčím byl Zich protimetafyzicky a ateisticky orientován, estetiku budoval na empirické psychologii se snahou překonat Krejčího psychofyziologický paralelismus (duševní jevy Krejčí pokládal za uvědomělé reakce organismu, odmítal pojem duše, nevědomé obsahy vědomí a poznatelnost transcendentna, proto byl jeho systém nazýván „psychologie bez duše“).⁹ V době, kdy Zich začal veřejně vystupovat se svými estetickými studii, dožívala estetika herbartovská a převládala estetika psychologická.¹⁰ Z teoretického hlediska vycházel zvláště z psychologicky orientované estetiky a důkladně se zajímal o experimentální výzkum. Kladené estetické problémy se rozhodl řešit tehdy průkopnickou metodou vědeckého experimentu.

Za úkol české estetiky Zich považoval popis estetických stavů a dějů. Zkoumal také samotný akt estetického vnímání. Je důležité zdůraznit, že Zich preferoval estetický vztah, který vzniká v kontaktu s uměleckým dílem. O estetiku mimo umění se zajímal v mnohem menší míře. Proto odděloval estetickou kvalitu od umělecké, přičemž čistě estetickému vztahu (mimo působnost umění) přiznával obohacení člověka pouze o specifický citový přízvuk, zatímco v uměleckém tvoření a vnímání všechny projevy emocionality měly ustoupit na druhé místo.¹¹ Jakožto profesionální hudebník považoval spojování hudebního obsahu s emocionalitou za amatérství.

Důležité je zmínit, jak velkou důležitost připisoval estetické přípravě mysli. Podle Zicha pro nás žádný vjem není zcela nový. Vlivem minulých představ je již citově, obsahově, nebo jinak lehce pozměněný.¹² V této věci se projevuje Fechnerův vliv. Psychický děj, jímž je estetická příprava mysli, začíná navozením estetického vnímání samotným subjektem, který na základě předchozí zkušenosti uzavírá některé nervové dráhy spojené s určitou skupinou představ a jiné uvolňuje. Touto cestou se zcela nový

⁸ PEČMAN, Rudolf. *Vědecký odkaz Otakara Zicha: sborník ze symposia v Praze (16.–18. května 1979)*. Brno: Česká hudební společnost, 1981, s. 285.

⁹ Zich poukazuje na motorické účinky estetického vnímání. Díky hudebnímu materiálu dochází ke studiu této psychomotorické reakce organismu vnímatele na estetický objekt a jejímu zpětnému citovému ovlivnění vnímatele. V tomto směru Zich Krejčího názor na vztah mezi fyziologií a psychikou člověka nepřejal a překonal ho. Inspirací mu byla v tomto směru estetická teorie vcítění, která existovala v německé estetice. Zich v tomto směru čerpá z teorie Theodora Lipse a rovněž Johannese Volkelta, o nichž bude pojednáno v druhé kapitole. (Krejčího teorie trojtránkovosti duševních jevů zastává názor, že každý duševní jev má vedle citové a představové složky ještě volní složku, která je založena na motorických intervencích.)

¹⁰ PEČMAN, Rudolf. *Vědecký odkaz Otakara Zicha: sborník ze symposia v Praze (16.–18. května 1979)*. Brno: Česká hudební společnost, 1981, s. 29.

¹¹ DYKAST, Roman. Zich, Otakar. *Český hudební slovník* [online]. [cit. 2022-11-2].

¹² Tamtéž.

vjem mohl setkat se skupinou příbuzných představ. Subjekt tak u sebe navodí určité pojetí vnímaného objektu, na jehož základě pak objekt vnímá. Jako první příklad, na kterém Zich ilustruje jev estetické přípravy mysli, je orientace hudebníků v notovém zápisu dle notových klíčů, které jsou dle Zichova výkladu přímým symbolem způsobujícím estetickou přípravu mysli. Dalšími dvěma příklady jsou pojmání perspektivy u malířských děl, nebo vnímání rytmické řady.

„Vodítkem spojení mezi vjemem a skupinou představ jest příbuznost, podobnost, tj. společný nějaký znak. Náš duševní mechanism rozhodne se především pro spojení podle toho znaku, který je nám nejnápudnější (nejsilnější, nejzřetelnější) nebo nejlibější. V takovém případě je naše ‚pojetí‘ – budu užívati tohoto slova jako obecného názvu pro líčený zjev – bezděčné, mechanické. Ale je možno také, a v tom jest jádro mé studie, že úmyslně, svojí vůlí navodíme spojení vjemu s určitou skupinou a že zabráníme spojení jinému, jež by bylo třeba samo nastalo; tedy neobrazně řečeno, že sami navodíme určitého druhu pojetí a vyloučíme pojetí jiná.“¹³

V oblasti hudební psychologie začal Zich fyziologickou akustikou.¹⁴ Postupem doby zkrystalizovalo hlavní Zichovo téma – „problematika působnosti hudby na lidské vědomí a její vztah k ostatnímu obsahu lidského vědomí i realitě světa“. ¹⁵ V roce 1910, kdy Zich vstoupil dvěma díly zmíněné habilitační práce *Estetické vnímání hudby* na pole estetiky, převažovala estetika psychologická, avšak v podobě estetiky výrazové a estetiky vcítění. Zich hledal rozvoj estetického teoretického myšlení v estetice experimentální, která umožňuje kombinaci empirické indukce a filozofického zobecnění.¹⁶ Experiment v oboru estetiky prováděl jako první ve svých seminářích spojením herbartovské estetiky s estetikou fechnerovskou Otakar Hostinský, přičemž jedním z absolventů tohoto semináře byl právě Otakar Zich. Práci *Estetické vnímání hudby* můžeme tedy považovat za produkt semináře Hostinského. Je však potřeba říct, že jde o studii naprosto samostatnou a z metodologického hlediska zcela originální.

Zichovým základním metodologickým postupem je analýza uměleckého díla z pozice vnímatele. Jak ovšem stanovovat zákonitosti estetického objektu, jímž je hudba,

¹³ ZICH, Otakar. *Estetická příprava mysli*. In: *Česká mys 17*, 1921, s. 152.

¹⁴ Fyziologická akustika se zabývá vznikem zvuku v hlasivkách člověka a jeho vnímáním v uchu.

¹⁵ POLEDŇÁK, Ivan. *Stručný slovník hudební psychologie*. Praha: Supraphon, 1984, s. 414.

¹⁶ PEČMAN, Rudolf. *Vědecký odkaz Otakara Zicha: sborník ze symposia v Praze (16.–18. května 1979)*. Brno: Česká hudební společnost, 1981, s. 29. Indukce je vyvození obecného z jednotlivého.

kteřá je uměleckým artefaktem nehmotným a plynoucím v čase? Hudba se jeví jako neuchopitelný a stále unikající artefakt, jehož trvalou entitou je notový zápis a materiálem vlnění vzduchu, jež musí doputovat k ušním bubínku, aby byl hudební materiál skutečně posluchačem vnímán. Zich se snaží dosáhnout teoretického zobecnění na základě faktických údajů, které získá právě při výzkumu toho, jak funguje vnímání jako proces, k němuž dochází mezi vnímajícím subjektem a vnímaným objektem, přičemž hudba je uměním nevyužívajícím verbálních, ani vizuálních prostředků a je tudíž odkázána na nekonkrétní obsahová sdělení.

Ptáme-li se na hlavní podněty, jež vedly Zicha k využití metody experimentu pro jeho výzkum, je nezbytné věnovat následující kapitolu představení vývoje experimentální psychologie a estetiky v druhé polovině devatenáctého století. Dodávám ještě, že do té doby byla doznívající spekulativní estetika dozvukem romantické epochy v estetice.

2 Vývoj experimentální psychologie

Experimentální psychologie se začala vyvíjet v 2. polovině 19. století v Německu. Jejím účelem byl vědecký výzkum a studium přímo pozorovatelného chování skrze různé metody. Experimentální psychologie učící se z příkladu přírodních věd, zejména fyziky, chemie nebo fyziologie, začala pomalu vytlačovat dosavadní spekulativní psychologii i spekulativní estetiku a snažila se o měřitelné a exaktní výsledky. Hlavním pracovním polem psychologie byla percepce (vnímání).¹⁷ Za zakladatele experimentální psychologie lze považovat Wilhelma Wundta (1832–1920), který představil matematický a experimentální přístup k oboru. V Lipsku, kde byl profesorem na univerzitě, založil roku 1875 první laboratoř pro experimentální psychologii, *Psychologische institut*. Podnětem pro její založení bylo Wundtovo přesvědčení, že stejně jako planety, chemické látky, či lidské orgány, může být mysl a chování předmětem vědecké analýzy.¹⁸ Jako hlavní výzkumnou metodu používal introspekci¹⁹, prováděnou školenými pracovníky za jasně vymezených podmínek. Za metodické východisko pokládal psychofyzický paralelismus, což znamená, že duševní děje jsou provázeny tělesnými procesy, ale nedochází mezi nimi ke vzájemnému ovlivňování.²⁰ Zkoumané osoby odpovídaly na jasně vymezené otázky, které se týkaly jejich momentálních prožitků a pocitů. V laboratoři se dále zkoumal například reakční čas, paměť, pozornost, emoce, nebo verbální asociace. Mnoho studentů zde bylo proškoleny v metodách experimentální psychologie.²¹

V roce 1860 publikoval profesor filozofie v Lipsku, Gustav Theodor Fechner (1801–1887) dílo *Elemente der Psychophysik*. Někteří historici spojují tuto publikaci s počátky experimentální psychologie.²² Fechner se v Lipsku, kde strávil celou svou kariéru, hluboce zajímal o vytvoření vědecké studie vztahu mysli a těla, která se stala známou jako psychofyzika. Cílem zkoumání bylo zejména měření psychických jevů; zkoumání

¹⁷ POLEDŇÁK, Ivan. *Stručný slovník hudební psychologie*. Praha: Supraphon, 1984, s. 314.

¹⁸ PUGNEROVÁ, Michaela. *Psychologie: pro studenty pedagogických oborů*. Praha: Grada, 2019, s. 8.

¹⁹ Introspekce (z lat. *introspicere* = nahlížet dovnitř) je proces, ve kterém subjekt pozoruje a zaznamenává povahu svého vlastního mentální fungování; vnímání, myšlení a citění. Zich používá termín „sebepozorování“.

²⁰ PUGNEROVÁ, Michaela. *Psychologie: pro studenty pedagogických oborů*. Praha: Grada, 2019, s. 8.

²¹ Nutno zdůraznit specifičnost v oboru psychologických studií. Od chvíle, kdy studujeme lidskou bytost, se analýza stává komplikovanější než u studia přírody, jelikož vstupuje řada faktorů – biologických, environmentálních, kulturních, sociálních a dalších. Ve srovnání s deterministickými zákony ze světa anorganických a živých – biologických, jsou ty, které vedou lidské bytosti, pravděpodobnostní. Proto je obtížné je studovat. Je nemožné reprodukovat experimenty prováděné v psychologii přesně stejným způsobem, na jedné straně proto, že se subjekt mění v čase, na druhé straně z toho důvodu, že se všechny subjekty vzájemně liší.

²² PIAGET, Jean et al. *Experimental psychology its scope and method: Volume I (Psychology Revivals): History and method*. Psychology Press, 2014, s. 15.

vzájemného působení fyzikálního světa a vnímání. Velká část Fechnerova výzkumu se zaměřila na měření psychofyzických prahů. Vynalezl psychofyzickou metodu limitů a metodu přizpůsobení, které se stále používají. Fechnerovým obecným úvodem do psychologické a experimentální estetiky je dílo *Vorschule der Aesthetik* (1876).

2.1 Psychologická a experimentální linie v estetice 19. století

Psychologická linie výzkumu umění (tzv. Kunstpsychologie) a experimentální estetika, u níž jde vesměs o psychologický experiment, se hlásí k přírodním vědám jako ke svému metodickému vzoru; vychází tak z empirismu. Teoretikové psychologické linie neměli v úmyslu estetické problémy psychologizovat, jako bylo záměrem Darwina učinit z estetiky víceméně poddisciplínu biologie či fyziologie. Byla to spíše jejich předem zvolená metoda estetického experimentu s reakcí jednotlivců, která zavedla celou estetickou problematiku na pole psychologie, a tím ji odvedla od objektivních momentů, ať estetického objektu samotného, nebo společenských intersubjektivní podmínek vzniku a působení díla k reakcím subjektivním.²³

Dřívější herbartovská tendence emancipovat estetiku, se v německé estetice opakuje na vyšším stupni. Hodnocení veškeré uměnovědné minulosti je krajně skeptické, z důvodu jeho nevědeckosti. Podle experimentální estetiky je potřeba si přiznat, že zatím žádná věda o umění a kráse neexistuje. Neexistuje proto, že místo toho, aby se vycházelo, jak požaduje věda, z pozorování faktů a z jejich trpělivého srovnání čili zdola, postupovala nevědecká estetika shora, od apriorních zásad a filozofických systémů. Stará estetika shora navíc začínala vysvětlováním hned toho nejsložitějšího, jako je například umění.²⁴ Termíny shora a zdola pochází od Fechnera, který je uváděl jako dvě různé možnosti, z nichž postup zdola musí být základem a předcházet postup shora.²⁵ Nejprve je potřeba prozkoumat nejjednodušší prvky a následně se věnovat zkoumání složitějších výtvorů. Například s výkladem vyspělého umění kulturních národů je potřeba vyčkat, až bude prozkoumáno umění prvotní, tedy tvorba pravěkých a primitivních národů. Psychologická estetika tímto velmi přispěla i etnografickému bádání a naopak. Je ovšem

²³ VOLEK, Jaroslav. *Kapitoly z dějin estetiky: od antiky k počátku XX. století*. Praha: Panton, 1969, s. 240.

²⁴ Tamtéž, s. 241.

²⁵ Podle rozdělení estetiky shora a zdola se ještě estetika zdola rozdělila na estetiku zvnějšku a zvnitřku. Estetika zvnitřku „von Innen“ si kladla za úkol přistupovat k umění a esteticku jemněji; nebude hledat empirii mimo umění a duševní svět člověka.

potřeba dodat, že nelze vybudovat sebeempiričtější estetiku bez účasti skrytých filozofických aspektů. Vidíme-li dnes psychologickou a experimentální estetiku jako jednu linii, je to zejména proto, že estetický experiment s estetickými soudy jednotlivců se odehrává na půdě psychologické, jak uvidíme při výkladu Fechnera v podkapitole 2.3. Kdysi však vystupoval do popředí vnitřní metodologický rozdíl mezi subjektivně psychologickou estetikou a experimentální estetikou, která chtěla být co nejobektivnější, měřit a počítat a vyhnout se introspekci. Proto se obracela k fyzice a fyziologii pro měřítka a metody a sahala tudíž po experimentu. Běžná psychologická estetika se introspekci nevyhýbala a viděla v laboratorní izolaci zkoumaných prvků, nebo v přílišném rozpitvávání fyzikálně-chemicko-fyziologických složek estetické reakce vytváření nepříznivých podmínek pro její vědecké zkoumání.²⁶

2.2 Teorie vcítění (Einfühlung)

K psychologické linii estetiky bychom mohli zařadit také estetickou teorii vcítění neboli Einfühlungsästhetik. Počátky estetiky vcítění spadají do romantického hnutí v umění. Pro romantického ducha je krása zcela iracionální – je symbolem, jenž je rozluštitelný pouze citem.²⁷ Samotný pojem vcítění se poprvé objevil u německých filozofů a v uměleckém prostředí na začátku 19. století a byl chápán jako důležitá estetická kategorie. Mezi rané představitele, díky nimž se teorie dostala do širšího povědomí patří Friedrich Theodor Vischer²⁸ a jeho syn Robert Vischer, který poprvé důkladně tento pojem rozvinul. Dále pak Johannes Volkelt nebo Hermann Siebeck. Nejpodrobnější zkoumání pojmu vcítění nicméně podal Theodor Lipps ve své práci *Ästhetik*.²⁹ Nejen, že jako první určil definitivní charakteristiku tohoto pojmu, ale také vypracoval svůj vlastní estetický systém, a to právě z pohledu vcítění se.

