
Hudební představy,
hudební představivost
a mentální reprezentace hudby



Jiří Mareš

Abstract: Musical psychology has been interested in musical imagery for almost 100 years. The literature review summarizes the current views on musical imagery and imagination as shown in the latest international literature. The paper consists of five parts. In the initial part, the fundamental psychological concepts as percept/sensation, imagery, mental representation of reality, imagination and fantasy are explained. The second part describes the concept of musical imagery and concentrates on its different types, functions, and hierarchical structure. It is emphasized that these images are specific and they either persist in the mind of man (are readily at disposal) or the individual can recall them in the situation in which direct sensory perception of music is absent and the process evolves in mind. The third part of the paper characterizes the concept of musical imagery as a basis of musical activities. The Hargreaves' model is presented which assumes that

there exists an important mediator between musical production and musical reception, i.e., musical imagination/musical imagery. The fourth part of the paper introduces the assessment of musical imagery by means of qualitative approaches (i.e., introspection, interview, journals, and observation), by means of quantitative approaches (tests, generic and specific questionnaires, measurement of physiological variables, projection of functions of the brain by EEG, functional magnetic resonance), and by means of a mixed assessment approach. The fifth part of the paper indicates the processes through which musical imagery can be fostered.

Keywords: musical psychology, imagery, mental representation, imagination, musical imagery, musical consciousness, assessment of musical imagery, mental training

Úvod

Oblast, jejíž název figuruje v nadpise studie, leží na průsečíku pěti oblastí: hudební teorie, hudební estetiky, hudební pedagogiky, hudební psychologie a hudební praxe. V domácím kontextu je tato oblast nejčastěji situována do **hudební psychologie**; z tohoto pohledu se jí budeme zabývat i my.

Hudební představivost fundovaně vyložil ve svém *Stručném slovníku hudební psychologie* I. Poledňák (1984). Důkladně se jí věnoval také F. Sedlák (1990). Problémem je, že i nejnovější vydání *Hudební psychologie pro učitele* (Sedlák, Váňová, 2013) v kapitole o hudební představivosti čerpá jen ze starších pramenů, neboť hlavní citovaná díla vyšla v rozmezí let 1940–1984.¹ Jen dílčími postřehy k problematice hudební paměti a hudební představivosti přispěli V. Drábek (2004) a M. Holas (2013). Kupodivu ani v rozsáhlé publikaci M. Fraňka, která čerpá ze soudobých zahraničních pramenů, není detailněji vyložena; o hudební představivosti a vnitřní reprezentaci hudby v ní najdeme jen sporadické zmínky (Franěk, 2007, např. s. 49, 148). Autorův odborný zájem se soustředil na jiná, v České republice málo rozpracovaná témata.

V naší hudební psychologii se odborníci zajímali především o hudební představy při *poslechu* hudby a dále o *cílené rozvíjení* hudební představivosti u žáků v rámci hudební výchovy. V publikovaných domácích pracích se více pozornosti dostalo *vokální* hudbě, méně už hudbě instrumentální.

Cílem této přehledové studie je proto přiblížit odborné veřejnosti soudobé zahraniční psychologické pohledy na hudební představy, hudební představivost a jim odpovídající procesy, které se nazývají mentální reprezentování hudby. Výklad bude zaměřen na hudební profesionály, nikoli na laiky, kteří se o hudbu zajímají. Výklad bude držen převážně v obecné rovině; pokud budou vybírány příklady, pak hlavně z oblasti interpretace hudby, z činnosti výkonných hudebníků. Stranou ponecháváme specifické problémy hudební představivosti u skladatelů a improvizátorů, neboť by si zasloužily samostatnou studii.

Dříve než přistoupíme k podrobnějšímu rozboru, vyložíme základní pojmy, o něž se další výklad opírá.

Základní pojmy

Psychologický pojem **představa/představy** lze definovat jako soubor vjemů, zážitků, které vstupují do vědomí člověka (buď spontánně, anebo si je člověk záměrně vyvolává) v okamžiku, kdy *nejsou přímo vnímány* smyslovými orgány. Vše se odehrává jen „v duchu“. Jedinec si vybavuje obraz něčeho, aniž nutně analyzuje jeho obsah. Poledňák obrazně říká: „*představa je odloupený kus obsahu paměti, který je vtažen do aktuálního obsahu vědomí a vystupuje zde v úloze velmi podobné úloze vjemu*“ (1984, s. 303).

¹ Viz např. Blagoděžinová v r. 1940, Lýsek 1955, Iljinová 1959, Husson 1960, Rubinštejn 1964, Kulínský 1964, Poledňák 1964, Těplov 1965, Sedlák 1967, Melkus 1970, Sedlák 1974, Linhart 1976, Zich 1981, Skopal 1984.

V prvním odstavci se opakovaně mluví o vjemu. Čím se liší vjem od představy? **Vjem** vzniká ve vědomí člověka na základě *přímého stimulování* receptorů (zrakových, sluchových, kinestetických atd.). Člověk reálně vidí objekt před sebou, slyší jeho zvuky, vnímá svůj pohyb nebo pohyb druhých lidí atd. Vnímání je v tomto případě podrobné, úplné; člověk ho může dále zpřesňovat, tím, že soustředí svou pozornost na určité detaily. Vjem je dění trvalejšího charakteru a má spíše pasivní charakter.

V případě **představy** objekt není před člověkem přítomen: zvuk reálně nezní, hudebník fyzicky nehraje na nástroj atd. Ve vědomí člověka se aktivují jen paměťové stopy po vjezech už dávno proběhnuvších, které jsou uloženy v dlouhodobé paměti. Vyvolaný obraz objektu bývá obvykle neúplný, některé detaily se ztrácejí. Pokud je schopnost vyvolávat si „v duchu“ potřebné představy systematicky trénována, může si člověk potřebné představy (sluchové, zrakové, pohybové atd.) vědomě vyvolávat a manipulovat s nimi. Jde tedy spíše o aktivní děj, i když existují případy, kdy do vědomí člověka vstupují určité představy proti jeho vůli, „vnucují se mu“, obtížně se jich zbavuje (vtíravé melodie, traumatické zážitky apod.).

Zatím jsme mluvili převážně o výsledku vnímání a poznávání (tj. o vjemu a představě). Jak se označuje samotný děj? Soudobá psychologická literatura používá termín mentální reprezentování skutečnosti, stručněji mluvíme o **mentální reprezentaci** skutečnosti. Jedná se o vnitřní, pouze myšlenkový děj. Jde převážně o poznávací proces, v němž dochází k převádění informací, jež nám poskytují smysly (zrak, sluch atd.), do podoby, která je vhodná pro uložení do dlouhodobé paměti. S obrazy, myšlenkami, představami (které realitu zastupují, tedy *reprezentují*) může potom člověk dále pracovat: vyvolává si je, upravuje, kombinuje je apod. Pracuje se s nimi snadněji než se skutečným světem (modifikovaně podle Hartl, Hartlová, 2010, s. 497). Pokud jde o hudbu, M. Franěk (2007) oprávněně mluví o vnitřní reprezentaci hudby v paměti.

Popsali jsme, co jsou to představy a jak se vytvářejí. Co víme o jejich aktérech a jejich tvůrcích? Jediní se mohou navzájem lišit v tom, jak při vytváření, ukládání, vyvolávání z paměti a následném zpracování představ postupují. Liší se i tím, jak kvalitní je výsledek těchto činností. Jinak řečeno: práce s představami patří mezi specifické schopnosti člověka. Mluvíme o **představivosti** a rozumíme jí schopnost jedince (*ability*), jeho připravenost pracovat s představami. Jde o možnost (potencialitu) vytvářet a zpracovávat ve svém vědomí myšlenky, obrazy, představy. Hudebník i posluchač hudebního díla však pracují i s hudebními **obsahy**. Na jejich vytváření se ovšem nepodílí pouze složka představivosti (tj. hudebně názorná), ale do hry vstupuje i schopnost označovaná jako hudební myšlení a tím také složitý proces abstrahování (tedy i složka hudebně nenázorná).

Jaký je vztah **představivosti, imaginace a fantazie**? Mezi psychology v tomto směru nepanuje jednota. Kebza (1989) přišel se strukturovaným pojetím a říká, že zastřešujícím pojmem jsou imaginativní aktivity. Podle něj mají dvě základní složky: a) základní, užší, kam patří: imaginace (*imagery*), obrazivost/obraznost, představa (*image*), představivost

(*mental imagery*), obrazotvornost (*imagination*) a fantazie (*fantasy*); b) širší, neurčitější, kam patří: kreativita, intuice, invence, inspirace, iluminace a snění. Rozhodující je ovšem ta první, ale potíží je v tom, že mezi pojmy, které ji tvoří, čeští psychologové významově příliš nediferencují.

Kebza navrhuje rozlišovat v oné základní složce dvě skupiny pojmů: 1. obrazivost, představivost, imaginace tvoří jednu skupinu, 2. obrazotvornost, jež úzce souvisí s fantazií, tvoří druhou skupinu. Rozdíl mezi nimi spočívá v tom, že obrazivost, představivost, imaginace mají charakter dispozic, tj. *předpokladů* pro tvorbu obrazů. Oproti tomu pojmy obrazotvornost a fantazie vyjadřují *aktivní práci* s obrazy-představami, přímou realizaci imaginativního procesu. Viewegh (1975) však jde ještě dál a staví fantazii výše; chápe ji jako samostatnou skupinu. Říká, že fantazie umožňuje člověku odpoutat se od objektivního světa; jedinec ho aktivně přetváří a dospívá k novým, originálním prožitkovým útvarům.

Shrnuto: řada českých psychologů nerozlišuje mezi pojmy představivost a imaginace; pracuje s nimi jako se synonymy (Kebza, 1989; Svoboda, Šifaldová, 1995; Vidláková, 2007).

Jaká je situace v hudební psychologii? I. Poledňák říká, že **hudební představivost** je proces, který probíhá v obrazech, avšak záměrně se odchyluje od přesné reprodukce skutečnosti a s obrazy pracuje svobodněji, tvořivěji (1984, s. 302–303, s odkazem na psychologa S. L. Rubinštejna). Podle Poledňáka je představivost těsně spjata s obrazotvorností, již se rozumí proces, který probíhá v obrazech, ale záměrně se odchyluje od reprodukování; je pro něj charakteristické svobodné zacházení s obrazy.

Rozlišuje však mezi představivostí a imaginací, což výše citovaní čeští psychologové, kteří pracují mimo hudební oblast, nedělají. Poledňák uvádí, že **imaginace** se od představivosti liší: a) kvalitativně: představivost/obrazotvornost je všeobecná, imaginace je specifitější a více fantazijská, b) kvantitativně: představivost/obrazotvornost reprezentuje běžnou intenzitu, zatímco imaginace je intenzivnější, výraznější, naléhavější, plastičtější. Dá se lépe zachytit, objektivizovat. Imaginace má ve své vyšší intenzitě dvě podoby, přičemž jedna směřuje k umělecké tvořivosti, druhá zase k poruchám duševního zdraví (Poledňák, 1984, s. 166).

Z právě uvedeného vyplývá, názory hudebního psychologa na vztah představivosti, obrazotvornosti, imaginace a tvořivosti jsou poněkud odlišné od názorů výše citovaných českých psychologů. Je však třeba dodat, že Poledňákův slovník vyšel před třiceti lety a mezitím výzkum pokročil dál. K těmto vztahům bude třeba se znovu vrátit a shrnout soudobé zahraniční poznatky.

Jistou neurčitost pojmu **představa** (a současně její značnou závažnost) trefně vystihl nestor českých psychologů J. Švancara: „*Představy leží, metaforicky řečeno, na složité křížovatce cest od vnímání k myšlení, od vědomí k podvědomí či nevědomí, od minulosti k budoucnosti, od reality ke snu, od reprodukce k produkci, tvořivosti, od paměti ke všem složkám kognitivního systému, od konkrétních pojmů k abstraktním ...*“ (Švancara, 1994, s. 88). Tolik obecnější zamyšlení a nyní přejdeme k praktičtějším úvahám.

Lidé se mezi sebou v kvalitě představivosti přece jen liší. Míru této schopnosti můžeme zjišťovat, diagnostikovat psychologickými nástroji. Podstatné pro naše další úvahy je, že představivost není dána člověku jednou provždy v nezměněné podobě, ale dá se trénovat, rozvíjet, až se schopnost změní v praktickou **dovednost**.

Představa je ovšem souhrnné označení pro rozsáhlé spektrum různých **typů představ**. Je známo, že představy lze třídit na představy spíše reprodukční a představy tvořivé. V psychologické literatuře se setkáváme i s dalšími typy. Rozlišují se např.:

- pamětní představy: jde o zapamatování si předchozí zkušenosti, místa, významné události z jedinceva života
- eidetické představy: jde o schopnost vidět věci svým „duševním zrakem“ úplně do detailů, téměř fotograficky
- imaginativní představy: podobají se paměťovým, ale vyvolaný obraz se liší od původních vjemů; není úplný a bývá obohacen o jiné zkušenosti a vjemy (např. představa, jak ležím v létě na pláži)
- fantazijní představy: vytvářejí se nové obrazy, které člověk nezažil, neviděl a neslyšel, a to kombinací dřívějších představ; míra novosti obrazů je determinována nadáním jedince a mírou jeho tvořivosti
- anticipační představy: představy, při nichž jedinec dokáže předjímat, předvídat určité procesy, děje, události; dokáže se na ně dopředu připravit a ví, co asi bude muset udělat, které strategie bude muset použít
- neodbytné, vtíravé, perseverantní představy: do vědomí jedince se vracejí (proti jeho vůli) silné zážitky, zpravidla z negativních událostí (např. představa situace, v níž jsem při veřejném vystoupení selhal) či dokonce událostí velmi traumatických.

Přechodem mezi obecným pojmem představy a pojmem *hudební* představy je pojem **auditivní představy**. Výborný přehled dosavadních poznatků o nich podal Hubbart (2010). Shrnuje v něm mj. výsledky výzkumů o představivosti člověka pro auditivní charakteristiky (výška tónu, hlasitost, témbro); představování si komplexnějších charakteristik (melodie, harmonie, tempa, notového zápisu); vztahů představivosti k vnímání a zapamatování hudby (detekování zvuků, kódování zvuků, uchovávání zvuků v paměti, vybavování z paměti); individuální rozdíly v hudebních schopnostech, v hudebních halucinacích, synestézii, amúzii). Konstatuje, že auditivní představy uchovávají strukturní a časové charakteristiky hudby, často jsou ovlivňovány subvokalizací, zahrnují jak sémanticky interpretované informace, tak očekávání člověka. Souvisí s hudebními schopnostmi a hudební zkušeností lidí, ale mechanismus tohoto fungování není zatím jasný.

Po tomto obecně koncipovaném vstupu už můžeme přejít k představám, s nimiž se pracuje v hudbě.

Hudební představy

Komplexní pohled na hudební představy přináší monografie *Musical imagination* (Hargreaves, Miellová, MacDonald, 2012). Je koncipována multidisciplinárně a shrnuje nejnovější teoretické i výzkumné poznatky z hudební psychologie, sociální psychologie, etnomuzikologie, pedagogiky, sociologie, neurologie, psychiatrie a psychoterapie. V našem výkladu se však soustředíme (jak jsme již uvedli) pouze na hudebně psychologický pohled.

Specifickým případem představ jsou **hudební představy** (*musical imagery*). Rozumíme jimi hudební zkušenosti, hudební zážitky, hudební díla, hudební praxi, které ve vědomí člověka přetrvávají nebo si je jedinec dokáže znovu vyvolat, a to v situaci, kdy chybí přímé sensorické vnímání hudby. Vše se odehrává jen „v duchu“. Nejedná se o jednorázovou záležitost – hudební představy probíhají v čase, mají tedy i svou časovou dimenzi. Navíc – jak připomíná Bailesová (2002) – hudební představa není jen záležitostí paměti. Jde o komplexnější a bohatší jev; neomezuje se na pouhé vyvolání hudebních vjemů, které byly uloženy v dlouhodobé paměti, přesahuje je.

Hudební představy nezahnují pouze auditivní představy, ale také představu pohybových aktivit potřebných při vytváření tónů, vizuální představu notového zápisu hudby a/nebo hry na hudební nástroj, jakož i představu emocí, které si hudebník přeje svým výkonem vyjádřit (modifikovaně podle Clark, Williamon, Aksentijevic, 2011, s. 361). L. Tichá (2013) upozorňuje, že nejde jen o pohybové aktivity, ale také o představu dotykovou, hmatovou, která je u řady nástrojů (např. klavíru) důležitá pro tvorbu tónu. Halpernová (2012) připomíná ještě jednu zvláštnost hudebních představ – velmi obtížně se o nich referuje, nese snadno se vyjadřují slovy.

Hudební představy mohou mít dvojitou podobu. Jednak jsou vyvolávány záměrně, vědomě; jde např. o promyšlení hudebních motivů, vyvolávání si „v duchu“ hudebních děl, interpretovo představování si nového pojetí skladby, komponování nové skladby. Odborníci v tomto případě mluví o záměrném používání představ: *deliberate use* (Haddonová, 2007) nebo *voluntary musical imagery* (Sacks, 2008). Existují však i případy, kdy do vědomí člověka pronikají hudební motivy proti jeho vůli, vnucují se mu, nemůže se jich zbavit. Pak se mluví o nezáměrném fungování hudebních představ – *nondeliberate use* (Haddonová, 2007), nebo častěji o nechtěných, obtěžujících hudebních představách – *involuntary musical imagery* (Sacks, 2008; Liikkanen, 2012).

Hudební vzdělávání a výcvik rozvíjí hudební představivost člověka (Aleman et al., 2000; Brodsky et al. 2003), a proto si profesionální hudebník dokáže představit a zapamatovat vizuálně prezentované sekvence notového zápisu skladby. Využívá přitom rozvinutou hudební představivost, čímž se liší od laika-nehudebníka, který nedokáže transformovat notový zápis do hudebních obrazů. Použili jsme výraz hudební představivost. Co se o ní ví?

Představivost je schopnost jedince vytvářet si představy. Řekli jsme už, že je to potencialita. Lze ji tedy kultivovat, rozvíjet; představivost však může také ustrnout, zplanět. Mění se s věkem člověka, má tedy svůj vývojový aspekt. U dětí na rozhraní předškolního

a školního věku (5–6 let) hraje významnou roli ve vývoji všech hudebních schopností – tedy i hudební představivosti – fantazie. Dítě se umí vžít do rozličných hudebních činností, které pak pomáhají emočnímu prožitku a budují základy tvořivé činnosti. Pro děti lze vymyslet a realizovat řadu praktických cvičení k rozvíjení hudební představivosti (podrobnosti viz např. Secká, 2010).

Při hlubším zkoumání hudebních představ se obvykle rozlišují jejich tři základní charakteristiky (Denis, 1991; Moran, 1993):

živost, svěžest (*vividness*) – poukazuje na jasnost, bohatost představy
ovladatelnost (*controlability*) – snadnost, s níž lze s představou v mysli manipulovat
přesnost a rozsah (*accuracy and extent*) – nakolik věrně představa odráží objekt, který má reprezentovat.