2.2.1 Robert Vischer

Ve stopách svého otce Friedricha Theodora Vischera převzal a rozvinul německý filozof Robert Vischer termín vcítění, který rozlišoval na motorické „Nachfühlung“, senzitivní „Zufühlung“ a vlastní citové „Einfühlung“. Dle Vischera se vcítění děje tím,

²⁶ VOLEK, Jaroslav. *Kapitoly z dějin estetiky: od antiky k počátku XX. století*. Praha: Panton, 1969, s. 242.

²⁷ ČAPEK, Karel. *Univerzitní studie*. Praha: Československý spisovatel, 1987, s. 8.

²⁸ U F. T. Vischera se stává „obsah“ krásna psychologickým; je to cítící a vědomý život, jež vkládáme ze svého nitra do přírody. Veškerá příroda a veškeré krásno je symbolem vnitřního lidského života. „Tušíme tlukoucí srdce v pramenech, horách i stromech.“ Oduševnění přírody jako efekt estetického vcítění.

²⁹ LIPPS, Theodor. *Ästhetik; Psychologie des Schönen und der Kunst*. Leipzig, 1903–1906.

že máme „podivuhodnou schopnost podložit svou tělesnou formu objektivní formě a vtělit se do ní“.³⁰ Teorie vcítění se spojuje s fyzickým a psychickým zakoušením prostoru, jenž subjekt vnímá. Vizualizace neboli mentální obraz, je zkušeností nejenom oka, nýbrž celého těla. Tělesná a smyslová stránka spolu korespondují. Je pozoruhodné, že prostředí, do kterého se subjekt vcítí, nemusí být nutně fyzicky přítomné – může být dokonce imaginární.³¹ Například „vcítěním se“ do verbálně popisované krajiny je možné pochopit její konkrétní emocionální atmosféru spolu s tím, jaké by to bylo, být v této krajině přítomen. Podobně tak vcítěním se do sochy, portrétu, či lidské bytosti je možné pocítit, jaké by to bylo, být tím člověkem a porozumět tak jeho konkrétní emoci či náladě.³² Umělecká díla, a především figurativní díla obecně, vyžadují tento akt estetického vcítění.

„Vcítit se znamená ponořit se a promítnout do vnějších objektů, interpretovat cizí já svým vlastním, žít jejich gesta, pohyby, city a myšlenky, oživovat objekty a personifikovat je. Odevzdat se a propůjčit tomu, co nejsme my tak, že během kontemplanace skutečně věříme, že stali jsme se linií, rytmem, větrem, skalou, ...“³³

2.2.2 Johannes Volkelt

Německý filozof a estetik Johannes Volkelt vypracoval svou teorii vcítění roku 1876. Volkeltova estetika se pohybuje mezi novodobou psychologickou estetikou a teologickou spekulativní estetikou, přičemž v jeho teorii vcítění nalézáme panteistické postavení vůči světu.³⁴ Volkelt ve své teorii nepoužívá termín vcítění, nýbrž dřívější název symbol. Zdůrazňuje, že vcítěné i vnímané je nerozlučně jedno, že pro estetické nazírání výraz je formou a forma výrazem (obsahem).³⁵ V systému estetiky je hlavním momentem estetického zažívání cit. Vnímání krásy je založeno na emocích (skrze vcítění).

„Cit je bezprostřední zažití sebe sama, bezprostřední životní cit vlastního já, sebecit celosti a vnitřní nedílnosti“.³⁶

³⁰ ČAPEK, Karel. *Univerzitní studie*. Praha: Československý spisovatel, 1987, s. 10.

³¹ GANCZAREK, Joanna et al. *From "Einführung" to empathy: exploring the relationship between aesthetic and interpersonal experience*. Cognitive processing, 2018, p. 141–145.

³² Tamtéž.

³³ BASCH, Victor. *Hlavní problémy estetiky*. Praha: Orbis, 1924, s. 22.

³⁴ Panteismus je filozofický názor, založený na přesvědčení, že všechno, co jest, tvoří jeden celek, který je božské povahy.

³⁵ ČAPEK, Karel. *Univerzitní studie*. Praha: Československý spisovatel, 1987, s.11.

³⁶ VOLKELT, Johannes. *System der Ästhetik*, 1. Band, Munchen. 1905. Viz ČAPEK, Karel. *Univerzitní studie*. Praha: Československý spisovatel, 1987, s.12.

Rovněž vcítění je takovou jednotou vnímání a citu. Vcítění je podle Volkelta příliš intimní, jednotné, intuitivní, aby se dalo považovat za pouhou asociaci. Vcítění není ani pouhým senzualním nazíráním, ani pouhým citem, není ani přiřazením citového vzruchu k smyslové intuici; vcítění je splynutím citu a intuice. Poměr je tak těsný, že smyslový obsah dělá dojem odpovídajícího citového obsahu, je intuitivní jednotou vjemu a citu. Smyslový názor jako takový vyjadřuje smyslové zažití, a to zase vystupuje ve smyslovém názoru. Cit přímo vniká do názoru a tvoří s ním vnitřní jednotu. Tento cit, jenž splývá s vnímáním předmětu a není od něho odlučitelný, nazývá Volkelt též citem předmětným. Předmětné city se nám zdají obsahem předmětu, takže je přímo promítáme do něj; předmět se nám zdá oživen, oduševněn. Toto sebpromítnutí je podmínkou vědomí vůbec, ale v estetickém vcítění se jeho intenzita stupňuje. Cílem estetického vcítění je splynutí intuice s náladou, afektem, vášní, ... ale cesty k tomu jsou rozdílné. Proto nemůže být estetické vcítění uvedeno na jednu základní formuli.³⁷ Nejprostší formule, jakou můžeme podat, zní: Esteticky zakoušet znamená zakoušet sebe sama v jiném smyslovém předmětu, tedy vcítovat se do něj. Vnáším do něj zcela obecně život, vnitřní konání, snažení a naplnění, onu vnitřní seberealizaci.

2.2.3 Theodor Lipps

Nejdůkladnější formulací pojmu vcítění je teorie filozofa, psychologa a profesora Theodora Lippse (1851–1914), který se zajímal především o oblast psychologické estetiky. Lipps podává teorii vcítění (*Einfühlung*) v díle *Ästhetik*, které vyšlo ve dvou vydáních. První bylo publikováno roku 1903, druhé 1906. Lipps v podstatě vybudoval celý svůj estetický systém z pohledu vcítění. Nesnažil se podat analýzu toho, co je to vcítění, ale spíše nesčetné variace na toto téma.³⁸ Samotný pojem *Einfühlung* popsal jako „vcítění se do vnímaného objektu“.

Podle Lippse jsou některé činnosti duši přirozené, a proto se v nich uplatňuje sama přirozenost duše. Důsledkem takové „svěčinnosti“ duše je pocit libosti. Takovým sebecitem, takovou libostí, je i estetická libost. Lipps podává různé aspekty tohoto vcítění. Nejsou to však samostatné druhy vcítění, nýbrž jeden fakt viděný z více hledisek, zdánlivě působící různými směry.

Zatímco dřívější estetika pracovala s pocitem libosti a nelibosti, přiznává Theodor Lipps oběma těmto pocitům hodnotu pouhých pocitových odstínů v tomtéž smyslu, v

³⁷ ČAPEK, Karel. *Univerzitní studie*. Praha: Československý spisovatel, 1987, s.12.

³⁸ Tamtéž, s. 13.

němž světlejší nebo tmavší odstín barvy není barvou samou, nýbrž právě pouze odstínem dané barvy. Není proto rozhodující pocitový odstín, nýbrž pocit sám. To znamená onen vnitřní pohyb, vnitřní život, seberealizace.

Předpokladem aktu vcítění je apercepce.³⁹ Každý smyslový objekt je vždy pouze výslednicí smyslově daného a recipientovy apercepční činnosti. Každá jednoduchá čára od recipienta vyžaduje vnitřní pohyb a mnohé další speciální požadavky ohledně svého směru a tvaru. Existují dvě možnosti, jak na tyto požadavky reagovat. Buď recipient požadovanou činnost svobodně vykoná, což znamená, že jeho vlastní tendence a sklony, jeho potřeba seberealizace proběhne v souladu s požadavkem, nebo se požadované činnosti vzepře, a to v případě, že bude mít takový charakter, že by díky němu tuto seberealizaci neuskutečnil bez vnitřního rozporu a tření. Za předpokladu, že se recipient požadované apercepční činnosti oddá bez vnitřních rozporů, následuje pocit svobody a tudíž pocit libosti. Ve druhém případě však vzniká konflikt mezi recipientovou přirozenou snahou po seberealizaci a tím, co je od něho požadováno. Takový pocit konfliktu je současně pocitem nelibosti z objektu. Lipps nazývá první stav pozitivní vcítění, druhý negativní vcítění. Tato apercepční činnost recipienta přivádí k duchovnímu uchopení objektu. Daná apercepce podle Lippse není libovolná, nebo nahodilá, nýbrž je nutně spjata s objektem.⁴⁰

Apercepční činnost se stává estetickým prožitkem v případě pozitivního vcítění, což je stav souzvuku recipientových přirozených tendencí k seberealizaci s činností vyžadovanou od recipienta objektem. Pouze pokud je při kontemplaci uměleckého díla přítomno toto vcítění, jsou formy krásné. Jejich krásou je svobodné a ideální sebeprožívání recipienta v nich. Naopak forma se může jevit ošklivá, není-li recipient tohoto sebeprožívání schopen, když se ve formě cítí nesvobodně, svazován jejím pozorováním, nebo že podléhá tlaku.⁴¹

³⁹ Apercepce je proces, který předchází percepci (vnímání). Aby mohl subjekt předmět vnímat, musí k němu vztáhnout svou mysl.

⁴⁰ LIPPS, Theodor. *Ästhetik Psychologie des schönen und der Kunst*. Leipzig: Voss, 1923. s. 20–22.

⁴¹ Tamtéž.

2.3 Gustav Theodor Fechner

Filozof, psycholog, estetik, fyzik a profesor filozofie v Lipsku, Gustav Theodor Fechner (1801–1887) je společně s Wilhelmem Wundtem považován za zakladatele moderní experimentální psychologie. Fechner je pokládán za duchovního otce a zakladatele experimentální, nebo obecně empirické estetiky a psychologie, přestože v praxi náleží tato zásluha spíše Wundtovi. Fechner začínal jako fyzik, poté v psychologii vybudoval systém takzvané psychofyziky a stanovil zákon (tzv. Weber-Fechnerův zákon), podle kterého intenzita počítku není přímo, nýbrž logaritmicky úměrná síle podnětu.⁴²

Fechner se k estetickému experimentu dostal při zkoumání zlatého řezu. Při přeměřování různých uměleckých děl zjistil, že norma zlatého řezu neplatí ani obecně, ani přesně. Zkoušel ji znovu dokázat na něčem, co je méně komplikované než složitá kompozice uměleckého díla. Tím měly být jednoduché geometrické poměry a tvary. Bylo však potřeba zjistit, které se líbí, a které nikoliv. Fechner se to pokusil rozřešit za pomoci psychologických testů, při nichž pracoval s větším počtem lidí, většinou studentů a pak je statisticky vyhodnocoval. Ke svému výzkumu používal tři metod. První metoda volby spočívala v tom, že si posuzovatel vybíral tvar nejkrásnější a tvar nejméně hezký. Metoda tvoření byla aktivnější metodou, při které si zkoušení sami sestrojili nejlibější poměr, nebo tvar. Například ze dvou dřevěných tyčinek měli sestrojít kříž a posouvat břevno tak dlouho, až najdou poměr, který je nejvíc esteticky uspokojí. Třetí metodou byla metoda použití, která spočívala v jednoduchém měření poměrů stran používaných předmětů, jako například papírů, oken, rámu obrazů v galeriích, nebo tabulek čokolády. Fechner nakonec z těchto experimentálních výzkumů zjistil, že ve všech třech případech byla záliba v proporcích blízká se zlatému řezu: nelíbily se například příliš protáhlé formáty. Na základě svých publikovaných i nepublikovaných výzkumů a výsledků určil šest hlavních zákonů estetického „líbení se“ nebo „nelíbení“, přičemž pro nás bude důležitý zvláště šestý princip, a to princip asociační.⁴³

Fechner v této souvislosti použil slavného výkladu pomeranče. Pomeranč se nám líbí na základě přímých vjemových faktorů, například své barvy, svého tvaru, vůně, nicméně k tomu se okamžitě připojí nepřímé faktory. Představy jeho lahodné chuti, jeho šťávy, zeleně listů, slunce jižních zemí, moře, a tak dále. Kdybychom před sebou měli

⁴² VOLEK, Jaroslav. *Kapitoly z dějin estetiky: od antiky k počátku XX. století*. Praha: Panton, 1969, s. 243.

⁴³ Tamtéž, s. 244.

dřevěnou kouli, dokonale napodobující pomeranč v přímých faktorech, avšak s vědomím, že to není pomeranč, nýbrž dřevěná imitace, estetický prožitek se nedostaví, jelikož schází ona plnost asociací.

Asociace jsou tvůrcem estetického „líbení se“, stimulují naše představy. Aniž bychom museli přijmout tuto myšlenku za nezvratně prokázanou, ukazuje Fechnerův příklad sekundárně něco jiného: estetická responze subjektu na podnět zvenčí není výhradně otázkou smyslů a formy; vědomí o věci samé, například vědomí její pravosti, ceny, funkce a tak dále, které je do značné míry intelektuální záležitostí, hraje v této responzi velkou roli, čili na estetické responzi se účastníme souhrnně všemi složkami vědomí.⁴⁴ Na první myšlenku lze odpovědět námitkou, že asociace nemohou být hlavním určujícím faktorem, nebo ručitelem „líbení se“, jelikož mnohé jevy se líbí i bez asociací (například hudební konsonance, nebo některé architektonické prvky).⁴⁵ Co se týče druhé myšlenky, nebudeme popírat charakter vlastní zkušenosti, kdy vědomí, že na krku nosím skutečný žraločí zub, nebo imitaci z kosti, má definitivně vliv na subjektivní estetickou hodnotu, i když je to na první pohled k nerozeznání.