Použili jsme sice pojem „hudební představa/y“, ale v odborné literatuře se můžeme setkat s mnoha dalšími podobnými označeními. Jejich přehled podává tab. 1.

| Anglický termín | Možná česká varianta překladu | Příklady autorů, kteří s tímto termínem pracují |
|--|--|--|
| musical imagery | hudební představa | termín v literatuře dominuje – používá ho mnoho autorů |
| perpetual music track | trvalá hudební stopa | Brown (2006) |
| earworms (z německého <i>Ohrwurm</i>) | chytlavá melodie, nechtěný hudební obraz | Beaman, Williams (2010), Halper, Bartlett (2011) |
| involuntary music imagery | neúmyslná, vtíravá, obtěžující hudební představa | Liikkanen, (2012) |
| brainworms | nutkavý mozkový obraz (hudebního motivu) | Sacks (2008) |
| sticky music | neodbytná, vlezlá hudba | Sacks (2008) |

Tab. 1 Nejednotná terminologie v označování vnitřních hudebních obrazů

Už jen letmý pohled do tab. 1 upozorňuje, že existují dvě základní kategorie hudebních obrazů v lidské mysli: obrazy normální a obrazy patologické (tj. obsesivní, nutkavé, které jedince obtěžují). Případně se objevují hudební halucinace, které si mozek vytváří sám. Použijeme-li další hledisko, můžeme konstatovat, že v tabulce figurují jednak *procesy* probíhající ve vědomí jedince (vnímání hudby, hudební snění), jednak *produkty* vědomí (hudební představy, hudební halucinace).

Od hudebních představ můžeme postoupit o úroveň výše a podívat se na hudební vědomí. Systematický přehled různých možností **hudebního vědomí** člověka podal S. Brown, který je uspořádal do koncizní podoby, jež umožňuje srovnávání (tab. 2).

| | Vnímání hudby | Hudební představy | Hudební snění | Hudební halucinace |
|--|---------------|-------------------|---------------|--------------------|
| v bdělém stavu | + | + | - | + |
| vnímání vnějších hudebních podnětů | + | - | + | + |
| rušení jedince vnějšími podněty | + | + | - | +/- |
| spouští se automatismus | - | + | - | + |
| vytvoření smyčky, zacyklování | - | + | - | + |
| spontánní skládání hudby | - | - | +/- | +/- |
| distorze, zkreslení hudby | - | - | +/- | ? |
| somatické projevy hudby, tj. manifestování hudby tělesnými projevy | +/- | + | | ? |

Vysvětlivky: + daná charakteristika je přítomna, vyskytuje se
 - daná charakteristika je nepřítomna, chybí
 +/- daná charakteristika se někdy vyskytuje, někdy zase chybí
 ? výskyt dané charakteristiky není dostatečně prozkoumán

Tab. 2 Čtyři stavy hudebního vědomí (podle Brown, 2006, s. 41)

Tab. 2 ukazuje, že **hudební vědomí** má patrně čtyři rozdílné podoby: vnímání hudby, hudební představy, hudební snění a hudební halucinace. V této studii se celý výklad omezí na druhý případ, na hudební představy. Ty se objevují u jedince v bdělém stavu, jejich produkování může být někdy rušeno zevními podněty; představy se mohou spouštět i automaticky, mohou se zacyklit. Představování si hudby „v duchu“ mívá i své vnější projevy, např. v pozorovatelném chování člověka.

Hudební představy mohou mít různou podobu, lze mezi nimi odlišit **různé typy hudebních představ**. Podle způsobu vnímání můžeme např. odlišit:

- auditivní – sluchové představy: slyšení hudby „v duchu“, tj. nezávisle na reálném znění či hraní hudby;
- vizuální – zrakové představy: vidět partituru „duševním zrakem“. Říká se, že vynikající klavírista A. Rubinstein si dokázal „fotograficky“ pamatovat celá hudební díla, která si pak v paměti „přehrával“. Přátelům, když ho zkoušeli, dokázal z paměti zahrát jakoukoli část skladby ze svého repertoáru. Vizuální představy mohou mít i podobu křivek nebo přehledné struktury určitého celku.
- kinestetická – pohybová, motorická představa: jedinec si představuje pohyby rukou, nohou, těla při hudebním výkonu, aniž výkon skutečně fyzicky provádí;
- čichová představa: vůně/zápach vyvolávané z odpovídajícího typu paměti; např. vůně dřeva určitého nástroje, čichové dojmy z různých sálů, kde jedinec vystupoval; čichové dojmy ze spoluúčinkujících.

Hudební představy můžeme třídit také podle aktérů a prováděných činností, jak to navrhuje Repp (2011):

- Skladatel „slyší“ svoji novou skladbu ještě dříve, než ji zapíše do not, aniž by si ji přehrával.
- Zkušený hudebník může „slyšet“ hudbu už při pročítání partitury, protože hudbě rozumí a má zkušenosti s akordy, intervaly, rytmem atd.
- Hudebník si může vybavit z paměti dříve slyšenou pasáž hudebního díla (buď při pohledu do partitury anebo i bez ní). Může si vybavit a okomentovat různé interpretační přístupy interpretů právě této pasáže.
- Instrumentalista nebo pěvec může využít svou představu během vlastního výkonu, aby dosáhl potřebné interpretace a žádoucích emocí. Např. si představuje určitou náladu, skladatelovy emoce při skládání díla, scény odpovídající charakteru hudby.

Pro výkonné hudebníky je užitečná typologie, která staví na představované podobě hudebního díla (Lehman, 1997):

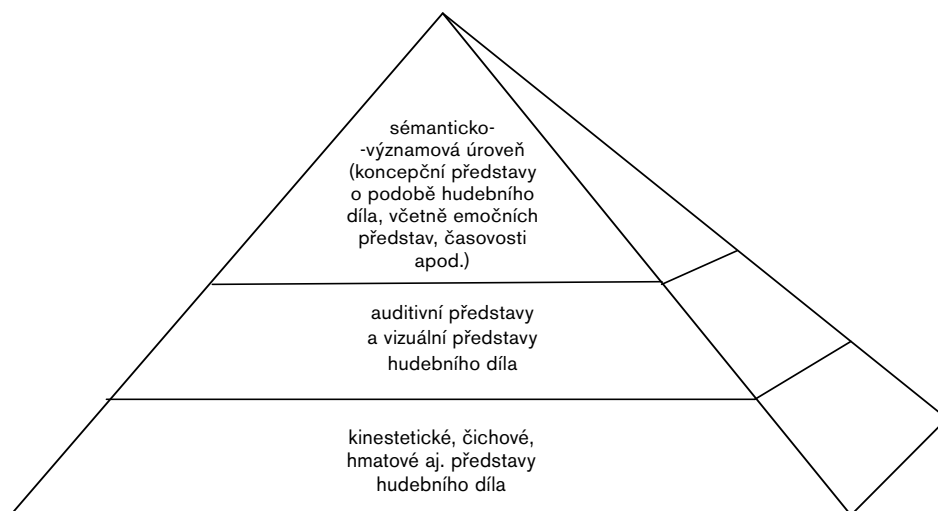
- aktuální podoba hudebního díla/výkonu jako celku
- cílová, žádoucí podoba hudebního díla/výkonu
- podoba jednotlivých aspektů hudebního díla/výkonu (podoba aspektů melodických, harmonických, témbrových, dynamických, časových atd.)

Se svébytnou typologií přišel Hargreaves (2012), který upozornil, že nejde pouze o **auditivní** představy hudebního díla. Z praktických důvodů je užitečné si představovat:

- melodickou strukturu díla
- časovou strukturu provozovaného díla
- témbro nástroje
- uvědomování si emocí, které jsou ve skladbě obsaženy
- prožívání dojmů, které se u hudebníka dostavují při hraní dané skladby
- motorické činnosti, které toto dílo při provozování vyžaduje
- představit si prostor, v němž bude dílo provozováno a zvláštnosti tohoto prostoru

Vyložili jsme různé druhy hudebních představ, které se týkají hudebního díla. Potíž je v tom, že jejich výčet může navodit dojem, že jsou všechny „stejně důležité“, což není předpoklad oprávněný. Jednotlivé druhy hudebních představ zřejmě tvoří **hierarchickou strukturu**, přičemž výše postavené jsou důležitější a ovlivňují ony níže postavené. Nejvýše stojí *racionálně* sycené hudební představy odvislé od sémantického dění ve vybrané hudbě. Možné vztahy naznačuje obr. 1.

Náš hierarchický přístup k hudebním představám byl inspirován úvahami o tom, jak hlouběji zkoumat *intepretaci* hudebního díla. Např. J. Dvořáková-Marešová (2013) navrhla tuto hierarchii (tab. 3).



Obr. 1 Možné hierarchické úrovně hudebních představ

| Základní typy | Dílčí typy | Příklady a komentář |
|-------------------------------|---|--|
| Primární prvky interpretace | Obecně technické | Technická vyspělost interpreta; uchopení rytmické a metro-rytmické struktury díla, (práce s akustickými podmínkami prostoru), technické provedení děl různých hudebních stylů a žánrů. |
| | Obecně interpretační | Interpretovy znalosti o tom, jak správně interpretovat skladby určitého období, určitého stylu a žánru. |
| | Obecně významové: • realizačně podpůrné • vlastní významové | Ztvárnění hudebních figur, vystavení frází a celkové tektonické stavby díla, realizace detailní významové složky díla – vystavení melodického i harmonického průběhu celé skladby. Výklad hudebního textu interpretem. |
| Sekundární prvky interpretace | | přesvědčivá volba afektu, tempa |
| | | metrická a rytmická pregnance – artikulace provedení – s ohledem na akustické zvláštnosti prostředí, na sémantické hudební dění – na „afekt“ hraného díla apod. |
| | | agogika, tzv. časování (modelace frází – jejich hierarchizace, zdůraznění významových harmonicko-melodických momentů skladby) |
| | | podpora kontrastujících prvků |
| | | vlastní interpretační nápady, které jsou v hudebním textu přítomné jen latentně (přidané ozdoby, improvizace plochy, ozvláštňování agogické, dynamické apod.) |
| | | osobitost podání a vlastní podoby různých typů sekundárních prvků |
| | | vyváženost ztvárňovaných komponentů |
| | hloubka proniknutí do formální složky hudebního díla | |
| | hloubka proniknutí do obsahové složky hudebního díla | |

Tab. 3 Primární a sekundární prvky *interpretace* hudebního díla (Dvořáková-Marešová, 2013, 126–127).

Pokud bychom nahradili pojem „interpretace“ pojmem „hudební představy“ dostaneme dvě základní úrovně: primární prvky hudebních představ (tj. prvky obecně technické, obecně významové, obecně představivostní) a sekundární prvky hudebních představ (představa o afektu, tempu, artikulaci, časování, kontrastních prvcích atd.).

K čemu všemu hudební představy mohou posloužit? Jaké jsou jejich **funkce**? V dřívějších dobách se představy využívaly především k procvičování hudebního výkonu jen „v duchu“ (viz např. postupy, které užívali P. Casals či A. Rubinstein). Zjistilo se totiž, že práce s hudebními představami napomáhá reálnému, fyzickému provádění hudby, je doplňkem fyzického nacvičování hudby.

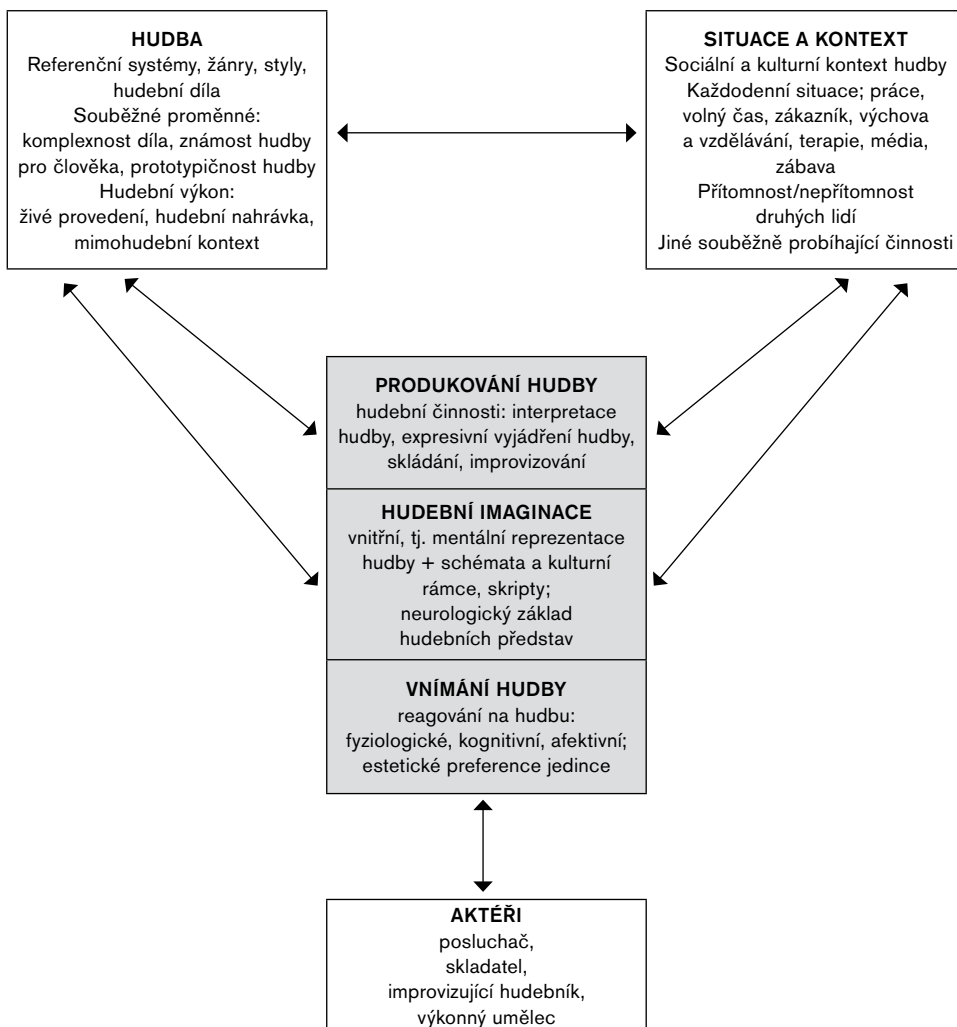
Novější pojetí staví na tom, že systematická práce s hudebními představami (kromě výše uvedené funkce) pomáhá při učení se a zapamatování hudebního díla, rozvíjí a posiluje expresivitu při provádění hudebního díla. Umožňuje hudebníkovi, aby se připravil na situace, které předcházejí reálné zkušenosti s hudebním výkonem. Provozování hudebních děl jen „v duchu“ pomáhá při prevenci a/nebo terapii interpretových zdravotních obtíží, které souvisejí s provozováním hudby.

Představivost jako základ hudebních aktivit

„Hudební představy“ a „hudební představivost“ byly po desetiletí chápány jako pouhý **doplňek** reálného hudebního výkonu. V posledních letech se názor na jejich roli mění, závažnost hudební představivosti a hudebních mentálních představ stoupá. Dokonce natolik, že špičkoví badatelé prohlašují:

„Je třeba znovu promyslet a přehodnotit několik hlavních pojmů v psychologii hudby, zejména ty, které souvisejí s hudební tvořivostí. Navrhujeme, aby tvořivé aspekty *poslouchání* hudby byly opuštěny a aby se přešlo do centra hudební tvořivosti (která – jak se předpokládá – se projevuje v činnostech typu skládání hudby, improvizování a interpretování hudby posluchačům). To může vést k mnohem fundamentálnějšímu pohledu – k *imaginaci* chápané jako kognitivní základ vnímání a produkování hudby. *„Imaginace je esencí tvořivého vnímání hudby, poutá nový zájem badatelů o ty vlastnosti hudby, které vzbuzují emoce, stejně jako o podstatu toho, co činí hudbu krásnou.“* (Hargreaves, 2012, s. 539).

Proto právě Hargreaves přepracoval svůj předchozí model práce s hudbou a navrhl nové pojetí, v jehož centru stojí hudební imaginace/hudební představy jako mediátor mezi produkováním a vnímáním hudby (viz obr. 2).



Obr. 2 Revidovaný recipročně-zpětnovazební model práce s hudbou (modifikovaně podle Hargreaves, 2012, s. 554).

Vztahy mezi jednotlivými bloky modelu jsou znázorněny úsečkami, které jsou opatřeny na obou koncích šipkami. Autor tím naznačuje, že mezi sledovanými proměnnými funguje jednak zpětná vazba, jednak i to, že působení není jednosměrné, nýbrž obousměrné; jde o vzájemnou výměnu, o recipročnost působení.

Diagnostika hudební představivosti a hudebních představ

Již na začátku této studie jsme připomněli, že v míře hudebníkovy představivosti (chápané jako schopnost, posléze po procvičování a rozvíjení i jako *dovednost* hudebníka) se jednotlivci navzájem liší a že představivost můžeme diagnostikovat. Možnosti, jak to provádět, jsou tématem tohoto oddílu.

Jeden ze zajímavých výzkumů u profesionálních hudebníků uskutečnila Haddonová (2007). Zjišťovala, co pro učitele vysoké školy a jejich studenty (pěvce i instrumentalisty) tvoří obsahovou náplň pojmu hudební představa. Nabídla jim šest možností (viz tab. 4).

Hudební představa je:

- Přehrávání si hudby jen „v duchu“.
- Procvičování si hudby „v duchu“ proto, aby si ji člověk lépe zapamatoval.
- Přehrávání si různých variant interpretování hudebního díla „v duchu“
- Procvičování si pohybů, potřebných pro úspěšné provedení hudebního díla jen v „duchu“.
- Vizualní představování si úspěšného provedení díla, potřebného výkonu.
- V duchu si pouštět nahrávku vlastního výkonu, aniž ji člověk může vědomě ovládat, zasahovat do ní.

Tab. 4 Definování pojmu hudební představa (modifikované podle Haddonová, 2007, s. 303)

Výsledky ukázaly, že své hudební představy vědomě kultivovalo a rozvíjelo ve zkoumaném souboru osob 69 % učitelů hudby a 46 % vysokoškolských studentů hudby.

U učitelů pojem hudební představa zahrnoval nejčastěji: přehrávání si hudby v „duchu“ (93 %), pouštění si „v duchu“ nahrávky vlastního výkonu (64 %) a přehrávání si „v duchu“ různých variant interpretování hudebního díla (57 %). Nejméně učitelů se domnívalo, že hudební představa je procvičování si „v duchu“ pohybů, které jsou potřebné pro úspěšné provedení díla (36 %).

U studentů bylo pořadí poněkud odlišné. Nejčastěji uváděli: přehrávání si hudby v „duchu“ (100 %), ale pak následovalo vizualní představování si úspěšného provedení díla (82 %) a pouštění si „v duchu“ nahrávky vlastního výkonu, aniž ji člověk může vědomě ovládat (73 %). Nejméně studentů se domnívalo, že hudební představa je procvičování si hudby „v duchu“ proto, aby si ji člověk lépe zapamatoval (36 %).