Zpětně se Fechnerovy podmínky jeho pokusů nehodnotí jako příliš reprezentativní. Výběr dotazovaných byl například z jedné společenské vrstvy, jednoho národa, jednoho věku, a dokonce jednoho města, následkem čehož nezastupoval širší společenský okruh a hrozila pravděpodobnost, že výsledky budou poměrně analogické. Následné období po Fechnerovi si uvědomovalo tyto nedostatky a snažilo se je při experimentálním výzkumu eliminovat.

2.4 Experimenty v hudební estetice

Jaroslav Volek vyjadřuje názor, že hudba se v druhé polovině devatenáctého století ze všech umění stala nejvhodnějším polem pro psychologickou analýzu. Proto se nelze divit, že v tomto období lze zaznamenat velmi silnou účast hudebních estetiků a teoretiků v takto zaměřené analýze. Jedním z důvodů bylo samozřejmě také to, že v hudební formě lze mnohé její aspekty podrobovat měření. Hudba nakonec odedávna platila za jakýsi druh ryze psychologického umění.⁴⁶

⁴⁴ Tamtéž.

⁴⁵ Tamtéž, s. 245.

⁴⁶ VOLEK, Jaroslav. *Kapitoly z dějin estetiky: od antiky k počátku XX. století*. Praha: Panton, 1969, s. 251.

2.4.1 Carl Stumpf

Velkou psychologii hudby vytvořil Carl Stumpf.⁴⁷ Stumpf již pracoval s experimentálními testy s nehuděbníky, jimž dával posuzovat izolované souzvučky dvou i více tónů. Okolnost, že dotazovaní někdy nedovedli rozeznat, zda jsou hrány dva tóny nebo jeden, považoval za znak toho, že tóny splývají. Toto splývání (Verschmelzung) považoval za základ konsonance a stanovil statisticky postupný žebříček splývání. Stumpf založil svoji teorii na sluchovém klamu a nesprávně zvuky izoloval.⁴⁸

2.4.2 Vernon Lee

Do poněkud obtížnější otázky se pustila anglická badatelka pod pseudonymem Vernon Lee, která podnikla rozsáhlou dotazníkovou akci. Zajímalo ji, jestli by bylo statisticky možné něco zjistit o tzv. obsahu hudby neboli o představách, které její vnímání provází. Vzhledem k nevýhodám dotazníkové metody není překvapivý její výsledek: nejlepší hudebníci nespojovali hudbu s žádnými afekty. Další skupina pocítila afekt buď „nevyslovitelný“ nebo „obecně lidský“ a poslední skupina je konkrétně spojila s určitými představami, zejména o autorovi a jeho životních osudech.⁴⁹

2.4.3 Benjamin Ives Gilman

Další badatel, Ives Gilman uspořádal roku 1892 tzv. experimentální koncerty: 28 osobám bylo přehráváno 11 skladeb. Odpovídali, jaké nálady a představy v nich skladby budí. Byla zjištěna ještě daleko menší výraznost hudby, než se obvykle soudí. Výsledkem byly neurčité a značně rozdílné výroky. Pouze u árie Carmen prohlásilo 17 z 24 osob, že jde o zpěv ženy uvažující o svém osobním štěstí a o překážkách na cestě k jeho dosažení.⁵⁰

⁴⁷ Stumpf shrnuje svoje teorie v syntetizující knize *Tonpsychologie*, (Tonpsychologie. Von dr. Carl Stumpf, Leipzig: S. Hirzel, 1890).

⁴⁸ VOLEK, Jaroslav. *Kapitoly z dějin estetiky: od antiky k počátku XX. století*. Praha: Panton, 1969, s. 251.

⁴⁹ Tamtéž.

⁵⁰ Tamtéž.

3 Experimentální estetika Otakara Zicha

V českém prostředí se do linie estetiků, zkoumajících zákonitosti hudebního obsahu psychologicky a pomocí experimentu zařadil Otakar Zich. Obdivuhodná je jeho snaha o přehlednost v interpretaci složitých esteticko-uměleckých jevů za pomoci různých grafů a logických symbolů, čímž se projevovalo, že byl z velké části fyzikem. Usiloval o co největší pojmovou přesnost a jednoznačnost použitých termínů.⁵¹ Zich se jako jeden z prvních pokusil o přenesení experimentu do humanitních disciplín.

Zásadní význam v Zichově vědeckém odkazu na téma vztahu hudby k citům a náladám má, jak již bylo řečeno, dvoudílná studie *Estetické vnímání hudby*. V úvodu této práce Zich vysvětluje jeden z podnětů k teoretickému zkoumání, jímž byla kompozice opery *Malířský nápad (1908)*, která Zicha podnítila k zamyšlení se nad vztahem hudby k citům a náladám.⁵² Tento vztah se mu zdál nejasný a zkušenosti získané introspekci se rozhodl podepřít a doplnit psychologickými experimenty, které měly vést alespoň k relativně zobecňujícím závěrům. Svůj impuls zkoumat vztah hudby k náladám a citům dále podpírá empirickým faktem, že všechny vjemy a představy jsou provázeny nějakým citem, náladou.⁵³ Dalším podnětem k experimentu byly dosavadní experimenty, které ovšem podle Zicha vedly k nesprávným zobecněním.

V rámci vymezení problému Zich vychází z empirického stanoviska a konstatuje tři fakta. Jedním z nich je historický rozpor dvou protikladných estetických přístupů k podstatě a obsahu hudby. Staví proti sobě estetiku citovou a estetiku intelektualistickou. V estetice citové vládne názor takový, že obsah a podstata hudby spočívá ve vyjádření a líčení citů, afektů, tedy že city tvoří podstatný a specifický obsah hudby. Estetika intelektualistická předpokládá, že obsah hudby spočívá v její zvukově hudební stránce (poměry tónů) a city mohou, ale nemusí být nutně účinkem hudby.⁵⁴ Dále uvádí kolektivní fakt, že většina hudebních laiků je přesvědčena, že hudba líčí a vyjadřuje city. Hudební laikové mluví o veselé, smutné, jásavé, nebo lkavé hudbě, nejen proto, že je tak naladí, nýbrž že se jím zdá, že hudba vyloženě například veselí a jásot vyjadřuje, že „jásá

⁵¹ Tamtéž.

⁵² Zich tímto navazuje na Hostinského, který v reakci na Hanslicka rozlišuje nálady a city. Rozlišení citů a nálad se budeme věnovat v kapitole 4.3 City buzené hudbou.

⁵³ ZICH, Otakar. *Estetické vnímání hudby*. Praha: Supraphon, 1981, s. 27.

⁵⁴ Zich upozorňuje, že je chybné ztotožňovat druhé stanovisko s formalistickou estetikou; „Nejčastější omyl v historii estetiky je ztotožňování druhého směru s postojem estetiky formalistické.“ (Formalistická estetika stanoví krásu jako vlastnost poměru dvou duševních jevů; tedy stejně poměru dvou citů.) Viz ZICH, Otakar. *Estetické vnímání hudby*, s. 35.

sama“.⁵⁵ To podle Zicha znamená (jelikož jsou city, stejně jako příslušné hudební vjemy čistě subjektivní) fakt promítání citů do hudby. Jako třetí fakt popisuje praxi hudebních skladatelů, především skladatelů hudby vokální (písni, oper), jejímž předpokladem je nezbytný vztah mezi hudbou a city. Podle Zicha je empirickým faktem, že se skladatel snaží k náladě dané textem komponovat hudbu, která tuto náladu podtrhne. Posлуhač je hudbou doprovázející děj zesíleně naladěn.

Podle Zicha nám uvedená fakta umožňují konstatovat, že „*existuje jakýsi vztah mezi hudbou a city (náladami), jež v nás budí.*“⁵⁶ A právě tento vztah chce experimentálně prozkoumat, protože teprve pokus dovolí konstatovat, jestli je tento vztah

- I. nutný, nebo jen více či méně častý
- II. jednoznačný (hudební skladbě odpovídá jen jedna nálada), či mnohoznačný (v jednom posluchači za různých dob) v obou předcházejících případech.
- III. (pokud je mnohoznačný) relativně mnohoznačný (více různých nálad, které ale něco společného mají, tedy určitá kategorie nálad, citů), nebo absolutně mnohoznačný, tedy pokud se nálady vyskytnou v nesrovnatelné rozmanitosti.⁵⁷

První část studie zkoumá především vztah představ k hudebním vjemům. Zich se snaží najít odpověď na otázku, zdali jsou tyto představy významem hudby. Zpravidla se výsledky Zichových experimentů vykládaly⁵⁸ jako důkaz, že sama hudba není schopna vyvolávat životní významy, které by byly u různých posluchačů více než nahodile shodné.⁵⁹ Správná interpretace je ovšem taková, že byly vyvráceny názory o jediném „správném“ afektu, pojmu, jediné adekvátní představě vyvolané danou hudbou vždy a u každého. Dalším aspektem, který Zich v této části zkoumal, byly motorické účinky hudby.⁶⁰

⁵⁵ ZICH, Otakar. *Estetické vnímání hudby*, s. 28.

⁵⁶ Tamtéž, s. 29.

⁵⁷ Tamtéž.

⁵⁸ Pojem „se vykládaly“ pravděpodobně vyjadřuje postoje odborné i laické veřejnosti. (Poledňák neuvádí žádné konkrétní osobnosti).

⁵⁹ POLEDŇÁK, Ivan. *Stručný slovník hudební psychologie*. Praha: Supraphon, 1984, s. 415.

⁶⁰ Tamtéž.

3.1 Podněty k experimentálnímu výzkumu

Zicha o možnostech experimentálního výzkumu estetické kvality „von unten“, neboli „zdola“ (induktivně) přesvědčily výzkumy vedené Gustavem Fechnerem, které Zich konfrontoval s přístupem Otakara Hostinského. Fechnerův názor na estetický prožitek byl od názoru Hostinského značně odlišný. Hostinský si coby herbartovec příliš nevěděl rady s otázkou, zda asociované významy, které se přimykají k estetickému vjemu, mají také estetickou úlohu, nebo jsou subjektivní, a tím pádem esteticky irelevantní. Fechner naproti tomu jednoznačně tvrdil, že součástí vjemového základu prožitku jsou představy, které se za určitých podmínek pravidelně opakují. Zich se rozhodl experimentálně na hudebním materiálu prozkoumat, jestli existují takovéto rozdíly mezi představami, které souvisejí s kvalitou prožívání hudby.⁶¹

Zich byl navíc přesvědčen, že estetika musí zkoumat zejména působivost věcí a jevů, především tedy uměleckých děl. Tuto působivost nelze objasnit, zůstaneme-li v rovině psychologické, a ani tehdy, budeme-li zkoumat pouze uspořádání uměleckých děl, tak jako ho do nejzákladnějších a nejelementárnějších, domněle stabilních estetických vztahů rozpitvávala estetická větev herbartovská a fechnerovská. Sociologická větev estetiky věnovala pozornost spíše sociální podmíněnosti vzniku díla, případně působení díla na posluchače. Psychologicky orientovaná pofechnerovská větev pak věnovala pozornost především tvůrci, případně psychologii posluchače.⁶² Zich tíhnul a směřoval k bádání založenému na psychologii a empirismu. Pro Zicha není empirie samoúčelem ani cílem, nýbrž prostředkem k teoretickému a filozofickému zobecnění. Empirií, jež má sloužit k zobecnění, je mu dokonce vlastní skladatelská činnost.⁶³ Formální analýzy hudebních skladeb, jak bylo v jeho době zvykem, Zichovi nestačily, jelikož se zajímal nikoliv o formální, nýbrž o obsahovou stránku hudby. Hudba pro něho znamenala hudbu znějící, provozovanou, a tedy slyšenou.⁶⁴ Toto všechno byly pro Zicha důvody, proč se rozhodl, že je potřeba provést psychologický rozbor pomocí experimentálního šetření.

Dalším podnětem pro experimentální výzkum byla Zichova kritika dosavadních experimentů, kterou důkladně rozpracovává na začátku první části *Estetického vnímání hudby*. Zich prostřednictvím kritiky představuje dosavadní experimentální šetření na

⁶¹ DYKAST, Roman. Zich, Otakar. *Český hudební slovník* [online]. [cit. 2022-11-2].

⁶² ZICH, Otakar. *Estetické vnímání hudby*. Praha: Supraphon, 1981, s. 6.

⁶³ Tamtéž, s. 8.

⁶⁴ Tamtéž, s. 9.

pokusech, které rozděluje do dvou skupin. Do „první skupiny pokusů“ patří Vernon Lee, Benjamin Gilman, William Stern a June Downey. Úkolem těchto pokusů bylo vyšetřit vztah mezi hudbou a náladou. Zich představuje jednotlivé experimenty spolu s tím, jak byly formulovány otázky a instrukce v dotaznících, jaké měly výsledky, kým byly kritizovány a do jaké míry pro něj byly podnětné.

Jako první uvádí výzkum Vernon Leeové⁶⁵, v jejímž referátu se sice ukázala souvislost mezi citem a hudbou, ale čistě hudební. Z výzkumu Leeové si Zich odnesl dva podněty: „voliti osoby známé“ a „poskytnout osobám možnost, aby duševní pochod, jímž je prožívání hudby prodělaly a pak hned popsaly, tj. nutno s nimi provést psychologický experiment.“⁶⁶

Dále se věnuje „experimentálním koncertům“ Benjamina Gilmana⁶⁷ z roku 1892. Jak jsme již uvedli, Gilman nechal zahrát 28 osobám na klavír, popřípadě s houslemi celkem 11 skladeb. Před každou skladbou kladl otázky po hudbou buzených náladách a představách. Gilman dochází k závěru, že nálady hudbou buzené jsou hudbou určeny, ne však představy, jež jsou zcela individuální.⁶⁸ Pro Zicha je poučné, že Gilman přiznává v jednom případě větší váhu úsudku skladatele než většině posluchačů.

Zich se následně vyjadřuje ke kritice Williama Sterna⁶⁹, který experimentům vytýká, že celá skladba je příliš složité dílo s různě působícími částmi, což způsobuje únavu vzniklou z délky koncertu. Zich s touto kritikou experimentu souhlasí, považuje to za závažný fakt a přiznává, že i dvě hodiny koncertu ho unavily. Dále je pro Zicha podnětné, že Stern upozorňuje na střídání skladeb, což způsobuje vznik nových nálad. To podle Zicha není správné, jelikož jsou citové hudební dojmy velmi těkavé: snadno nastanou a snadno pomínou, jakmile přijde nová hudba rozdílné náladovosti.⁷⁰ Za další závažnou skutečnost Zich považuje nahrazení nástrojů, jednak klavíru místo orchestru, nebo houslí za lidský zpěv. Přiznává, že touto „vadou“ trpí i jeho pokusy.