Druhý dotaz zjišťoval, které aspekty hudby si učitelé a studenti „v duchu“ představují, když se snaží vyvolat si hudební představu. Zde už nebyly rozdíly mezi učiteli téměř žádné a na prvních šesti místech se umístily (řazeno sestupně): melodie, rytmus, artikulace, harmonie, struktura textu, tónbr.

Haddonová (2007) zjistila, že existují rozdíly mezi učiteli v tom, k čemu je vhodné užívat hudebních představ a jak s nimi konkrétně pracovat. Rozdíly byly dány profesním zaměřením učitelů: lišili se mezi sebou skladatelé, pěvci, instrumentalisté a dirigenti.

Tento oddíl je věnován **diagnostice** hudební představivosti a také hudebních představ. Proto je třeba zdůraznit, že hudební představy lze zjišťovat pouze *nepřímo*, *zprostředkovaně*. Nemáme možnost jejich obsah, podobu, rozsah, proměny v čase identifikovat přímo.

Bailesová výstižně říká: hudební představa, o níž se má někdo druhý dozvědět, musí být převezena do vhodné podoby. Jedinec ji musí zazpívat či zahrát na hudební nástroj, předvést pohybem, popsat slovy anebo přiblížit pomocí výstižné metafory (Bailesová, 2002, s. 8).

Už v předchozím oddíle jsme citovali postřeh Halpernové, že hudební představy je obtížně verbalizovat. Můžeme to říci i jinak: jejich nositelé mívají problém slovně popsat, jak jejich hudební představy vypadají, jak se mění v čase, co při nich člověk prožívá. To pochopitelně komplikuje diagnostiku hudebních představ. Obdobně komplikované je zjišťování činnosti mozku při představování si hudby, neboť dosavadní neurologické výzkumy svědčí o tom, že v mozku neexistuje jedno jediné, dobře lokalizovatelné centrum pro auditivní představy.

V zásadě máme k dispozici tři diagnostické přístupy, jimiž lze zjišťovat hudební představivost a hudební představy: kvalitativní (např. rozhovor s jedincem či skupinou), kvantitativní (např. testování, dotazníkové šetření, měření fyziologických a neurologických proměnných), a konečně smíšený přístup. Ten kombinuje předchozí dva tak, aby se jejich silné stránky skloubily, zesilovaly, a naopak jejich slabiny co nejvíce eliminovaly. Ve výzkumné praxi se obvykle setkáváme se dvěma případy smíšeného přístupu: buď převládá kvalitativní přístup, zatímco přístup kvantitativní je pouze doplňující (schematicky znázorněno QUAL + quant), anebo naopak kvalitativní přístup je pouhým předstupněm, zatímco těžiště výzkumu je v kvantitativním, např. dotazníkovém šetření (schematicky znázorněno qual + QUANT).

Podívejme se na tři základní diagnostické přístupy podrobněji.

Kvalitativní přístupy. Kvalitativní přístupy se zajímají o jednotlivce: o jeho svěbytný pohled na svět a sebe sama, o jeho vnímání, prožívání a hodnocení činností, které uskutečňuje, a o okolnosti, které tyto činnosti ovlivňují. Obvykle jde o zkoumání jednotlivých případů, o kazuistiku. V případě hudebních představ je základem pro diagnostiku jedincova **introspekce**. Rozumíme jí postup, při němž jedinec pozoruje sám sebe, vlastní psychiku, vnitřní prožitky a procesy, které probíhají v jeho vědomí, a dokáže nám je popsat (Hartl, Hartlová, 2010, s. 231.)

Jednou z možností je **rozhovor**, v němž se zkušený tazatel dotazuje hudebníka na ty důležité aspekty jeho výkonu, které jsou spojeny s jeho hudebními představami. Rozhovor se nahrává, zvuková nahrávka se přepíše do doslovného protokolu a obsah výroků se pak detailně analyzuje. Příkladem může být polostrukturovaný rozhovor Holmesové (2005) se dvěma elitními sólisty (kytaristou a violoncellistou) o tom, jak využívají hudebních představ při učení se novým skladbám a při jejich zapamatování. Obsah doslovného protokolu byl zkoumán pomocí tematické analýzy. Jako nejdůležitější se u obou zkoumaných hudebníků ukázala motorická představa sólového výkonu. Zvyšovala motivaci během přípravy na výkon a usnadňovala zapamatování skladeb.

Druhou možností je **pozorovat** a hodnotit **vnější projevy** hudebních představ u člověka, který slyší hudbu pouze „v duchu“. Anebo se **vyptávat** lidí, co dělají, když poslouchají

hudbu pouze „v duchu“, jak se to u nich navenek projevuje. Sherriff (2011, s. 120) se dozvěděl, že v takových případech si melodii pobrukuje, pohybují v rytmu hlavou, poklepávají si nohou, pohupují tělem, vytukávají prstem rytmus atd. Zdálo by se, že tyto vnější projevy souvisí pouze se zvláštnostmi osobnosti posluchače (někdo si pomáhá při představování hudebního díla pohyby, jiný zůstává v klidu). Není to pravda, neboť výsledné chování je výsledkem interakce mezi zvláštnostmi hudebního díla, zvláštnostmi osobnosti a zvláštnostmi situace, v níž se všechno odehrává.

Třetí možností je vedení **deníku**. Zkoumané osoby si do něj zapisují výskyt, podobu a prožívání svých hudebních představ. Příkladem je šetření, které provedli Beaman a Williams (2010). Zajímali se o vtíravé hudební představy, které čas od času vstupují do vědomí člověka – proti jeho vůli. Oslovili pětadvacet převážně vysokoškolských studentů a požádali je, aby si po čtrnáct dní zapisovali do připraveného deníku údaje o těchto specifických hudebních představách. Měli si všimnout tří aspektů vtíravých představ a blíže je charakterizovat: 1. specifický charakter představ (dobu výskytu během dne, délku trvání, typ představy, hlavní myšlenky, které ji provázejí), 2. ovlivnitelnost představy, 3. pocity, které představu provázejí. Obsah deníků se potom detailně analyzoval. Mimo jiné se ukázalo, že výskyt takové vtíravé hudební představy (melodie nějaké písně, známé znělky apod.) není častý, průměrná hodnota činila 1,12 hudebních epizod za jeden týden.

Kvantitativní přístupy. Nejstarší metodou zjišťování hudebních představ je jejich **testování**. Obvykle se používá některý ze dvou koncepčních přístupů: jeden chápe hudební představy jako dílčí složku většího celku – nejčastěji hudebnosti člověka, zatímco druhý přístup se soustřeďuje pouze na hudební představy samotné; nebere je však jako homogenní celek, nýbrž zjišťuje jejich dílčí složky. Zkoumaný jedinec dostává jednotlivé testové úkoly, které musí řešit.

Příkladem prvního koncepčního přístupu je test maďarsko-holandského psychologa G. Révészze ze dvacátých let. Hudebnost chápal jako komplex dílčích hudebních schopností, hudebního sluchu, rytmického cítění, harmonického cítění, *představivosti*, tvůrčí fantazie a složek motoricko-reprodukčních. Jiným příkladem je hudební test Američanů J. Kwalwassera a P.W. Dykemy ze třicátých let, jehož součástí je *časová představivost*. Z domácích autorů připomeňme auditivní a audiovizuální test hudebnosti E. Vachudové (2009), jehož součástí bylo mj. testování *hudební představivosti* žáků 1., 4., a 6. tříd základní školy. K testovým úkolům patřilo: představit si rytmy, představit si melodii k prezentovanému rytmu, představit si ukončenou melodii, představit si atmosféru spojenou s jiným testovým úkolem.

Příkladem druhého koncepčního přístupu je test představivosti tónů T. Madisona ze čtyřicátých let nebo hudební test Američana E. Gordona ze šedesátých let, v němž dominuje diagnostikování výškové a tónové představivosti.

Kromě testů se při diagnostikování představivosti používají **dotazníky**. Ty dovolují zjistit názory a zkušenosti jednotným metodickým způsobem u velkého počtu osob. Problémem

je, že po respondentovi chceme, aby se v duchu vrátil do minulosti, vybavil si situace, v nichž si představoval hudební dílo, zhodnotil svoje zkušenosti s hudebními představami, zprůměroval své zážitky za delší časové období a odpověděl na dotazy typu: *Co obvykle děláte, když ...* To všechno jsou náročné činnosti, které nemusí všechny proběhnout. Navíc nemáme možnost ověřit si spolehlivost respondentových odpovědí z nezávislých zdrojů.