⁶⁵ LEE, Vernon. Über Umfrage und Sammelforschung in der Ästhetik. *Zeitschrift für Ästhetik Und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Vol. 2, 1907, p. 535–547.

⁶⁶ ZICH, Otakar. *Estetické vnímání hudby*. Praha: Supraphon, 1981, s. 52.

⁶⁷ GILMAN, Benjamin. Report on an Experimental Test of Musical Expressiveness. *The American Journal of Psychology*, Vol. 4, No. 4, 1892, p. 558–576.

⁶⁸ ZICH, Otakar. *Estetické vnímání hudby*. Praha: Supraphon, 1981, s. 54.

⁶⁹ STERN, William. *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane* 5, 1893. Viz ZICH, Otakar. *Estetické vnímání hudby*, s. 54.

⁷⁰ ZICH, Otakar. *Estetické vnímání hudby*. Praha: Supraphon, 1981, s. 54, 55.

Gilmanovy pokusy obnovil June Downey⁷¹ s tím rozdílem, že nekladal žádné otázky. Tím se podle Zicha vzdal cenných instrukcí, což také vedlo k nezveřejnitelným výsledkům. Zich tento přístup kritizuje: „Jest vedle vhodného výběru pokusných osob a skladeb specializace instrukcí (otázek) nejdůležitějším prostředkem k izolaci částečných problémů jevu.“⁷² Na základě kritického zhodnocení dosavadního vývoje experimentů Zich předkládá vlastní metodologické řešení.

3.2 Zichovy navržené metody experimentálního výzkumu

Zich provádí výzkum v době, kdy experimentální psychologové, jako například průkopník experimentální pedagogiky Ernst Meumann⁷³, tvrdí, že experiment slouží elementární (prvkové) estetice. Pokud by experimentátor překročil hranice elementární estetiky, znamenalo by to, podle dobového mínění, návrat do spekulace a nevědeckosti. Zich ovšem v roce 1910 proklamuje: „Aby mohly být zkoumány jednotlivé stránky uměleckého díla, ... k tomu netřeba umělé anatomie až do elementárních prvků estetických. Jsou i metody, jimiž lze zachovat umělecký celek.“⁷⁴ Nazval je metodami estetiky komplexních jevů, čímž se odklonil od estetiky elementární. Zich navrhl celkem tři experimentální metody ke zkoumání složených estetických objektů. Těmito metodami estetiky komplexních jevů jsou:

I. *Metoda tendenčního výběru.*⁷⁵ Například nechat působit na jedné straně obrazy vynikající barvou a na druhé straně obrazy vynikající kresbou.

II. *Metoda částečné variace objektu.*⁷⁶ Například experimentálně konfrontovat proti sobě skladby jednak bez dynamického odstínění, jednak s dynamickým odstíněním.

III. *Metoda časové variace.*⁷⁷ Zkoumat dojem po jednom, dvou a více poslechnutích skladby – též lze hovořit o metodě opakování.⁷⁸

⁷¹ DOWNEY, June. A Musical Experiment. *American Journal of Psychology*. IX, 1897.

⁷² ZICH, Otakar. *Estetické vnímání hudby*. Praha: Supraphon, 1981, s. 56.

⁷³ Ernst Meumann se pokoušel objasnit zákonitosti fyzického a psychického vývoje metodou přesného pozorování, měření a experimentu. Dle jeho názoru spočívají všechny vyšší estetické dojmy na estetických dojmech elementárních.

⁷⁴ ZICH, Otakar. *Estetické vnímání hudby*. Praha: Supraphon, 1981, s. 11.

⁷⁵ Tamtéž, s. 114.

⁷⁶ Tuto metodu navrhl Hostinský in: O. Hostinský, *O estetice experimentální*, Česká mysl I, 1900.

⁷⁷ Metoda pocházející od Kulpeho, který tímto způsobem zkoumal průběh estetického vnímání při obrazech. Kulpe, *Americ. Jour. Of Psychology* XIV. Viz ZICH, Otakar. *Estetické vnímání hudby*, s. 115.

⁷⁸ PEČMAN, Rudolf. *Vědecký odkaz Otakara Zicha: sborník ze symposia v Praze (16.–18. května 1979)*. Brno: Česká hudební společnost, 1981, s. 30.

Metody estetiky komplexních jevů otevřely cestu k celostnímu pojetí umělecké struktury a navzdory některým nejasnostem to byl významný krok ke zkvalitnění experimentální estetiky.

Je ovšem potřeba podotknout, že skutečnost, že Zich pracuje s komplexními jevy ještě neznamena, že se zříká analýzy. Využívá ji jinak než elementární estetika. Nežádá na pokusných osobách, aby se zaměřily analyticky na působící prvky; nechá hudbu působit jako celek (tedy v ucelených úryvcích) a odpovědi pak důkladně analyzuje sám. Provádí typologické roztrídění a zajímá ho, čím jsou jednotlivé skupiny a odpovědi charakteristické, zda mohou vycházet opravdu z hudby, nebo z přidružených představ a z jakých. Zich navíc konfrontuje odpovědi laiků a hudebníků.⁷⁹

Ačkoliv zůstává v rovině estetiky psychologické, tedy zaměřené na posluchače jakožto subjekt, neztrácí ze zřetele působící objekt. Zich si uvědomoval, že je potřeba uchovat vazbu psychologie s působícím uměleckým objektem, v tomto případě hudební skladbou, stejně tak jako vazbu uměleckého díla s psychologií. Jestliže jsou naše estetické reakce a náš způsob vnímání závislé na vlastnostech estetického objektu, jak potom transformujeme tyto vlastnosti do psychiky? V čem je vzájemnost a odlišnost fyzikálních vlastností a vlastností psychických? Zichovou výhodou je, že jako školený fyzik rozumí akustice, takže jsou jeho zkoumání při takto kladených otázkách vždy konkrétní. Metoda, kterou Zich aplikuje, má i svá úskalí, a to ahistoričnost. Její přednosti ovšem spočívají v tom, že zde nežije umělecké dílo pro sebe a za sebe, ale je sledováno vždy ve spojitosti psychologie vnímání a tvorby.

S metodami estetiky komplexních jevů, pomocí nichž lze zkoumat jednotlivé stránky uměleckého díla úzce souvisí přesně formulované výzkumné otázky. Pro Zicha byly kladené otázky naprosto zásadní. Jednou z hlavních estetických otázek, které si Zich položil z hlediska výzkumu bylo objasnit, v čem je vnímání hudby estetické. Zich se ptal, z jakého důvodu je hudba tolik působivá? „Jak dalece může pouhá hudba určité duševní situace charakterizovat, respektive vyvolat?“⁸⁰, Zajímalo ho, jestli jsou součástí estetického vnímání hudby city. Konec konců ho zajímal samotný smysl umělecké činnosti. Teoretické bádání tak u něho přerostlo v estetiku, která tvoří hlavní osu jeho zájmů. Zich v záplavě dobových psychologicko-estetických experimentálních studií dokázal jasně metodologicky určit, na co se ptát, aby byl experiment skutečně estetickým.

⁷⁹ ZICH, Otakar. *Estetické vnímání hudby*. Praha: Supraphon, 1981, s. 13.

⁸⁰ Tamtéž, s. 58. Vytknutá otázka je podle Zicha opačná otázce „Jakou náladu budí tato hudba?“

Estetický experiment nesmí ztratit ze zřetele samo umělecké dílo (nebo jeho vybranou část, úryvek). To znamená, že otázka musí být položena tak, aby odpověď vypovídala o esteticky působícím objektu. To si Zich velmi dobře uvědomoval. Jeho základní experimentální otázka nebyla položena tak, aby posluchač odpověděl na to, jakou emoci při poslechu prožíval, nýbrž: „Jaký cit nebo náladu zdá se vám v sobě mítí tato hudba?“⁸¹ Na této důmyslné otázce je dokonale vidět, jak dalece Zich promýšlel a formuloval otázky do dotazníků. Neptá se, jak hudba na posluchače působí, co pokusná osoba prožívá – otázka měla orientovat posluchače směrem k hudbě samé. Úkolem je zaposlouchat se do znějícího objektu a slyšet, jaký obsah jim hudba nabízí.

Zde vidíme, nakolik prospěšná a originální je Zichova vědecká práce jak v dobovém estetickém experimentu, tak i v psychologické estetice. Zich sám k tomuto napsal: „*Je-li otázka ‚jakou náladu hudba budí?‘ ryze psychologického významu, je naše otázka po schopnosti hudby budit určitý hudební stav významu eminentně estetického. Odtud vyšel vlastně popud k těmto pokusům.*“⁸²

Za první otázkou „Jaký cit nebo náladu zdá se vám v sobě mítí tato hudba? (Nemůžete-li to vyjádřit slovem, srovnajte to s něčím ze života, přírody, neb umění.)“⁸³ následovala v rámci pokusu druhá otázka: „Můžete povědět příčinu toho? (Např. podobnost nebo souvislost s něčím ze života, přírody neb umění.) Vězí to v melodii, harmonii, rytmu, tempu, či síle tohoto hudebního úryvku?“⁸⁴ a hned za ní; „Připadá vám tato hudba známou, či znáte ji určitě?“⁸⁵

Pod jednotlivými otázkami pak byly uvedeny instrukce, kde Zich posluchače informuje, že nejsou pod žádným tlakem, a jestliže nic v hudbě nerozpoznají, mají to tak také napsat (0, nevím, nemohu říct), i tak to pro něj bude stejně cenná odpověď.⁸⁶ Dále posluchače žádá, aby zabránili sugesci, aby spolu nehovořili a nedívali se – jde čistě o subjektivní dojem. Nakonec doplňuje: „Dojem se nejlépe izoluje zavřením očí. Kdo opravuje, nechť škrtně jen lehce.“⁸⁷ Podotkněme, že si Zich dal opravdu záležet, aby byly jednotlivé otázky a instrukce k nim co nejexaktněji formulovány a aby nedošlo například k vynechané odpovědi.

⁸¹ Tamtéž, s. 61.

⁸² Tamtéž, s. 59.

⁸³ ZICH, Otakar. *Estetické vnímání hudby*. Praha: Supraphon, 1981, s. 61.

⁸⁴ Zich dodává, že otázka po příčině, jež hudbu s náladou spojuje, je nesmírně složitá.

⁸⁵ ZICH, Otakar. *Estetické vnímání hudby*. Praha: Supraphon, 1981, s. 61.

⁸⁶ Tamtéž.

⁸⁷ Tamtéž.

3.3 Zichův experimentální výzkum

V první části studie *Estetické vnímání hudby* Zich vysvětluje, proč ke svému výzkumu zvolil hudbu dramatickou a nikoliv absolutní. Důvod spočívá v tom, že v dramatické hudbě je určitá nálada dějem dána, a že dramatická hudba se ji snaží charakterizovat a s nadějí skladatele posílit, zatímco v hudbě absolutní nám není známo, jakou náladu chtěl skladatel charakterizovat nebo vzbudit, a chtěl-li to vůbec.⁸⁸ Podle muzikologa Rudolfa Pečmana jde o prověření „skladatelské hypotézy“, jelikož skladatel předpokládá, že se mu u posluchače podaří příslušnou náladu hudbou vzbudit. Zich volil takové znamenité skladatele, jako je Bedřich Smetana nebo Richard Wagner.⁸⁹

Konkrétně tvořila materiál pokusů vybraná místa ze Smetanových oper: Braniboři v Čechách, Libuše, Dalibor, Hubička, Čertova stěna a Wagnerových oper: Tristan a Isolda, Lohengrin, Mistři pěvci norimberští (Die Meistersinger von Nürnberg). Úryvky byly zvoleny bez zpěvu, takže instrumentální hudba měla plný ráz samostatnosti.⁹⁰ Tyto úryvky nesměly zkoumané osoby znát, jinak by se experimentu nemohly účastnit. Místa dále volil taková, kde byla charakterizována nějaká duševní situace jednoho člověka. Ohraničení bylo dáno hudební jednotností úryvku; jednotností motivickou a jednotností hudebního zpracování. Vedle toho navíc musela být i hudbou charakterizovaná duševní situace během úryvku jednotná, a proto zavrhl místa, kde se ohraničení úryvku jevílo jako násilné.⁹¹

Zichovy pokusy byly časově rozděleny do tří etap, které se odehrávaly ve večerních hodinách (od osmé do desáté hodiny večerní) v letech 1908/1909. Na prvním pokusu bylo přítomno 6 mužů, zatímco na třetím jen 3. Ženy se dostavily na všechny večery. Všechny tyto osoby se podle Zicha vyznačovaly vnímavostí pro hudbu. Některé z osob disponovaly obsáhlou znalostí hudební literatury, některé hudbu „elementárně“ provozovaly. Jako doplněk Zich připojil ještě pokusy se dvěma odborně vzdělanými hudebníky, jimiž byli skladatel a hudební kritik, přičemž skladby hrál Zich sám. Následné pokusy s hudebními kritiky si podle Zicha žádaly pozměnění otázek. Byly formulovány takto: I. „Nálada této hudby. Můžete povědět příčinu toho, např. podobnost nebo souvislost s něčím ze života, přírody, umění?“ II. „Co jest pro to nejcharakterističtějším:

⁸⁸ ZICH, Otakar. *Estetické vnímání hudby*. Praha: Supraphon, 1981, s. 58.

⁸⁹ PEČMAN, Rudolf. *Vědecký odkaz Otakara Zicha: sborník ze symposia v Praze (16.–18. května 1979)*. Brno: Česká hudební společnost, 1981, s. 31.

⁹⁰ ZICH, Otakar. *Estetické vnímání hudby*. Praha: Supraphon, 1981, s. 56.