K dispozici máme dva typy dotazníků. Zaprvé dotazníky použitelné pro zjišťování mentálních představ obecně, nikoli jen představ hudebních. Mluvíme o tzv. *generických* dotaznících, s nimiž se setkáváme nejen při výzkumech představivosti v hudbě, ale také ve představivosti ve sportu, v lékařství, fyzioterapii aj. Jsou užitečné tím, že dovolují srovnávat představivost osob zabývajících se různými obory lidské činnosti a hledat, co mají jejich představy společné a co rozdílné. Příklady přináší tab. 5.

| Název a autor | Počet položek | Způsob odpovídání | Zjišťované proměnné | Reliabilita (vnitřní konzistentnost) | Poznámky |
|---|---------------|---------------------|--|--------------------------------------|--|
| Questionnaire upon Mental Imagery (Sheehan, 1967) | 35 | sedmistupňová škála | proměnné: 1. zrakové, 2. sluchové, 3. čichové, 4. chuťové, 5. organické, 6. kinestetické, 7. kožní (taktilní) | Cronbach. alfa 0,97 | Zkrácená verze dotazníku G. H. Bettse z roku 1909. Původní dotazník měl 150 položek. |
| Movement Imagery Questionnaire-Revised (Hall, Martin, 1997) | 8 | sedmistupňová škála | proměnné: 1. vizuální představivost, 2. kinestetická představivost | Cronbach. alfa 0,88–0,89 | |
| Clarity of Auditory Image Scale (Willander, Baraldis, 2010) | 16 | pěťstupňová škála | 1 proměnná: jasnost představy | Cronbach. alfa 0,88 | |
| Movement Imagery Questionnaire (Williams, Cumming, Ntoumanis, 2012) | 12 | sedmistupňová škála | proměnné: 1. externí vizuální představivost, 2. interní vizuální představivost, 3. kinestetická představivost | Cronbach. alfa 0,92–0,93 | Modifikace Movement Imagery Questionnaire-Revised (Hall, Martin, 1997) |

Tab. 5 Obecné, tj. generické dotazníky pro zjišťování představivosti lidí

Druhou skupinu tvoří dotazníky, které jsou konstruovány speciálně pro výzkum *hudebních* představ lidí. Mluvíme o tzv. dotaznících *specifických*. Je jich zatím málo a texty o nich jsou obtížně dostupné. Proto v tab. 6 nejsou uvedeny všechny potřebné charakteristiky

dotazníků, o nichž jsme v literatuře našli zmínky. Většina z nich se zajímá o *spontánní*, nikoli vědomě vyvolávané hudební představy.

| Název a autor | Počet položek | Způsob odpovídání | Zjišťované proměnné | Reliabilita (vnitřní konzistentnost) | Poznámky |
|---|-----------------------|--|---|--------------------------------------|--|
| Musical Imagery Repetititon (Bennett, 2002) | 51 | rozdílné způsoby: volba z nabídnutých 3–6 variant; otevřené otázky vyžadující popisování zážitků | Zjišťovalo se: četnost výskytu hudebních představ obsah hudebních představ chování provázející hudební představy emoce vyvolané hudebními představami aktivní – pasivní provozování hudby v běžném životě podrobnější charakteristiky hudebních představ hudební vzdělání respondenta | není uvedena | Jednalo se o internetový dotazník |
| Function of Imagery in Music Questionnaire (Gregg, Clark, Hall, 2008) | 28 | údaje nejsou dostupné | 5 proměnných: 1. kognitivně specifická, 2. obecně kognitivní, 3. motivačně specifická, 4. obecně motivační – vzrušivostní, 5. obecně motivační – snaha po mistrovství | není uvedena | Existuje německá verze (Kaczmarková, 2012) |
| Musical Imagery Questionnaire (Barušs, Wammes, 2009) | údaje nejsou dostupné | údaje nejsou dostupné | 6 proměnných: 1. nevědomé představy, 2. perzistentní představy, 3. zábavné představy, 4. kompletní představy, 5. muzikální představy, 6. rozptylující představy, odvádějící pozornost | není uvedena | |
| Catchy Tunes Questionnaire (Beaman, Williams, 2010) | 11 | výběr z 2–6 nabízených alternativ + uvádění příkladů a konkretizování odpovědí | Zjišťuje: podobu písně, která obtěžuje (jen melodie, slova i melodie), různé písně/stejně písně; pasáž písně, která se vnucuje (hlavní melodie, refrén), spouštěcí momenty, dobu trvání, míru rušení v dalších činnostech, možnost ukončení hudebních představ. | není uvedena | |

| Název a autor | Počet položek | Způsob odpovídání | Zjišťované proměnné | Reliabilita (vnitřní konzistentnost) | Poznámky |
|--|---------------|---|---|--------------------------------------|----------|
| Spontaneous Musical Imagery Questionnaire (Sherriff, 2011) | 21 | rozdílné způsoby: dichotomické otázky, sedmistupňové škály, otevřené otázky vyžadující popisování zážitků | Zjišťuje se 7 aspektů: četnost výskytu hudebních představ determinanty (pohlaví, hudební vzdělání) kontext (přítomnost druhých osob, typ prováděné činnosti během výskytu představy) stálost výskytu během časového období obsah představy (jen hudba, jen zpěv, část díla, hudební žánr) podrobnější charakteristiky představy (asociace s hudbou, zkušenost s hudební představivostí, hlasitost vnímané hudby, zřetelnost hudební představy, simultánní výskyt vizuálních představ, míra obtěžování představami) chování provázející hudební představy (pohvizdování, brumlání, pokyvování hlavou, podupování nohou, potukávání prsty, pohupování se) | není uvedena | |
| Musical Imagery (Beaty et al., 2013) | 5 | jedenáctistupňová škála (0–10) | 5 položek: četnost výskytu hudebních představ, potěšení z hudebních představ, rozvíjení hudebních představ, důležitost hudebních představ, kognitivní kontrola nad obtěžujícími hudebními představami | není uvedena | |

Tab. 6 Specifické dotazníky pro zjišťování hudební představivosti lidí

Kromě dotazníků, které jsou převážně záležitostí psychologů, se setkáváme i se snahami objektivizovat výskyt hudebních představ a práci hudebníka s nimi – a to je záležitost lékařů. Může se tak dít na úrovni fyziologické či neurologické.

Pokud jde o **fyzilogické proměnné**, badatelé měří např. tepovou frekvenci a dechovou frekvenci zkoumaných osob (Bailesová, 2002).

Pokud jde o **neurologické proměnné**, k jejich zjišťování se používají různé typy zobrazovacích metod. Obecně lze konstatovat, že představování si hudby (tj. záměrné vytváření hudebních představ) aktivuje zpravidla stejné oblasti mozku jako vnímání reálně znějící hudby (Hubbart, 2010).

Např. tým vedený Schaeferovou (2013) studoval pomocí elektroencefalografu (EEG) aktivaci mozku jednak při reálném vnímání auditivních podnětů, jednak při vytváření auditivních představ těchto podnětů. Badatelé vystavovali pokusné osoby čtyřem experimentům: zvuk vydávaný metronomem, úryvek melodie, hudební rytmus a úryvek reálné hudební skladby. Reálné vnímání zvuku i pouhé představování si zvuku aktivovalo téměř stejné oblasti mozku. Badatelé konstatovali, že stále ještě nerozumíme tomu, jak funguje systém vnímání zvuku, odkud a kam putuje proud informací, jak může tak dobře fungovat představování si zvuků, když chybí vjemy „na vstupu“, jak mozek „vytváří, doplňuje“ chybějící informace.

Vynořují se nové teorie o tom, jak procesy, jež označujeme jako představování si zvuků, mohou být průběžně aktivní, když mozek vnímá ještě další zvuky; jak fungují naše mentální modely řídicí anticipační představy (Keller, 2012). Jedno z několika vysvětlení by mohlo být evoluční: jedinci, kteří si dokázali představit, co přijde, i když to v daných okamžicích není reálně přítomno, byli lépe připraveni na budoucí situace, neboť je očekávali. V duchu si představovali výsledek akce a připravovali si s předstihem adekvátní odpověď.

Smíšený přístup. Jak jsme již připomněli, lze kvalitativní a kvantitativní přístup kombinovat. Výzkum Halpernové (2012) zkoumal reálně slyšenou hudbu a její představování si pouze „v duchu“. Pokusným osobám byly pouštěny části skladeb L. Beethovena, W. A. Mozarta a P. I. Čajkovského. Pokusné osoby měly (pomocí myši) vizuálně znázorňovat na obrazovce změny v intenzitě těch emocí, které zažívají při reálném poslechu hudby a při představování si této hudby. Pomocí objektivního měření pomocí funkční magnetické rezonance (fMRI) autorka sledovala proměny aktivity mozkových center při poslechu i při pouhém představování si zmiňované hudby. Halpernová zjistila nápadnou shodu mezi subjektivními a objektivními údaji.

Problémem většiny (ne-li všech) exaktních, tzv. objektivních výzkumů fungování hudebních představ je, že se soustřeďují na jednoduché zvukové podněty, v nejlepším případě na vybraný krátký úsek hudebního díla, čímž se ztrácí to důležité – *hudební kontext* díla. Tento redukující přístup se dá vysvětlit technickými i finančními důvody (snímání a zobrazování funkce mozku pomocí složitých zařízení je drahé, počet pokusných osob je limitován, počet teoreticky možných hudebních podnětů je velký), ale věcně vzato: míra hloubky poznání, celistvosti uchopení, jakož i zobecnitelnosti takovýchto výsledků je malá.

Dá se to říci i jinak: sebedůkladnější zkoumání nižších úrovní (tj. základů hudebních představ) nám neumožní pochopit fungování oněch vyšších úrovní. Ty nejsou na ony neurofyzilogické, taktilní, motorické aspekty aj. převoditelné.

Zatím jsme referovali o jednotlivých dílčích přístupech a výzkumech. Mnohem bohatší údaje získáme z meta-analýz, které posuzují výsledky mnoha dílčích výzkumů a hledají to, co mají nálezy společného, co je zobecnitelné.

Výsledky starší meta-analýzy (Driskell, Cooper, Moran, 1994) ukazují, že mentální procvičování hudby pozitivně a statisticky významně ovlivňuje hudební výkon. Účinnost mentálního procvičování závisí na typu úkolu, na délce a četnosti mentálního procvičování, na délce časového intervalu mezi mentálním procvičováním a reálným výkonem. Samo mentální procvičování hudby nestačí, důležité je také reálné přehrávání hudebních děl.

Rozvíjení hudební představivosti

Ví se, že hudební představy jsou značným přínosem pro všechny typy hudebních činností a výrazně přispívají k hlubšímu porozumění toho, jak dosahovat lepších hudebních výkonů. Jedním z běžně používaných způsobů, jak rozvíjet hudební představivost hudebníků, je intonování, tedy zpěv z not. Kultivuje totiž u hudebníků představy tonálně výškových vztahů a vytváří základy tvořivě kompoziční a improvizáční práce.