⁹¹ Tamtéž, s. 57.

melodie, harmonie, rytmus, tempo, či síla hudebního úryvku? Poznamenati, zda je nebo není tato hudba zcela přesně známa a odkud.“⁹² Instrukce ponechal stejné jako dříve. Výsledky byly takové, že zkušeným byla hudba alespoň částečně známa. Zich podotýká, že vesměs bylo prohlašováno, že pokusy jsou „napínavé a rozčilující“, a to pro přílišnou krátkost úryvků. Referáty hudebníků a kritiků pak byly od laických vskutku rozdílné.⁹³

*„Tak se stává, že velcí a rození hudebníci, kteří jsou v hudbě jako doma, dovedou o jejím dojmu pramálo jiného říci, než výrazy čistě hudební. U laiků vzbudí hudba toho „jiného“ mnoho; zřejmě je však, že třeba bychom to nenazvali „mimoestetickým“, musíme to vždy prohlásit za mimohudební a tedy i mimoumělecké. Důsledek toho jest, že nelze v tom spatřovati podstatu estetického vnímání hudby.“*⁹⁴

Zich následně shrnul výsledky metodicky dobře promyšlených pokusů s první skupinou osob. Předkládal nejdříve kratší úryvky, 8 až 50 taktů dramatické hudby orchestrální, které ze stanoviska skladatele charakterizují nějaké duševní situace hrdiny (například hudba z Hubičky, která je prováděna poznámkou „Lukáš plný zoufalství opře se o skálu.“), později celé skladby. Výsledky se ukázaly být poměrně překvapující. Co se týče vzbuzených citů i vyvolaných představ, docházelo nejen k rozdílnům, nýbrž přímo i diametrálním rozporům, jak v označené kvalitě, tak v kvantitě. Například ne jeden úryvek vyvolal dojem jak bolestné prosby, touhy, vzdoru, zloby, hrůzy, výčitek, zoufalství, hněvu, tak i radosti, jásotu, nadšení, štěstí. V jednom směru však panovala shoda, a to v určení dynamického profilu pohybu vzbuzených citů. Je v moci hudby budit v posluchači city s dynamickým průběhem shodné⁹⁵ (ať už city radostné, či tragické), čili že hlavní sféra jednoznačnosti v působení hudby je u motorických účinků hudby.⁹⁶

Na tento předpoklad narážel Zich druhou skupinou pokusů, kdy obrátil pozornost k tělovým počítům. Je potřeba zdůraznit, že zkoumat samostatně motorické účinky hudby Zich neměl původně v plánu. Z předešlých pokusů ovšem vyplýval nápadný motorický účinek, zvláště u hudby s tanečním, nebo pochodovým rytmem, na základě čehož se Zich rozhodl prošetřit oblast motorických účinků hudby a doplnit tím své předcházející experimenty. Zich dává fyziologický původ rytmu do souvislosti s pohyby lidského těla (při práci, při tanci apod.). Zároveň ovšem upozorňuje, že touto souvislostí

⁹² ZICH, Otakar. *Estetické vnímání hudby*. Praha: Supraphon, 1981, s. 64.

⁹³ Tamtéž.

⁹⁴ Tamtéž, s. 89–90.

⁹⁵ Zich se totiž ptal, je-li v moci hudby budit city s dynamickým průběhem shodné, či kvalitativně shodné.

⁹⁶ ZICH, Otakar. *Estetické vnímání hudby*. Praha: Supraphon, 1981, s. 87, 88.

nelze vysvětlit estetickou podstatu rytmu.⁹⁷ Již z předcházejících experimentů bylo podle Zicha možno vysledovat, že pravidelný a rychlý hudební rytmus vyvolává tělové počítky neboli pohyby, které mají tendenci k veselému zbarvení a libým kvalitám. Zich pro tuto druhou skupinu pokusů zvolil instrumentální hudbu, která měla rozmanité charaktery.⁹⁸ Pro experiment zvolil pouze klavírní skladby, které byly přehrávány v celku, aby nedocházelo k záměně barvitosti zvuku (nástrojů).

Zich také upozorňuje, že jakmile se jeho pozornost obrátila k tělovým počítkům, napadla ho otázka ohledně ostatních fyziologických symptomů citů při vnímání hudby. Vzhledem k nedostatku potřebných přístrojů neměl možnost zapojit do experimentu změnu pulsu jako znak⁹⁹, který si bezprostředně neuvědomujeme. Rozhodl se proto do pokusů zařadit otázku po účinku hudby na dech. K této problematice uvádí námitku, že na dech působí také naše pozornost a s ní spojené napětí. V této souvislosti odkazuje na pokusy, které provedli Wundtovi žáci, Ernst Meumann a Petko Zoneff.¹⁰⁰ Oba autoři na základě těchto pokusů stanovili, že fyziologické příznaky pozornosti vzhledem k dechu se projevují jako nedostatečný, zadržovaný, nepravidelný a zeslabený plochý dech. Zich si proto uvědomuje, že nebude možné rozpoznat, jestli budou uvedené změny dechu důsledkem hudby, nebo pozornosti. A naopak zrychlení dechu bude s velkou pravděpodobností přičítat k přímému účinku hudby. Těmto pokusům zaměřeným na dech koneckonců přikládá pouze orientační význam.

Zásadním podnětem k doplnění motorických experimentů je pro Zicha fakt, že souvislost pohybů našeho těla s rytmem hudby byla doposud využita pro hudební teorie pouze teoreticky a spekulativně.¹⁰¹ Tato souvislost nebyla dosud experimentálně zkoumána, a proto Zich přistupuje k dalšímu experimentu, u něhož zároveň mění výzkumnou strategii. Nicméně na straně 92 uvádí jednu experimentální práci Fostera a

⁹⁷ Tamtéž, s. 90. Zich současně v této souvislosti uvádí i variantu "intelektuální podstata rytmu", aniž by blíže vysvětlil, jaký je rozdíl mezi intelektuální a estetickou podstatou rytmu.

⁹⁸ Tamtéž, s. 91. „Výběr čísel byl všestranný, neboť nejednalo se již o hudbu dramatickou a citovou; čísla byla vybrána z hudby pouze instrumentální a byla, pokud možno rozmanitých charakterů hudebních. Zároveň pak, ježto voleny skladby pouze klavírní, odpadá výtku změně barvitosti zvuku.“ Zich nijak určitěji nerozvádí co má na mysli rozmanitými charaktery.

⁹⁹ Tamtéž. „Poněvadž jsem následkem nedostatku potřebných přístrojů nemohl zkoumat ty znaky, jež si bezprostředně neuvědomujeme, především měnu pulsu, nezbývalo než se ptáti po účinku hudby na dech.“

¹⁰⁰ MEUMANN, Ernst, ZONEFF, Petko. Über Begleiterscheinungen psychischer Vorgänge in Athem und Puls, *Philos. Stud.* 18, 1903. Viz ZICH, Otakar. *Estetické vnímání hudby*. Praha: Supraphon, 1981, s. 91.

¹⁰¹ K tomu připojuje, že rytmus byl podrobněji zkoumán pouze nehudebními zvuky (nárazy kyvadla). Viz ZICH, Otakar. *Estetické vnímání hudby*. Praha: Supraphon, 1981, s. 92.

Gamblea¹⁰², která se zaměřovala na pokusy účinku hudby na dech. Výsledek byl ovšem podle Zicha skromný, protože dospěl pouze ke zjištění zrychleného a plochého dechu.

Zich k předchozím výzkumným otázkám připojil ještě otázku po náladě, případně po představách (po tom, co hudba vyvolala psychického, kromě motorického), poněvadž city vyvolané hudbou s fyziologickými jevy souvisí. Tělové počítky při náladách hrají důležitou úlohu a znamenitě přispívají k duševnímu jevu, jímž je cit. Zich doplňuje, že otázku, zda je cit důsledkem změn fyziologických, nebo jestli jsou naopak fyziologické změny důsledkem citu, jako centrálního psychického jevu, nechá nerozhodnutou. Otázku, kterou do experimentu přikládá jako závěrečnou, se rozhodne přidat čistě z estetického důvodu. Jedná se o otázku subjektivního ocenění hudby. Otázka byla zformulována takto: „Jak se vám líbila tato hudba?“¹⁰³ Zichovy důvody k takto formulované otázce jsou dvojí. Za prvé stanovit, jak dalece souvisí estetický soud s citovým, popřípadě i motorickým účinkem hudby; a za druhé zjistit, co má na estetický soud lidí vnímajících hudbu vliv (prameny záliby, jež jsou rozmanité). Arch s otázkami upravil tak, aby jako první byla položena nejvýznamnější otázka, která směřovala k motorickému a dechovému účinku hudby. To znamená otázka, jíž měla být věnována zvláštní pozornost. Odpověď měla spočívat v zapsání pohybu, ať už k němu došlo, nebo měl posluchač pouze popud k pohybu, nebo pouhou představu o pohybu. Osoby účastníci se experimentu byly stejné, kromě dvou nově doplněných. Celkem se experimentu zúčastnilo 16 osob a hráno bylo 10 klavírních skladeb od těchto skladatelů: Schubert, Chopin, Beethoven, Bach, Fibich, Smetana.¹⁰⁴

Výsledek pokusů motorického účinku hudby ukázal nejčastěji se vyskytující pohyby nohou (tanec, poskakování, běh, chůze, takt nohou), dále pohyby rukou (taktování, prsty hrají, pohyby vůbec), pohyby hlavou (pokyvování do rytmu), nebo pohyby trupu (kolébání, kývání, vrtění). Když k pohybu nedošlo, psali posluchači „svádí k“, „nutí k“, „člověk by“ atd. Jakmile se vyskytla představa, pohyby byly promítány do ní a v referátech byly často uvedeny pohyby jiných osob, jako například „baletka tančí“.

Zich podává shrnutí: pohyby hudbou buzené aneb popudy k nim jsou časté, především u

¹⁰² FOSTER, Eugenia, et al. The Effect of Music on Thoracic Breathing. *The American Journal of Psychology* 17, 1906. Viz ZICH, Otakar. *Estetické vnímání hudby*. Praha: Supraphon, 1981, s. 93.

¹⁰³ ZICH, Otakar. *Estetické vnímání hudby*. Praha: Supraphon, 1981, s. 93.

¹⁰⁴ Zich opět posluchačům doporučil zavřít oči, poněvadž se tak dojem lépe izoluje.

hudby s tanečním rytmem a působí osvěžující, veselou, kvalitativně libou náladu, čímž pádem také přispívají ke kladnému estetickému soudu.¹⁰⁵

Co se týče dechových účinků hudby, podle Zicha se ve více než polovině případů pravděpodobně jednalo o vliv hudby, a nikoliv o vliv pozornosti obrácené k dechu. Především hudbě přisuzuje všechna označení zrychleného, vyraženého a hlubokého dechu. Nejčastěji se vyskytoval zrychlený dech (třetina záznamů) a podle Zicha ho lze připojit k citové kategorii libosti, nebo vzrušení. Příčinou zrychlení dechu pravděpodobně je, že se dech přizpůsobil rytmu hudby (o tom bylo v referátech šest poznámek). Dále se v referátech vyskytovalo: „tají se dech“, „zadržovaný dech“, „vyražený“, „těžko se dýchá“, „vzdechy“, „pomalý hluboký“, „nepravidelný“. Zich nakonec konstatuje, že i bez přístrojů se docílilo zajímavých výsledků a uvádí, co na základě poznámek osob stanovil: A) Největší účinek na dech má dynamika. Změna dynamiky zrychlovala a zpožďovala dech. B) Dech se přizpůsobuje rytmu. C) Po architektonické stránce pauza způsobila vydechnutí, ukončení skladby oddech a přechody zaražení dechu. D) Po harmonické stránce prodleva tísnila dech, disonance převala dech.¹⁰⁶

Z asociací a představ vyvolaných hudbou byly nejčastější asociace lidské řeči (rozmluva, rozkaz, volání, prosba, výčitky, jásot, pláč, smích, modlitba, vyznání atd.), celkem 37 %. Pouhých 6 % získaly asociace pohybové (útěk, poskakování, hrnoucí se vojsko), častější byly asociace ze života a přírody (zpěv ptactva, tekoucí voda, bouře, vítr, vlnobití, zahřmění, koně). Hudebními asociacemi byly například fanfáry, varhany, nebo tanec a zpěv. Optickými pak západ slunce, svit měsíce na vodě, jitro, večerní příroda.¹⁰⁷

Experimenty zaměřené na motorické a dechové účinky hudby přinesly především důkaz, že je v moci hudby činit při jejím poslechu bezděčné pohyby a přizpůsobovat dech rytmu hudby. Druhá skupina pokusů ukázala, že pohyby buzené hudbou s tanečním rytmem působí veselou náladu a přispívají ke kladnému estetickému soudu hudebního díla.¹⁰⁸

¹⁰⁵ ZICH, Otakar. *Estetické vnímání hudby*. Praha: Supraphon, 1981, s. 100.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 102–103.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 86.

¹⁰⁸ František Krejčí v dobové recenzi (Česká Mysl 12) poukazuje na vědeckou váhu výsledků studie, která podle jeho slov dokázala obstát všechny požadavky, které se na „psychologického experimentátora kladou“. Jediné, co Krejčí Zichovi vytýká, je málo pokusů. Podle Krejčího by byly závěry přesvědčivější, pokud by bylo provedeno více pokusů. Tento nedostatek je ovšem podle Krejčího vyrovnán teoretickými úvahami v druhé části studie. Proto Krejčí kritizuje, že se druhá část jeví jako samostatný celek. Na jednu stranu se Zich mohl postarat o patrnější souvislost první a druhé části, současně je však přínosné, že se o

4 Zichovo zhodnocení výzkumu pro koncipování nové teorie

V následujících podkapitolách se budeme věnovat představení a interpretaci některých Zichových výsledků výzkumu druhé části studie *Estetického vnímání hudby*.¹⁰⁹ Zich po uplatnění metod estetiky komplexních jevů v prvním díle, začíná druhý díl analýzou vlastností tónu. Neznamená to však návrat k elementární estetice. Zich si zde chce ověřit, jak jsou objektivní fyzikálně akustická data vnímána, nakolik data psychická odpovídají akustickým a obráceně. Je mu jasné, že hudební systém mohl vzniknout právě ze smyslových dat, neboť to, co není slyšeno, nemůže být v historickém vývoji prvkem výstavby a rozvoje hudby. V této části Zich věnuje velkou pozornost psychoakustickým jevům. Tam, kde si všímá působení uměleckých celků, je si vědom toho, že nepřipravený posluchač neslyší vše, co mu hudba nabízí, zato však může, na základě asociací, dřívějších zkušeností apod. slyšet často víc, než co hudba skutečně obsahuje. Právě proto se však Zich i po estetickém experimentu v různých dalších pracích vrací k námětu, co je objektivním obsahem uměleckého díla. Hudbu, báseň i dramatické umění chce, pokud možno vždy sledovat jako útvary znějící a nikoli pouze jako napsané.¹¹⁰

Pro naši práci bude především podstatné představit Zichův teoretický výstup z experimentů v oblasti citů buzených hudbou, o čemž pojednáme v poslední podkapitole, která bude doplněna o tabulky pro přehlednost dané problematiky citů a nálad, jimiž Zich navazuje na Hostinského.

4.1 Výchozí předpoklady pro základy hudební teorie

Pro Zicha je výchozím, pevným a jistým bodem při stanovování základů hudební estetiky tón. Druhým pevným bodem je tonalita. Zichova hudební estetika je vybudována na tonalitě, a to zcela důsledně.¹¹¹

druhé části dá referovat jako o samostatném spise. Viz KREJČÍ, František. O. Zich – Estetické vnímání hudby. *Česká mysl* 12, 1911, s. 194

¹⁰⁹ Druhá část spisu si klade za úkol psychologický rozbor estetického vnímání hudby, což podle Krejčího znamená, že se spisovatel nemá nechat mást například filozofickými předpoklady, ale vycházet pouze z předpokladů psychologické teorie. Rozbor má být proveden a chápán jako čistě psychologický, jelikož estetikové svou „vědu“ filozofováním akorát oddalují od empirického, jedině možného základu. Viz KREJČÍ, František. O. Zich – Estetické vnímání hudby. *Česká mysl* 12, 1911, s. 194

¹¹⁰ PEČMAN, Rudolf. *Vědecký odkaz Otakara Zicha: sborník ze sympozia v Praze (16.–18. května 1979)*. Brno: Česká hudební společnost, 1981, s. 31. Viz také ZICH, Otakar. *Estetické vnímání hudby*. Praha: Supraphon, 1981, s. 32.