To je však jen jeden z mnoha možných postupů. Další výzkum by měl jít dál: ověřit účinnost různých způsobů procvičování hudební představivosti a zodpovědět důležitou pedagogickou otázku: jak *nejlépe* rozvíjet schopnost lidí představovat si hudbu jen „v duchu“ (Haddonová, 2007). Jinak řečeno: zatím nevíme, jak *nejlépe* rozvíjet hudební představivost u různých typů osobnosti a různých typů profesionálních hudebníků. Dosud máme k dispozici spíše kazuistiky, které říkají, k jakým cestám si nakonec dospěly výrazné hudební osobnosti. My však potřebujeme poznatky, které by nám řekly, jak účinně pedagogicky pracovat s běžnými hudebníky a jak by posléze hudebníci mohli pracovat sami na sobě.

V dostupné literatuře jsme našli některá obecně koncipovaná doporučení. Procvičování hudební představivosti je činnost, která přináší své ovoce jen tehdy, pokud je prováděna správně a systematicky. Jedním z návodů, jak postupovat, jsou doporučení Connollyho, Williamona (2004):

1. Cvičte svou hudební představivost pravidelně, zejména ráno, kdy je soustředění a zaměření na zvolenou úroveň nejvyšší.
2. Sledujte, jak namáhavé je pro vás vytváření hudebních představ; je lepší cvičit pravidelně a krátce, než nepravidelně a dlouho.
3. Začínajte relaxačními cvičeními, abyste se naladili na propojení těla a mysli.
4. Mentální cvičení specifických dovedností provádějte v rámci technické přípravy na výkon; pokud možno na úrovni vašich aktuálních možností nebo dokonce mírně nad nimi.
5. Vaše hudební představy by měly být laděny pozitivně. Postupujte od toho, co chcete, aby se rozvíjelo. Vyhýbejte se vtíravým myšlenkám na to, co by se mohlo pokazit, jaké chyby byste mohli udělat.

Ukázka mentálního cvičení (modifikovaně podle Johnson, 2003, s. 86):

1. Vyberte si tu pasáž hudebního díla, v níž při procvičování nebo při veřejném vystupování děláte chyby.
2. Představte si teď sami sebe, jak hraje tuto pasáž přesně, bez chyb; že ji hraje tak, jak byste si ji přáli zahrát.
3. Pokud se přesto ve vašem „výkonu v duchu“ stále objevují chyby („vnucují se“ vám do vaší představy), potom si představujte jiného hudebníka, jiného interpreta, který hrál tuto pasáž bez problému, plynule.
4. Použijte tohoto hudebníka jako svůj mentální vzor, jako model pro vaši hudební představu; pak „v duchu“ uvidíte a prožijete sebe sama, jak uvedenou pasáž hraje právě tak dobře, jako váš vzor.
5. Pokračujte v procvičování díla „v duchu“ tak dlouho, až si představíte, že tuto pasáž hraje bez jakýchkoli chyb. Hned poté, co bylo mentální cvičení úspěšné, vezměte nástroj a zahrajte uvedenou pasáž reálně, doopravdy.

To, co jsme právě uvedli, je zatím jen první přiblížení se k náročnému úkolu, jímž je promyšlené kultivování hudební představivosti. Hlavní část práce odborníky teprve čeká.

Závěry

Hudební představy a hudební představivost jako specifická schopnost člověka vzbuzují zájem hudebníků i psychologů už nejméně devadesát let. Rovněž učitelé hudební výchovy pracují s hudebními představami svých žáků, snaží se je kultivovat, a proto sledují, co se ví o hudební představivosti. Zájem projevují i naprostí laici: kladou otázku, jak může hudebník skládat hudební skladby i v době, kdy ztratil sluch (viz L. Beethoven, B. Smetana).

Hudební představy jsou speciálním případem představ. Oproti běžnému očekávání však zahrnují soubor nejen představ akustických, ale také vizuálních, kinestetických, taktilních. Tvoří určitou hierarchii, na jejímž vrcholu stojí koncepční představa hudebního díla. Obsahují jedincovy hudební zkušenosti, hudební zážitky, hudební díla, s nimiž se seznámil, a také hudební praxi (provozování hudby). Tyto specifické představy buď ve vědomí člověka přetrvávají (a jsou mu hned k dispozici), anebo si je jedinec dokáže znovu vyvolat – to vše v situaci, kdy *chybí* přímé sensorické vnímání hudby a všechno se odehrává pouze „v duchu“.

Hudební představy se týkají všech osob, které pracují s hudbou: od učitelů, žáků až po profesionální hudebníky. Mohou je mít jak hudebně vzdělaní lidé, tak hudební laici. V této přehledové studii jsme se soustředili na kategorii profesionálů – především na interprety. Upozornili jsme, že základem práce s hudebními představami je hudební představivost (tj. specifická schopnost jedince). Z toho plyne, že mezi jedinci existují v úrovni této představivosti individuální rozdíly. Dodali jsme také, že hudební představivost člověka se dá promyšleně rozvíjet. Hudební představy (až na výjimky) obvykle přinášejí pozitivní zážitky

a jsou spojeny s pozitivní zkušeností (Beaman, Williams, 2010; Halper, Bartlett, 2011; Hyman et al., 2013; Beaty et al., 2013). V našem výkladu jsme opakovaně zdůrazňovali důležitost hudebních představ pro všechny typy hudebních činností. Je však třeba jasně říci, že představy jsou pro percepci, interpretaci i produkci hudby **nezbytné**.

Problémem je, že většina výzkumů hudební představivosti se zatím zajímá spíše o spontánní, nezáměrné až obtěžující hudební představy, a to zpravidla studentů a hudebních laiků (Brown, 2006; Beama, Williams, 2010; Sheriff, 2011; Liikkanen, 2012), než o záměrnou promyšlenou práci s hudebními představami u profesionálních hudebníků.

Pokud chceme diagnostikovat kvalitu hudebních představ a úroveň hudební představivosti jedince, musíme se opírat o zprostředkované poznávání. Zjišťujeme je analýzou výpovědí osob, měřením fyziologických veličin, snímáním činnosti mozku pomocí přístrojových zobrazovacích metod. Problémem je, že jednotlivé typy představ se navzájem liší tím, že tvoří určitou funkční hierarchii, o níž ještě mnoho nevíme. Avšak sebedůkladnější zkoumání nižších úrovní (tj. základů hudebních představ) nám neumožní pochopit fungování oněch vyšších úrovní. Ty nejsou převoditelné na neurofyziologické, taktilní, motorické aj. aspekty, jsou jen nutnou, nikoli postačující podmínkou.

Projevy hudebních představ nejsou závislé jen na individuálních zvláštnotech lidí, kteří je mají. Odvíjejí se podstatnou měrou také od charakteru představované hudby. Např. hudební dílo s převahou rytmické složky bude doprovázeno jiným chováním jedince, který si hudbu představuje „v duchu“, než kantabilní klidná hudební plocha.

Dosavadní výzkumy ukazují, že rozvíjení a cílené využívání hudební představivosti vede u hudebníků k tomu, že:

- se zlepšuje učení a zapamatování hudebního díla
- reálné výkony jsou lepší
- se snáze překonávají technické obtíže při nastudování a provádění díla
- se zvyšuje vědomá citlivost hudebníka
- během výkonu lze přesouvat pozornost na další aspekty provedení díla
- se posiluje důvěra hudebníka v sebe sama
- stoupá odolnost hudebníka vůči stresu, který se dostavuje při veřejném vystupování
- se zvyšuje dovednost zvládat negativní emoce
- dosahuje se většího propojení hudebníka s auditoriem
- hudebník si snáze auditorium získává, „osloví ho“
- dosahuje se mohutnějšího účinku při provedení díla (Connolly, Williamon, 2008, s 225).