¹¹¹ Tamtéž, s. 14. (předmluva: Miloš Jůzl)

„V hudbě jako v umění, jsou dány umělecké celky sonáty, symfonie, fugy atd., nebo jejich části, vznikající organickým rozčleněním hudebním. Jen takové části mají právo na název uměleckých výtvorů, ne však intervaly, oktávy, tercie atd. V této anatomii dalo by se jít až k jednoduchým prvkům, tedy tónům. Proč teprve poměr dvou tónů je estetickým prvkem, ne však tón jediný?“¹¹²

Zich uvádí druhou část *Estetického vnímání hudby* kapitolou hudební vjem, kde prohlašuje, že vjemy, které hudba poskytuje, nelze označit za vjemy sluchové, tj. „zvuky vůbec“... jedná se totiž o sluchové vjemy specifického charakteru, tzv. hudební zvuky, jak je nazývá akustika, čili tóny, jak je jmenuje hudební věda.¹¹³ Rozdíl mezi tónem a skupinou tónů čili akordem není podstatný po stránce fyzikální (periodické chvění), nýbrž jen po stránce psychologické: tón hudebník neanalyzuje nikdy, akord však vždycky.¹¹⁴ Zich dále stanovuje kvality tónu. Jsou jimi výška, síla a barvitost tónu. Výška tónu je kvalitou vyznačující se tím, že díky ní můžeme tóny srovnat v jednorozměrnou, souvislou řadu, která má dva směry: od hlubších tónů k vyšším, tedy „nahoru“ a od vyšších k nižším, tedy „dolů“. Názvy jsou pochopitelně jen metaforické. Zich dodává, že někteří teoretikové prohlašují, že paralelně s měrou výšky postupuje i jiná kvalita, tzv. velikost tónů: například tóny hluboké zdají se mít velký objem a my máme dojem, že máme tónu „plnou hlavu“, zatímco vysoké tóny zdají se mít jen malé rozměry. Zich pokračuje, že ve fyzice odpovídá výšce kmitočet, popřípadě délka vlny. Druhou kvalitou je tedy síla, či intenzita tónu. I tato kvalita tvoří jednorozměrnou řadu, dva směry: zesilování a zeslabování. Vedle těchto dvou vlastností pozorujeme ještě třetí vlastnost, kterou je barvitost, témbro tónu. Tato kvalita se na rozdíl od předchozích dvou nedá srovnat v řadu. Různé barvitosti lze ovšem spojovat v menší skupiny, obsahující tóny více či méně podobné barvitosti, například tón houslí a violy v jednočárkované oktávě, nebo tón flétny a klarinetu ve dvoučárkované oktávě.¹¹⁵

Zich dále upozorňuje, že jev sledování a chápání melodie, popřípadě melodie harmonizované, krátce jen časový průběh hudby není již aktem pouhého vnímání, ale kombinací vnímání s reprodukováním (představováním). Tento jev popisuje v další kapitole, kde pojednává o doplnění a pozměnění hudebního vjemu hudebními

¹¹² ZICH, Otakar. *Estetické vnímání hudby*. Praha: Supraphon, 1981, s. 31.

¹¹³ Tamtéž, s. 117.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 119.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 121–122.

reprodukcemi.¹¹⁶ Většina vjemů v životě podle Zicha není pouhým vjemem, ale je doplněna reprodukcemi zkušenosti. Zich dává příklad, kdy mi někdo chce něco sdělit šepotem a já slyším jen polovinu toho, co se domnívám slyšet; druhou polovinu si zcela mechanicky doplňuji. Pokud si to uvědomuji, říkám, že jsem si to „přimyslel“.¹¹⁷ V oblasti estetického vnímání jde o zásadní věc, poněvadž je předpokládáno dokonalé oddání se předmětu. Zichovi jde tedy o momenty, kdy přimýšlíme něco, co v předmětu přímo dáno není. Uvádí příklad s obrazem, kde je znázorněna jen část člověka a recipient si domýšlí ostatek postavy, který (podle živosti fantazie recipienta) mnohdy může být „viděn“ vnitřně velmi zřetelně.

V rámci zkoumaného je základní otázkou, jestli slyšíme (vnitřně) při poslechu hudby i něco, co vlastně zvnějšku neslyšíme? Jelikož jde o doplnění vjemu hudebního, vylučuje Zich všechny asociace z ostatních oborů, především optické. Na otázku, jestli přimýšlíme něco hudebního, Zich odpovídá skrze nastínění nejvýznačnějších druhů těchto doplňků. Především je to pojmání jednohlasé melodie harmonicky, což činí dle výše a směru vzdělání, nebo osobních dispozic každý jinak.¹¹⁸ Další zajímavý „zjev“¹¹⁹ je dle Zicha schopnost tónů o oktávu od sebe vzdálených, aby se zastupovaly. Například jednotlivé tóny melodie, jak po sobě následují, dávat do nižší a vyšší oktávy, aniž by tím utrpěla srozumitelnost melodie.¹²⁰ V takovém případě si tu druhou oktávu přimýšlíme. Zich dále hovoří o modifikaci hudebního vjemu následkem reprodukcí. Typickým příkladem modifikace *intenzity* zvuku vzhledem k jejímu časovému průběhu je pojmání melodie hrané na klavír. Každý tón má ihned po úderu značnou intenzitu, která ovšem v nejbližším okamžiku značně a zcela zvolna klesá.¹²¹ Zich podotýká, že pouhým doplněním intenzity tento „zjev“ sice nazvat nelze, ale pokládá řečnickou otázku; co jiného by to z psychologického hlediska bylo? Druhým příkladem je modifikace *barvitosti* zvuku. Pokud skladatel komponuje na klavíru něco pro orchestr, nebo jiné nástroje, než je piano, nezní mu klavír svým zvukem, nýbrž zvukem toho nástroje, případně orchestru. Domýšlí si, jak to bude znít. Zich uznává, že jakmile jsou rozdíly značné a zvláště týkají-li se především trvání intenzity (klavír má nahradit housle ve vyšší

¹¹⁶ ZICH, Otakar. *Estetické vnímání hudby*. Praha: Supraphon, 1981, s. 144.

¹¹⁷ Tamtéž.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 145. Zich uvádí, že harmonizovat melodii lze nesčetnými způsoby a je přirozené, že si to každý představuje jinak.

¹¹⁹ Zich používá termín „zjev“, který v práci budeme akceptovat. Zich tím pravděpodobně chce oddělit jev, od zjevu, do kterého přidáváme reprodukce zkušenosti.

¹²⁰ ZICH, Otakar. *Estetické vnímání hudby*. Praha: Supraphon, 1981, s. 147.

¹²¹ Tamtéž. Zich poznamenává, že kdybychom to napodobili na klarinetu, nebo houslích, dostali bychom karikaturu melodie.

poloze atd.), dostavuje se vědomí rozporu doprovázené nelibým citem. Nakonec uvádí „zjev“ prodloužení hudebního vjemu bezprostřední reprodukci. Například, pokud vyzní na klavíru tón tak, že ho není pro jeho slabou intenzitu možné vnímat, pak nastupuje stav rozporu mezi tím, že vjem nemáme, ale že neustále trvá představa onoho středně silného tónu. Tento případ nastává v hudbě tehdy, když po tónu, nebo akordu, jenž není závěrečný, nastupuje ticho (pauza). Pokud pauza trvá, dostavuje se uvědomění toho, že vjem není, že je pouze jeho reprodukce. To je doprovázeno obzvláštními city.¹²² Pauza, trhající melodii na dvě části působí podle Zicha „strašlivě“ a v hudbě, ač vlastně hudbou není, je komplikovaným psychologickým „zjevem“, který je jedním z neúčinnějších prostředků výrazu. Důležitý účinek pauzy spočívá v překvapení, že se nehraje. Účinky pauz jsou neobyčejně silné a cit, který pauza všeobecně přivodí je napětí (kdy už a co se bude hrát). V případě, kdy vím, nebo tuším, co přijde, dochází při pauze k retrospektivnímu prodloužení předešlého vjemu a reproduktivní anticipace toho, co asi bude následovat.

4.2 Významová představa a její typologie

Zich konstatuje, že pouhým vjemem není estetické vnímání nijak vystiženo ani po stránce intelektuální, ani citové. K tomuto vjemu se reproduktivně přidružuje takzvaná významová představa (Bedeutungsvorstellung).¹²³ Racionální jádro této koncepce spočívá v tom, že je zapotřebí vymanit hudbu z verbalizačního výkladu jejího obsahu, který neumožňuje, aby se projevilo svébytné umělecké poselství, které nám hudební dílo nabízí. Slova ve vztahu k hudbě nám pomáhají hudební kompozici popisovat, analyzovat, objasňovat, ale samotný hudební obsah nelze překládat do verbální podoby.¹²⁴

Zich přejímá pojem Bedeutungsvorstellung (významová představa) spolu s některými jejími modifikacemi (významová, látková, technická představa) od Volkelta. Také posloupnost Zichova psychologického rozboru se v hlavních rysech drží Volkeltova metodického postupu. O Volkelta se Zich opřel už proto, že mu první kniha Volkeltova *Systému estetiky*¹²⁵ nabízela metodologii i východisko vystavěné na základech zkušenostní psychologie vjemů a představ. Volkelt začíná kapitolu o smyslovém vjemu jakožto estetickém základu, k tomu připojuje pasáž o smyslovém doplňování estetického objektu, pak přehází k významovým představám, a nakonec k citům, vcítění, asociaci a

¹²² Tamtéž, s. 151.

¹²³ Tamtéž, s. 156.

¹²⁴ Tamtéž, s. 14, 15.

¹²⁵ VOLKELT, Johannes. *System der Ästhetik*, I. Band, Munchen. 1905.

k symbolickému vcítění. V podstatě obdobné schéma, někde obohacené o problémy Volkeltem nezpracované, podává i Zich. Základní rozdíl spočívá v tom, že Zich sice dodržuje schéma postupu; vjemy – doplnění a pozměnění hudebních vjemů reprodukcí – významová představa, ale překračuje současně hranice Volkeltovy úzce pojaté reprodukce, když opouští oblast vjemů a uchyluje se k tzv. „přimýšlení“ a chápání“. Přimýšlíme něco, co v předmětu přímo dáno není. Například v obraze, na němž je zobrazena jen část člověka, přimýšlíme si ostatek, který očima nevidíme, ale vnitřně to „vidíme“ celkem zřetelně. Vedle toho pak existují zvláštní významové představy, pro něž nemáme slov, a přesto je „chápeme“, tedy rozumíme jejich vlastnímu (ne slovnímu) významu, jenž je třeba specificky malířský. Ani sebedůkladnější popis není schopen nahradit nám umělecký vjem obrazu. (Takový vjem jako je západ slunce zkrátka nelze adekvátně podle Zicha popsat.) Hudba má také významové představy, „znamená“ věci, ne však věci mimohudebního světa, nýbrž „věci“ v nejširším slova smyslu – hudební tvary, melodie, harmonie atd. „To, čemu Zich říká významová představa, je součástí estetického hudebního objektu, a ne přímou složkou díla.“¹²⁶

Tím Zich překračuje Volkeltovu oblast přímé počitkové reprodukce a připravuje si tak cestu k sémantickému chápání vlastních významových představ.¹²⁷ Na začátku kapitoly „Významová představa v hudbě“ Zich vysvětluje, že většina našich vjemů v životě není pouhým vjemem, nýbrž doplnění reprodukcemi zkušenosti¹²⁸ „Dívám-li se například na obraz nějakého zátiší, vnímám barevné skvrny a jich ohraničení – tvary. Mimoděk přidružuje se tu otázka, co tyto vjemy znamenají? Seznám: to je hrozen vína, zabítý zajíc atd. I v případě, že nemohu to určitě označiti, objeví se významové představy obecnějšího rázu: zelenina, květiny, ptáci, aj. Je-li v malířství takováto významová představa nutným důsledkem vjemu, stává se v básnictví dokonce vlastním předmětem estetickým (když básnická slova slouží k vyvolání celé řady představ v naší mysli).“¹²⁹ Dalo by se tedy říct, že podle Zicha by bylo umění bez významové představy těžko uchopitelné. Každý jednotlivý vjem navíc může vyvolat celou skupinu tematicky příbuzných významových představ.

¹²⁶ SUS, Oleg. Sémantický problém „významové představy“ u O. Zicha a J. Volkelta., 1958, 48 s. 110.

¹²⁷ Tamtéž, s. 105.

¹²⁸ Tyto reprodukce lze chápat, jako určitou proměnu toho, co vnímáme, která je vyvolána doplněním, či pozměněním určitého vjemu. Reprodukce spočívají k přidružení určité představy k tomu, co vnímáme. Viz ZICH, Otakar. *Estetické vnímání hudby*. Praha: Supraphon, 1981, s. 144.

¹²⁹ ZICH, Otakar. *Estetické vnímání hudby*. Praha: Supraphon, 1981, s. 156.

Zich se dále obrací zpět k významovým představám v hudbě jakožto ústřednímu problému druhé části studie a uvádí dvě věci důležité pro postup rozboru. Předně to, že touto kapitolou vstupuje se na „pole specificky estetické, neboť jedná se tu již o problém úplného hudebního představování“.¹³⁰ (Dokonalé vnímání uměleckých výtvorů, včetně představování, nazývá vnímáním estetickým). Za druhé se chce obrátit „k plnosti dojmů z hudby vznikajících, omeziti opatrně objekt“.¹³¹ Zich se chce soustředit na vnímání hudby samé a vylučuje hudbu vokální, melodrama, programní hudbu, neboť v takových případech nejde o estetický objekt hudební, ale o estetický objekt složený, „hudebně poetický“.¹³² Bližší analýzou rozlišuje tři skupiny významových představ v hudbě. Zaprvé jsou to významové představy věcné neboli hudební,¹³³ zadruhé významové představy látkové neboli zvukové¹³⁴ a nakonec významové představy technické.¹³⁵ Pro významové představy hudební je typická práce s hudebním tématem či motivem. Každá melodie, každý úryvek melodie se stává jakýmsi individuem, které hudebník uloží do své paměti a když se s ním opět setká, dobře ho pozná.¹³⁶ U absolutní hudby vystupuje hudební téma jako hudební významová představa po různých stránkách (melodické, harmonické, rytmické) a dané téma se obměňuje. Zatímco ve formě sonátové jsou dána dvě až tři témata (hlavní, vedlejší, závěrečné) která se obměňují a kombinují.¹³⁷ Nejzřetelnější podstata hudební významové představy je při motivech. Například motiv, který má určité pojmenování je motiv Vyšehradu ze Smetany. Vztah je analogický významové představě.¹³⁸ Mnohdy je vztah významové představy a slova (pojmenování) neurčitý, jako například při základních motivech Wagnerova Tristana, kde jsou to dle jedné motivy Tristana a Isoldy a dle druhých touhy a lásky.¹³⁹ Chovat v paměti témata, motivy, zkrátka všechny hudební představy, je podle Zicha nezbytnou podmínkou hudební skladby. Podle jeho slov je pro uchování v paměti asociované slovo, tedy pojmenování nejpůsobivější.

¹³⁰ Tamtéž, s. 157.

¹³¹ Tamtéž.

¹³² Tamtéž.

¹³³ Tamtéž, s. 159.

¹³⁴ Tamtéž, s. 167.

¹³⁵ Tamtéž, s. 171.

¹³⁶ Zich má označením *individuum* na mysli konkrétní hudební tvar, úsek zvuku ve formě melodie, rytmu, harmonie. „Stejně jako melodie jest i určitá harmonie hudebním individuem.“ Viz Tamtéž, s. 159–161.

¹³⁷ Zich uvádí, že toto „splétání témat“ je specifikem hudby.

¹³⁸ ZICH, Otakar. *Estetické vnímání hudby*. Praha: Supraphon, 1981, s. 163.

¹³⁹ Zich dodává, že nejlepší by bylo, kdyby byly motivy skladatelem pojmenovány předem, ale zároveň zdůrazňuje nepojmenovatelnost příznačných motivů, poněvadž příznačný motiv zůstává významovým motivem hudebním; jen tak se dosáhne plynulosti, kterou má mít umělecké dílo, jinak hrozí schematizování hudby. Viz tamtéž, s. 164.

Významové představy zvukové jsou představy materiálu, z něhož je dílo vytvořeno. Tak například v sochařství mramor, nebo bronz. V hudbě jsou takovým materiálem tóny vzhledem ke své absolutní kvalitě a intenzitě; tedy absolutní výška tónů, barvitost a intenzita tónu.¹⁴⁰ Důvod rozdělení významové představy hudební od zvukové, spočívá v relativní neodvislosti významových představ hudebních od těchto stránek.¹⁴¹ Pokud změním absolutní výšku, barvitost, nebo sílu, pravá hudební podstata úryvku se podle Zicha nezmění; zatímco změnou melodie, harmonie nebo rytmu se změní hned. Zich to dokazuje na tom, jak běžné je hrát nástrojové skladby v klavírní podobě. Všeobecné rozšíření tzv. klavírních výtahů dokazuje, že podstata hudby není závislá na barvitosti a intenzitě.¹⁴²

Významové představy technické jsou pojem předešlým dvěma druhům představ nadřazený. Technické významové představy vznikají abstrakcí z jednotlivých konkrétních významových představ obojího druhu. Mohou být hudební i zvukové. Zich definoval technické významové představy jako všeobecné představy týkající se architektiky skladby patřící do hudební nauky, např. tremolo, fuga, moll atd.¹⁴³ Hlavní úlohu při architektice skladby hraje rytmus. Psychologická funkce rytmu spočívá v tvoření menších a větších celků, tedy v členění.¹⁴⁴ Zich nakonec uvádí několik příkladů technických významových představ z pokusů s laiky: Hymna, tanec, národní píseň, pochod, ukolébavka, operní hudba, gradace atd.¹⁴⁵

Zichovo rozdělení významových představ mělo docílit toho, aby byl recipient schopen identifikovat zvukové kvality určité hudby, následkem čehož se mohly dostavit odpovídající, Zichem určené významové představy. Jedná se o nástroj, pomocí něhož lze interpretovat hudbu. Recipient tak bude lépe schopen popsat vjem hudebními termíny, zatímco kdybychom vycházeli z obecné Zichovy definice významové představy, jako „představy toho, co vjemy znamenají“, recipient by nedokázal tyto bezprostřední významové představy tónů pojmenovat „hudebně“. Připomeňme Zichovo předchozí usuzování, že prisuzovat hudbě mimohudební představy je typické pro hudební laiky. Teď rozumíme, že je tomu tak z toho důvodu, že hudební laikové, tedy ne odborníci, nemají dostatečné znalosti, na jejichž základě by hudbu mohli „číst“ v hudebních

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 167.

¹⁴¹ Tamtéž.

¹⁴² V malířství je obdobou reprodukce obrazů.

¹⁴³ ZICH, Otakar. *Estetické vnímání hudby*. Praha: Supraphon, 1981, s. 171, 172.

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 172.

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 132.

termínech, a proto se při poslechu nechávají strhnout k přirovnávání ke skutečným věcem a dějům.

Oleg Sus, který se problému Zichovy teorie významových představ důkladně věnoval, k sémantické problematice významové představy píše: Explicitní definici významu Zich nepodal, ale z jeho slov lze soudit, že významová představa mu splývala se „znamenanou“ věcí – „věcí“ v nejširším slova smyslu, a pak tedy logicky, ve shodě s psychologickým východiskem, s jistou daností existující ve vědomí. V Zichově době a v tehdejší české estetice to znamená první systematický pokus o rozbor a pochopení specifické „obsahové“ stránky hudby, a nakonec všech umění.¹⁴⁶

Dodejme také Susovu interpretaci definice významové představy: „Každé dílo cosi specifického ‚znamená‘, nese své zvláštní ‚významy‘, jež Zich určuje psychologicky jakožto tzv. významové představy.“¹⁴⁷

4.3 City buzené hudbou

Doposud jsme představili a interpretovali základní východiska a zobecnění Zichových experimentů a nyní se obrátíme k výsledkům experimentů v oblasti citů buzených hudbou. Zich jako žák svého učitele vychází z Hostinského teorie rozpracování problematiky citů, a proto nejprve představíme Hostinského výklad citů.

Otakar Hostinský se ve své habilitační práci *Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky*¹⁴⁸ vrací ke spisu Eduarda Hanslicka (jak ostatně naznačuje i název práce), který se kriticky vyjadřuje ke ztotožňování obsahu hudby s vyjadřováním citů. Hostinský na tuto kritiku navazuje a dále ji rozpracovává. Základem jeho koncepce je to, že vychází z popisu materiálu hudby a hledá jeho základní parametry, kterými jsou pro něho tóny a tónové poměry, které probíhají v čase. K tomu připojuje důležitou poznámku, že také bez tonality a rytmu není hudba myslitelná. Znovu tedy prozkoumává starší názor, že hudba se obrací k srdci a jejím obsahem jsou city a vášně.

¹⁴⁶ SUS, Oleg. Sémantický problém „významové představy“ u O. Zicha a J. Volkelta. (K počátkům sémantiky umění v moderní české estetice.) In: *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity*, roč. VII, řada uměnovědná (F), č. 2. Brno: FF BU, 1958, 48 s. 107.

¹⁴⁷ SUS, Oleg. Geneze sémantiky hudby a básnictví v moderní české estetice: Dvě studie o Otakaru Zichovi. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 1992, s. 36

¹⁴⁸ HOSTINSKÝ, Otakar. „Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky.“ In: *O hudbě*, Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961.

Hostinský svoji koncepci zakládá na rozdělení citů na bezprostřední city, které jsou vyvolané tóny a na city, jež jsou vyvolané myšlenkami. Podle Hostinského hudba nedokáže znázorňovat takové city, které jsou vázány na myšlenkový obsah. Tyto city pouze provázejí hudební dojem, jsou zprostředkované, nahodilé a subjektivní, jelikož vznikají jako druhotný jev z myšlenek a představ. Naproti tomu city, které jsou vázány přímo na sluchové dojmy neboli na tónové vjemy a jejich rozmanité kombinace, jsou bezprostřední, nutné, fixované a objektivní. Hostinský ovšem současně nevylučuje, že tónové vjemy mohou být provázeny myšlenkami, které jsou z hlediska díla nahodilým subjektivním příměskem, k němuž může, ale nemusí dojít.

Aby byl rozdíl mezi bezprostředními a zprostředkovanými city lépe uchopitelný, zpřesňuje Hostinský terminologicky toto rozlišení jako rozdíl mezi “náladou” a “citem”. Výraz “nálada” označuje citové hnutí bez určitého obsahu. Hostinský jej používá, aby „učinil přítrž vnášení myšlenek do citů vzbuzených hudbou.”¹⁴⁹ To znamená, že hudba, která v nás budí nálady, je projevem hnutí mysli bezprostředně vyvolaným hudbou, který je vázán jen na tóny, nikoliv na myšlenky a představy. Do oblasti hudby lze na základě této argumentace převádět z mimohudebních citů jen jejich formální stránku. To znamená náladu, nikoliv obsah citů. Hostinský ve své práci na straně 56 upozorňuje, že překládat cit do hudebních tónů je velmi těžké a omezené, poněvadž říše našich představ je tak rozmanitá a prchavá, že i říše tónů při své mnohotvárnosti se jeví jako omezená. Interval, rytmus, tuhé formy nejsou citům vlastní (viz **Tab. 1**).

„Cit, který je v nás hudbou buzen je jen potud citem estetickým, pokud tkví v samé hudbě, v sluchových počtcích, čímž je objektivně fixován; úplně ztrácí estetické oprávnění, jakmile přestane být čistě hudební náladou. Nálada se zkalí, když se přidržíme nahodilých myšlenek a sekundárních vágních citů, neboť tím opustíme půdu hudebního krásna.“¹⁵⁰

CITY BUZENÉ HUDBOU – HOSTINSKÝ	
BEZPROSTŘEDNÍ CITY – NÁLADY	CITY VYVOLANÉ MYŠLENKAMI
MAJÍ ESTETICKÉ OPRAVNĚNÍ	NEMAJÍ ESTETICKÉ OPRAVNĚNÍ
FIXOVÁNY OBJEKTIVNĚ	VŽDY SUBJEKTIVNÍ – VÁGNÍ, NAHODILÉ

Tab. 1: Hostinského rozlišení nálad a citů

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 53.

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 54–55.

Termín “nálada” Zich od Hostinského přebírá do své práce, nicméně v úvodu kapitoly *City hudbou buzené a hudební vcítění* nejprve rozděluje city na *bezprostřední* a *zprostředkované*, kdy bezprostřední city vznikají následkem hudebního vjemu, popřípadě následkem významové představy, která byla vyvolána hudbou a s hudebním vjemem splývá v jeden hudební celek. Bezprostřední city se podle Zicha přimykají k hudebnímu vjemu a nedají se od něho odděleně představit. Současně ovšem nejsou bezobsažné – jejich obsahem je hudební vjem (s významovou představou). Nelze je identifikovat s afekty a city ze života. Zich se rozhodne pro tyto bezprostřední city využít Hostinského pojem „nálada“. Dodává, že tyto city bude nazývat (hudebními) náladami především z důvodu odvrácení mylných náhledů citových estetiků, a také proto, že nálada v běžném slova smyslu značí trvalejší duševní dispozice.¹⁵¹ Upozorňuje zároveň, že pojem nálada se může zdát z hlediska estetického stavu zavádějící: „Kdybychom chtěli obvyklý význam termínu nálada zachovat, museli bychom tak nazývat celkový duševní stav, do něhož nás hudba uvede, když ji nevěnujeme soustředěnou pozornost a necháme ji na sebe působit, což není duševní stav estetický.“¹⁵² Zdůrazňuje tedy, že se dále bude jednat čistě o hudební náladu.

Podle Zicha jsou hudební vjem a hudební nálada jednotlivé stránky téhož duševního jevu. Duševní dojem z hudby má tři stránky: obsahovou (hudební vjem), náladovou (citovou) a motorickou, která znamenitě přispívá k hudební náladě.¹⁵² Duševní proces při vnímání hudby rozlišuje do osmi různých typů, které představuje prostřednictvím schémat. Zich uvádí, že pouze dva typy bezprostředních citů patří do „skutečně estetického vnímání hudby“.¹⁵³ Prvním je typ *hudebně náladový*, druhým je *hudební nenáladový (hudební prostý, hudebně intelektuální)*. U třetího typu se však nedokáže rozhodnout, zdali je možné mluvit o neestetickém vnímání hudby, a tak ho nechává podivně nezařazený mezi city bezprostředními a zprostředkovanými. Jedná se o *nehudební* vnímání hudby, kdy je hudební vjem nejasný a nálada naopak zřetelná, poněvadž na sebe necháme hudbu pasivně působit (viz **Tab. 2**).¹⁵⁴

¹⁵¹ ZICH, Otakar. *Estetické vnímání hudby*, s. 191–192.

¹⁵² Zich používá termíny “duševní dojem”, “duševní jev” a “duševní proces”, což je poněkud matoucí, jelikož nepodává žádné vysvětlení a jeho výklad v tento moment postrádá systematické řešení.

¹⁵³ ZICH, Otakar. *Estetické vnímání hudby*, s. 196.

¹⁵⁴ V tabulce je tento typ přiřazen k estetickým, poněvadž v knize *Estetické vnímání hudby* tomu tak je. Pravděpodobně z toho důvodu, že je nezařaditelný pod city zprostředkované asociacemi mimohudebními.

TYPY ESTETICKÉHO VNÍMÁNÍ HUDBY		
1. HUDEBNĚ NÁLADOVÝ	VYSKYTUJE SE U HUDEBNĚ NADANÝCH OSOB, POPISUJE HUDEBNÍ VJEM SPOLU S VÝZNAMOVOU PŘEDSTAVOU, KTERÉ VYVOLÁVAJÍ VÝSLEDNOU NÁLADU	
	ČTYŘI PŘÍČINY HUDEBNÍ NÁLADY (DUŠEVNÍHO PROCESU)	1. FYZIOLOGICKÝ ÚČINEK HUDEBNÍCH ZVUKŮ (VÝŠKA, INTENZITA, BARVITOST)
		2. CITY PROVÁZEJÍCÍ VJEMY AKORDŮ (RYTMUS, MELODIE, POLYFONIE)
		3. CITY VÁŽÍCÍ SE K VÝZNAMOVÝM PŘEDSTAVÁM (CIT ZNÁMOSTI)
		4. MOTORICKÉ ÚČINKY (ZMĚNY DECHU, PULSU, NAPĚTÍ SVALŮ)
2. HUDEBNÍ NENÁLADOVÝ	NÁLADA ZŮSTÁVÁ STRANOU, POZORNOST JE VĚNOVÁNA OBSAHOVÉ STRÁNCE HUDEBNÍHO DOJMU, ESTETICKÉ USPOKOJENÍ INTELEKTUÁLNÍHO RÁZU	
	DVĚ PŘÍČINY	1. KOMPLIKOVANÁ SKLADBA (OBTÍŽNÉ A NEOBVYKLÉ HARMONIE) NENÍ ČAS NA UVĚDOMOVÁNÍ NÁLADY
2. VŠEDNÍ HUDBA, NEBO ČTENÍ Z NOT (PŘEDSTAVA HUDEBNÍCH FANTAZIÍ)		
3. NEHUDEBNÍ	VYSKYTUJE SE U HUDEBNĚ NENADANÝCH OSOB, POZORNOST NENÍ VĚNOVÁNA HUDBĚ, PASIVNÍ STAV KDY NA SEBE NECHÁME NÁLADU PŮSOBIT	