Bibliografie

- ALEMAN, A., NIEWENSTEIN, M. R., BOCKER, K.B. et al. Music Training and Mental Imagery Ability. *Neuropsychologia*, 2000, vol. 38, p. 1664-1668. ISSN 0028-3932.
- BAILES, F. A. *Musical Imagery: Hearing and Imagining* (Doctoral dissertation), Sheffield: University of Sheffield 2002, 744 p.
- BARUŠS, I., WAMMES, M. Characteristics of Spontaneous Musical Imagery. *Journal of Consciousness Studies*, 2009, Vol. 16, no. 1, p. 37–61. ISSN 1355-8250.
- BEAMAN, C. P., WILLIAMS, T.I. Earworms („Stuck Song Syndrome“): Towards a Natural History of Intrusive Thoughts. *British Journal of Psychology*, 2010, vol. 101, p. 637–653. ISSN 2044-8295.
- BEATY, R. E., BURGIN, C. J., NUSBAUM, E. C. et al. Music to the Inner Ears: Exploring Individual Differences in Musical Imagery. *Consciousness and Cognition*, 2013, vol. 22, p. 1163–1173. ISSN 1053-8100.
- BENNETT, S. *Musical Imagery Repetition – MIR* (master thesis). Cambridge: Cambridge University, 2002, 60 p.
- BRODSKY, W., HENIK, A., RUBINSTEIN, B. S. et al. Auditory Imagery from Musical Notation in Expert Musicians. *Perception and Psychophysics*, 2003, vol. 65, no. 4, p. 602–612. ISSN 0031-5117.
- BROWN, S. The Perpetual Music Track. The Phenomenon of Constant Musical Imagery *Journal of Consciousness Studies*, 2006, vol. 13, no. 6, p. 25–44. ISSN 1355-8250.
- CONNOLLY, C., WILLIAMON, A. Mental Skills Training. In A. WILLIAMON (Ed.), *Musical Excellence: Strategies and Techniques to Enhance Performance*. Oxford University Press, 2008, p. 2210245. ISBN 978-0-19-852534-9.
- DENIS, M. *Image and Cognition*. New York: Harvester, Wheatsheaf, 1991, 228 p. ISBN 978-0-74-500864-6.
- DRÁBEK, V. *Stručný průvodce hudební psychologií*. Praha: Pedagogická fakulta UK 2004, 62 s. ISBN 80-7290-161-3.
- DRISKELL, J. E., COPPER, C., MORAN, A. Does Mental Practice Enhance Performance? *Journal of Applied Psychology*, 1994, vol. 79, no. 4, p. 481-492. ISSN 0021-9010.
- DVOŘÁKOVÁ-MAREŠOVÁ, J. *Teoretické základy varhanní interpretace (na příkladu období 1945–1989)*. Doktorská disertace. Praha: Hudební a taneční fakulta AMU, 2013, 146 s.
- FRANĚK, M. *Hudební psychologie*. Praha: Karolinum, 2007, 238 s. ISBN 978-80-246-0965-2.
- GREGG, M. J., CLARK, T., HALL, C. R. Seeing the Sound: An Exploration of the Use Imagery by Classical Musicians. *Musicae Scientiae*, 2008, vol. 12, no. 2, p. 231–247. ISSN 1029-8649.
- HADDON, E. What Does Mental Imagery Mean to University Music Students and their Professors? In: WILLIAMON, A., COIMBRA, C. (Eds.) *International Symposium on Performance Science*. Association Européenne des Conservatoires, 2007, p. 301–306. ISBN 978-90-9022484-8.
- HALL, C. R., MARTIN, K. A. Measuring Movement Imagery Abilities: A Revision of the Movement Imagery Questionnaire. *Journal of Mental Imagery*, 1997, vol. 21, p. 43–154. ISSN 0364-5541.
- HALPER, A. R., BARTLETT, J. C. The Persistence of Musical Memories: A Descriptive Study of Earworms. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 2011, vol. 28, no. 4, p. 425-432. ISSN 0730-7829.
- HALPERN, A. R. Dynamic Aspects of Musical Imagery. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 2012, no. 1252, p. 200–205. ISSN 0077-8923.
- HARGREAVES, D. J. Musical Imagination: Perception and Production, Beauty and Creativity. *Psychology of Music*, 2012, vol. 40, no. 5, p. 539–557. ISSN 0305-7356.
- HARGREAVES, D., MIELL, D., MACDONALD, R. (Eds.) *Musical Imaginations. Multidisciplinary Perspectives on Creativity, Performance, and Perception*. New York: Oxford University Press, 2012, p. 351–366. ISBN 978-0-19-956808-6.
- HARTL, P., HARTLOVÁ, H. *Velký psychologický slovník*. Praha: Portál, 2010, 797 p. ISBN 978-80-7367-686-5.
- HOLAS, M. *Psychologie hudby v profesionální hudební výchově* (2. vyd.). Praha: HAMU, 2013. ISBN 978-80-7331-262-6.

- HOLMES, P. Imagination in Practice: A Study of the Integrated Roles of Interpretation, Imagery and Technique in the Learning and Memorisation Processes of Two Experienced Solo Performers. *British Journal of Music Education*, 2005, vol. 22, p. 217–235. ISSN 0265-0517.
- HUBBART, T. L. Auditory Imagery: Empirical Findings. *Psychological Bulletin*, 2010, vol. 136, no. 2, p. 302–329. ISSN 0033-2909.
- HYMAN, I. E., BURLAND, N. K., DUSKIN, H. M. et al. Going Gaga : Investigating, Creating, and Manipulating the Song Stuck in My Head. *Applied Cognitive Psychology*, 2013, vol. 27, p. 204–215. ISSN 0888-4080.
- JOHNSON, E. *Applying Mental Rehearsal and Imagery Techniques to Learning, Performing and Teaching Organ Music* (doctoral dissertation). Bloomington: Indiana University, School of Music, 2003, 98 p.
- KACZMAREK, S. The Differences in Mental Strategies and Practice Behavior of Musical Average and Highly Gifted Adolescents in Germany. *Proceedings of the 12th International Conference of Music Perception and Cognition and the 8th Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences*. Tesaloniki, 2012, p. 498-501.
- KEBZA, V. *Imaginativní aktivita* (disertační práce). Praha: Psychologický ústav ČSAV, 1989.
- KELLER, P. E. Mental Imagery in Music Performance: Underlying Mechanisms and Potential Benefits. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 2012, no. 1252, p. 206–213. ISSN 0077-8923.
- LEHMAN, A. Acquired Mental Representations in Music Performance: Anecdotal and Preliminary Empirical Evidence. In: JØRGENSEN, H., LEHMANN, A. (Eds.), *Does practice make perfect?* Oslo: Norges musikkhøgskol, 1997, p. 141–164.
- LIKKANEN, L. A. New Directions for Understanding Involuntary Musical Imagery. In: CAMBOUROPOULOS, E., TSOUGRAS, C., MAVROMATIS, P. (Eds.) *Proceedings of the 12th International Conference on Music Perception and Cognition and the 8th Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences*. Thessaloniki, 2012, p. 587-593. Dostupné na: http://icmpc-escom2012.web.auth.gr/sites/default/files/papers/587_Proc.pdf
- MORAN, A. Conceptual and Methodological Issues in the Measurement of Mental Imagery Skills in Athletes. *Journal of Sport Behavior*, 1993, vol. 16, p. 156 – 170. ISSN 0162-7341.
- POLEDŇÁK, I. *Stručný slovník hudební psychologie*. Praha: Editio Supraphon, 1984, 459 s. ISBN 02-008-84.
- REPP, B. H. Expressive Timing in the Mind's Ear. In GODØY, R. I., JØRGENSEN, H. (Eds.), *Musical Imagery*, Lisse: Swets and Zeitlinger, 2001, p. 185.
- SACKS, O. *Musicophilia: Tales of Music and the Brain*. New York: Vintage Books, 2008, 426 p. ISBN 978-1-4000-3353-9.
- SECKÁ, J. Hudební představivost jako klíč k hudebnímu vyjadřování dítěte. In: *Hudební výchova 2010 (webová konference)*. Ostrava: Pedagogická fakulta OU, 2010, 9 s. Dostupné na: <http://konference.osu.cz/khv/2010/index.php?id=3>.
- SEDLÁK, F. *Základy hudební psychologie*. Praha: SPN 1990, 406 s. ISBN 80-04-20587-9.
- SEDLÁK, F., VÁŇOVÁ, H. *Hudební psychologie pro učitele*. Praha: Karolinum, 2013. ISBN 978-80-246-2060-2.
- SHEEHAN, P. W. A Shortened Form of Betts' Questionnaire Upon Mental Imagery. *Journal of Clinical Psychology*, 1967, vol. 23, p. 386-389. ISSN 0021-9762.
- SHERRIFF, B. N. Exploring Everyday Musical Imagery: An Experience-Sampling Study (doctoral dissertation). Johannesburg: University of the Witwatersrand, Faculty of Humanities, 2011, 202 p.
- SCHAEFER, R. S., DESAIN, P., FARQUHAR, J. Shared Processing of Perception and Imagery of Music in Decomposed EEG. *Neuroimage*, 2013, vol. 70, p. 317–326. ISSN 1053-8119.
- SVOBODA, M., ŠIFALDOVÁ, T. Možnosti diagnostikování imaginativních schopností. *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity, Řada pedagogicko-psychologická*, vol. 29, 1995, s. 71–78. ISSN 0068-2705.
- ŠVANCARA, J. *Úvod do kognitivní psychologie*. Brno: Masarykova univerzita, 1994, 140 s. ISBN 80-210-0994-2.
- TICHÁ, L. Klavírní myšlení. *Živá hudba*, 2013, č. 4, s. 209-231. ISSN 0514-7735.

- VACHUDOVÁ, E. *Diagnostika hudebnosti žáků základní školy* (doktorská disertace). Praha: Pedagogická fakulta UK, 2009, 263 s.
- VIDLÁKOVÁ, I. *Imaginativní schopnosti a jejich vztah ke kreativitě* (diplomová práce). Brno: Filozofická fakulta MU, Psychologický ústav, 2007, 162 s.
- VIEWEGH, J. (1975). Teoretická východiska výzkumu fantazie. *Československá psychologie*, 1975, no. 3, s. 295–302. ISSN 0009-062X.
- WILLANDER, J., BARALDIS, S. Development of a New Clarity of Auditory Imagery Scale. *Behavior Research Methods*, 2010, vol. 42, no. 3, p. 785–790. ISSN 1554-351X.
- WILLIAMS, S. E., CUMMING, J., NTOUMANIS, N. Further Validation and Development of the Movement Imagery Questionnaire. *Journal of Sport and Exercise Psychology*, 2012, vo. 34, p. 621–646. ISSN 0895-2779.

Jiří Mareš (1942), psycholog a vysokoškolský učitel, nositel Zlaté medaile Univerzity Karlovy. Jeho odborná činnost se pohybuje na pomezí psychologie, pedagogiky a medicíny. Od roku 1976 působí na Lékařské fakultě Univerzity Karlovy v Hradci Králové (Ústav sociálního lékařství). Příležitostně spolupracuje s prof. V. Tichým (HAMU). Publikoval mj. tyto monografie: *Dítě a bolest* (Praha: Grada, 1997), *Styly učení žáků a studentů* (Praha: Portál, 1998), *Pedagogický slovník* (s J. Průchou a E. Walterovou; Praha: Portál, zatím 7 vydání), *Posttraumatický rozvoj člověka* (Praha: Grada, 2012), *Pedagogická psychologie* (Praha: Portál, 2013).