Tab. 2: Zichovo rozdělení typů estetického vnímání hudby

CITY BUZENÉ HUDBOU – ZICH	
BEZPROSTŘEDNÍ – NÁLADY	ZPROSTŘEDKOVANÉ
NÁSLEDKEM HUDEBNÍHO VJEMU	NÁSLEDKEM MIMOHUDEBNÍCH ASOCIACÍ
OBSAHEM JE HUDEBNÍ VJEM	OBSAHEM JSOU MYŠLENKY

Tab. 3: Zichovo rozlišení citů bezprostředních a zprostředkovaných

City *zprostředkované* asociacemi mimohudebními Zich dělí do dalších pěti typů. V prvním typu dochází k asimilaci nálad. Jedna nálada vzniká důsledkem hudebního vjemu, druhá se vyvíjí z asociovaných představ. Nakonec splývají v jednu náladu a nelze určit, které připadá větší podíl na výsledné celkové náladě. Zich uvádí příklady z experimentů; asociace na základě zvukové podobnosti s lidskou řečí. Například „jásavá radost“, „hněv“. Následně uvádí schéma, u kterého není žádný název (je opačný k typu předešlému). V tomto typu se nevybaví asociovaná představa. Posluchači mají dojem, že nálada z hudby přímo pramení jako nálada bezprostřední.¹⁵⁵ Zich podotýká, že k němu dochází především u nehudebníků, jelikož hudebníci se instinktivně vyhýbají možným nehudebním představám. Naopak se stává, že asociovaná představa zaujme tolik, že nálada ustupuje do pozadí. Takové schéma nazývá Zich *typ představový*. Příklady z referátů: „nálada žádná, zato živé představy tanečníků“. Zich podotýká, že i v tomto typu vnímání hudby je nějaká nálada, ale je tak slabá, že se jí nezmění předchozí posluchačova nálada, a proto jí nevěnuje pozornost.¹⁵⁶ Jakmile si posluchač uvědomuje náladu představy, nikoliv náladu hudební, jedná se o *typ rozhodně nehudební*. Do tohoto typu se řadí různé individuální a nahodilé asociace. Posledním schématem je *typ citový*. Vybavená představa svou náladou zpětně zesiluje náladu hudební, neboť je s ní identická, nebo velmi podobná. Řadí se sem optické asociace, vzpomínky na básně, nebo dokonce na jiná hudební díla. Příklady z pokusů: „krásný večer v přírodě“, nebo „Jak večerní vlaje tón, zemi matce žehná Bůh“, báseň Vrchlického. Může se však stát, že nás hudba upomíná svou náladou na něco, co jsme zažili, ale nemůžeme se na to rozpomenout. Příklad z referátů: „nemožno si vzpomenout“. Patří sem fotismy, např. „temný“, nebo naopak „jasný“ zvuk k označení výšky tónu. Zich v tomto typu upozorňuje také na změnu hudební nálady vzhledem k intenzitě průběhu úryvku skladby. Průběh nálady souvisí s průběhem

¹⁵⁵ ZICH, Otakar. *Estetické vnímání hudby*, s. 200.

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 201.

hudby (rytmus, tempo, dynamika). Asociace tohoto druhu jsou podle Zicha objektivní a dostávají se zákonitě.¹⁵⁷ (Viz **Tab 4**).

TYPY NEESTETICKÉHO VNÍMÁNÍ HUDBY		
4. NÁLADOVĚ PŘEDSTAVOVÝ	ZNAČÍ VZÁJEMNOU ASIMILACI NÁLAD NA HUDEBNÍM VJEMU A ASOCIOVANÉ PŘEDSTAVĚ (SPLYNUTÍ NÁLAD)	
	TŘI OBJEKTY POZORNOSTI	1. HUDEBNÍ PŘEDSTAVA
		2. MIMOHUDEBNÍ PŘEDSTAVA
		3. NÁLADA (SPOLEČNÁ OBĚMA)
5. NÁLADOVÝ BEZ PŘEDSTAVY	ASOCIOVANÁ PŘEDSTAVA JE NEZŘETELNÁ, POPŘÍPADĚ ŽÁDNÁ, OVŠEM PODPORUJÍCÍ NÁLADOVOST Z VJEMU HUDBY, BEZPROSTŘEDNÍ NÁLADA	
6. PŘEDSTAVOVÝ	POZORNOST VĚNOVÁNA ASOCIOVANÉ PŘEDSTAVĚ, NÁLADA USTUPUJE DO POZADÍ	
7. ROZHODNĚ NEHUDEBNÍ / NEESTETICKÝ	NÁLADA PRAMENÍ POUZE Z PŘEDSTAVY, NIKOLIV Z HUDBY SAMÉ	
8. CITOVÝ / NEHUDEBNÍ VJEM	HUDEBNÍ VJEM MŮŽE BÝT ZATLAČEN DO POZADÍ, NÁLADOVÉ ASOCIACE OPTICKÉ (VZPOMÍNKY NA BÁSNĚ A HUDEBNÍ DÍLA JINÉ FORMY, ALE PODOBNÉ NÁLADY)	
	HUDBA SVOU NÁLADOU UPOMÍNÁ NA NĚCO, CO JSME ZAŽILI, ALE NEMŮŽEME SE NA TO ROZPOMENOUT	
	ASOCIACE SE DOSTAVUJÍ S RELATIVNÍ ZÁKONITOSTÍ (NIKOLIV NAHODILE A INDIVIDUÁLNĚ)	
	DVA PŘÍPADY	1. ZPROSTŘEDKOVÁNÍ DĚJE KVALITOU NÁLADY (ASOCIACE K VÝŠCE, BARVĚ, INTENZITĚ TÓNU)
2. ANALOGIE V ČASOVÉM PRŮBĚHU NÁLAD (PRŮBĚH NÁLADY SOUVISÍ S PRŮBĚHEM HUDBY – INTENZITA)		

Tab. 4: Zichovo rozdělení typů neestetického vnímání hudby

¹⁵⁷ Dokázáno Zichovými pokusy.

Zich po rozdělení osmi typů uvádí, že si je vědom, že duševní pochody při vnímání hudby mohou být ještě složitější, než jak je naznačil schémata. Dále je proto již nebude zkoumat.¹⁵⁸

Tato Zichova rozdělení jsou velkým přínosem k pochopení toho, co hudba vyjadřuje, jak na posluchače působí a co je jejím obsahem. Zich jako fyzik doplnil ke každému jím určenému typu vnímání hudby načrtnutá schémata, jež znázorňují, že z hudebního vjemu a významové představy vyplývá nálada. Nálada, nebo naopak hudební vjem s významovou představou mohou ustupovat do pozadí. K hudebnímu vjemu se může přidružit asociovaná představa, která má svou vlastní náladu. Tato nálada asociované představy se pak může stavět do popředí, nebo může naopak ustupovat do pozadí. Pokusila jsem se na tyto různé typy duševních procesů poukázat skrze tabulky, které jsem rozdělila podle toho, jestli se jedná o estetické, nebo neestetické vnímání hudby.¹⁵⁹ Neestetické vnímání hudby značí, že posluchačova pozornost není věnována hudebnímu vjemu, ale asociovaným představám, nebo náladám.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Srov. ZICH, Otakar. *Estetické vnímání hudby*, s. 206.

¹⁵⁹ Nutno dodat, že Zich místy působí poněkud chaoticky. U některých typů vnímání hudby určuje kurzívou název, u jiných není uveden název vůbec.

¹⁶⁰ Podle Krejčího ovšem v Zichově studii zůstane odpověď na otázku „Čím se liší estetické vnímání od obyčejného, neestetického?“ nedoručena. Ze studie se dá podle Krejčího vyvodit, že cit estetické libosti je výslednicí více složek: I. mimohudební libosti, vzniklé z mimohudebních asociací, II. libosti smyslové, jako libého přízvuku neanalyzovaných vjemů, III. libosti pramenící při vnímání z intelektuální funkce, IV. libosti z prožívání a cítění. Krejčí činí závěr, že žádná z těchto složek nemůže chybět, má-li být dojem z vnímání hudby provázen estetickou zálibou. Domnívá se, že je to i Zichův závěr, avšak poznamenává, že se k tomu Zich nikde určitěji nevyjádřil. Viz František. O. Zich – Estetické vnímání hudby. *Česká mysl* 12, 1911, s. 194

Závěr

Cíl této bakalářské práce vychází z kritického konstatování Otakara Zicha v počátcích jeho vědecké kariéry, že v řadě textů jeho současníků je role citů v hudebním díle opět pojímána jako klíčová záležitost výkladu obsahu hudby, přestože podle jeho názoru byla tato problematika již dostatečně objasněna jako chybná estetická teorie v dílech jeho předchůdců, zejména Eduarda Hanslicka a Otakara Hostinského. Z tohoto důvodu se Otakar Zich rozhodl znovu vstoupit do tohoto tématu a přispět k jeho novému řešení prostřednictvím psychologických experimentů. Práce sleduje způsob, jakým Otakar Zich přistupuje k této tematice z experimentálního hlediska a pokouší se ukázat, z jakých podnětů při koncipování experimentů vycházel a k jakému teoretickému zobecnění z jejich výsledků dospěl.

První část práce je věnována představení Zicha jako významného českého estetika, ale také pedagoga, fyzika a skladatele, a v návaznosti na tuto jeho obecnou charakteristiku se dále zaměřuje na jeho zdůvodnění, proč se rozhodl zkoumat vztah hudby a citů. Protože experimentální výzkumy v oblasti psychologie měly tehdy již poměrně dlouhou tradici, z níž Zich vycházel, bylo nutné věnovat kapitulu vývoji experimentální psychologie v druhé polovině 19. století v německém prostředí a její vliv na využití experimentu i v oblasti obecné i hudební estetiky. Samostatná podkapitola v tomto kontextu byla věnována i vývoji estetické teorie vcítění, z níž Zich také vychází. Třetí, klíčová část práce, představuje Zichovo kritické hodnocení dosavadních metod experimentálního výzkumu, na jehož základě formuluje zásady, jimiž se bude řídit při vlastních experimentech. V kapitole je podrobně rozebráno, jak Zich přistupuje k formulování kladených otázek tak, aby byly jeho experimenty co nejvíce objektivní a neumožňovaly respondentům nezamýšlený subjektivní výklad. Současně se práce zaměřuje na vysvětlení toho, proč původně navržené experimenty rozšiřuje o doplňující experimentální výzkum motorických účinků hudby. Protože experimenty Zichovy posloužily jako základ pro další zobecnění, práce se soustřeďuje na výklad jeho teorie, kterou shrnul v druhé části *Estetického vnímání hudby* (1910).

V této teoreticky založené části Zich stanovuje základem hudební estetiky tón. Z tohoto hlediska je základem hudebního vjemu pouze hudební zvuk neboli tón. K takovému vjemu se přidružuje specifický druh takzvané významové představy. Podrobně jsme analyzovali Zichovo zjištění, že v průběhu psychických procesů ve vědomí člověka mohou vznikat tři základní druhy významových představ: látková, věcná

a technická. Na tomto základě Zich přesně specifikuje, který druh významové představy lze pokládat za součást estetického vnímání hudby. Jelikož si Zich tímto detailním rozbořením různých druhů významových představ připravil zásadní argumentaci pro zkoumané téma vztahu hudba a city, zaměřili jsme se v závěrečné kapitole na výsledky Zichova deskriptivního psychologického rozboru citů a nálad buzených hudbou a na jejich rozlišení na bezprostřední city a city zprostředkované asociacemi mimohudebními. Pro lepší přehlednost jsme Zichův návrh členit hudební vnímání do osmi typů demonstrovali pomocí tabulek.

Seznam použité literatury

Primární literatura:

KREJČÍ, František. O. Zich – Estetické vnímání hudby. *Česká mysl* 12, 1911, s. 194–197.

FECHNER, Gustav. *Vorschule der Ästhetik*. Leipzig: Breitkopf, 1876.

LIPPS, Theodor. *Ästhetik; Psychologie des Schönen und der Kunst*. Leipzig, 1903–1906.

ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. 2. vyd. Praha: Panorama, 1986, 405 s.

ZICH, Otakar. Estetická příprava mysli. In: *Česká mysl* 17, 1921, 150–162, 193–204 s.

ZICH, Otakar. *Estetické vnímání hudby*. Praha: Supraphon, 1981, 451 s. (Esthetické vnímání hudby I. *Česká mysl* XI, 1910; Esthetické vnímání hudby II. *Věstník Královské české společnosti nauk*, 1910, vyd. 1911).

Sekundární literatura:

ČAPEK, Karel. Směry v nejnovější estetice. In: *Univerzitní studie*. Praha: Československý spisovatel, 1987, 367 s.

DYKAST, Roman (ed.). *Otakar Zich – Jaroslav Hruban, estetikové z Hostinského školy*. Praha: Společnost pro estetiku a Katedra estetiky při FF UK v Praze, 2008, s. 145.

HOSTINSKÝ, Otakar. Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky. In: *O hudbě*, Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961.

HOSTINSKÝ, Otakar. O estetice experimentální. *Česká mysl* 1, 1900, č. 1, s. 3–15.

JŮZL, Miloš. Místo Otakara Zicha v evropské estetice. In: *Vědecký odkaz Otakara Zicha*. Brno: Česká hudební společnost, 1981.

PEČMAN, Rudolf. *Vědecký odkaz Otakara Zicha: sborník ze symposia v Praze (16.–18. května 1979)*. Brno: Česká hudební společnost, 1981, 285 s.

POLEDŇÁK, Ivan. *Stručný slovník hudební psychologie*. Praha: Supraphon, 1984.

PUGNEROVÁ, Michaela. *Psychologie: pro studenty pedagogických oborů*. Praha: Grada, 2019, s. 8

SUS, Oleg. Sémantický problém „významové představy“ u O. Zicha a J. Volkelta. (K počátkům sémantiky umění v moderní české estetice.) In: *Sborník prací Filosofické fakulty Brněnské univerzity*, roč. VII, řada uměnovědná (F), č. 2. Brno: FF BU, 1958, s.48

VOLEK, Jaroslav. *Kapitoly z dějin estetiky: od antiky k počátku XX. století*. Praha: Panton, 1969, 268 s.

Internetové zdroje:

DYKAST, Roman. Zich, Otakar. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. [cit. 2023-05-18]. Dostupné z:

https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=2559

GANCZAREK, Joanna et al. "From "Einführung" to empathy: exploring the relationship between aesthetic and interpersonal experience." *Cognitive processing*, 2018, p. 141-145. [online]. [cit. 2022-11-8]. Dostupné z:

<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5976702/>

LIPPS, Theodor. *Ästhetik Psychologie des schönen und der Kunst*. Leipzig: Voss, 1923. [online]. [cit. 2022-11-8]. Dostupné z:

<https://archive.org/details/sthetikpsycholog02lipp/page/22/mode/2up?q=einfuehlung>

PIAGET, Jean et al. *Experimental psychology its scope and method: Volume I (Psychology Revivals): History and method*. Psychology Press, 2014, p. 15–17. [online]. [cit. 2022-11-9]. Dostupné z:

<https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9781315756578/experimental-psychology-scope-method-volume-psychology-revivals-jean-piaget-paul-fraisse-maurice-reuchlin-paul-fraisse-jean-piaget>