

Psychologické aspekty duchovní hudby

Jaro Křivohlavý

ÚVODEM: VZTAH HUDBY A PSYCHOLOGIE

Jaký je vztah mezi psychologií a hudbou? Psychologie se zabývá člověkem – celým člověkem a jeho činností, zvláště pak motivací této činnosti a jejím řízením. A v hudbě se setkáváme s člověkem hned ve třech podobách: skladatel, interpret (dirigent, zpěvák nebo hudebník) a posluchač (ať jím je posluchač koncertu – hudebního díla – nebo např. i sám dirigent, interpret, zpěvák nebo hudebník). Psychologie hudby věnuje pozornost všem těmto třem rolím člověka. Jak?

Uveďme zde tři příklady tohoto zájmu psychologie o svět hudby:

1. Umění naslouchat hudebnímu dílu patří do oblasti čisté psychologie – viz např. problematiku vjemu hudebního podnětu – ať jím je jednotlivý tón, melodie, harmonie, rytmická stránka hudby, instrumentace nebo přímo celek hudebního díla. Specifickým jevem zde je tzv. hudební zážitek, např. naslouchání určité symfonii. Ten je psychologickým jevem *sui generis*.
2. Hudební tvořivost (kreativita). Psychologie se zabývá nejen obecně kreativitou, ale i uměleckou tvořivostí a specificky pak i hudební tvořivou činností – např. tvořivou činností skladatele duchovního díla. Kolik toho bylo napsáno např. o rozdílech v tom, jak svá díla tvořili Wolfgang Amadeus Mozart a Ludwig van Beethoven apod. Do této oblasti hudební tvořivosti patří i psychologické otázky hudební inspirace.
3. Hudební hermeneutika patří do otázek speciální sociální psychologie. Skladatel své „vidění“ celé skladby zapíše určitým způsobem do notové formy a dirigent či interpret toto písemné sdělení má dešifrovat – interpretovat – tak, aby výsledek této jeho činnosti byl co nejbližší tomu, co skladatel zamýšlel. Patří sem nejen tato první fáze převodu hudebního díla od skladatele k interpretovi, ale i otázky předání či podání výsledku interpretace posluchači. Příkladem realizace tohoto úkolu může být škola zvaná Musicosophia George Balana, která se zabývá výchovou posluchačů hudebních uměleckých děl.

Problematiku psychologických aspektů duchovní hudby si zde rozdělíme do dvou částí. První bude věnována otázkám duchovního zpěvu, tj. spojení verbálního a neverbálního obsahu v jeden umělecký celek. Druhá část bude věnována problematice tzv. čisté, absolutní či instrumentální duchovní hudby, v níž odpadá výše uvedená verbální složka.

Dříve však nežli přistoupíme k těmto otázkám, zastavme se u problematiky definování toho, co se v duchovní hudbě rozumí termínem „duchovní“.

„Duchovní“ – v duchovní hudbě

To, co se rozumí termínem „duchovní“ v duchovní hudbě, není předmětem psychologie. Je to předmětem zamyšlení muzikologů, filozofů a teologů. Vzdor tomu je třeba mít v této otázce jasno, máme-li se zabývat psychologickými aspekty duchovní hudby.

To, co muzikologové rozumějí duchovní hudbou, je možno vyvozovat např. z toho, o kterých skladatelích a hudebních dílech hovoří. Co, tj. které skladby považují za duchovní hudbu a které ne, je patrné např. prostě z toho, že se o některých skladbách nezmiňují.

To, co filozofové rozumějí termínem „duchovní“, je neméně složité. Někteří se odvolávají na Platónovo pojetí duše, *pneuma*, a latinské *spiritus* a hovoří o metafyzických jevech. Jiní – a zvláště dnes daleko hlasitěji než dříve – hovoří o transcendenci, „základu jsoucna a bytí vůbec“ a nazývají to různě – např. *nous*, *logos*, *sophia* apod. – jak tomu je např. v existenciální filozofii duchovní hudby Otto Zsoka apod.¹

Teologové se často zcela automaticky zaměřují na křesťanské pojetí náboženství a vycházejí ze starozákonního pojetí ducha (hebrejsky *ruach*). Tímto termínem se původně rozuměl – podle Martina Bubera – ‚vánek‘ a ‚vítr‘ (nejen dech, jak tomu bylo u Platóna). A vánek i vítr poznáváme podle toho, co dělá. A co dělá? Např. ohýbá větve i stromy, a to zcela určitým směrem. Díky tomu můžeme upřesnit, odkud a kam tento vítr vane. A „duchovním“ pak je to, co je v tom směru, kterým vítr vane. Jenže není vítr jako vítr. Podle toho existuje nejen Duch svatý, ale i duch nesvatý – „der heilige und der unheilige Geist“, jak zní název jedné rakouské teologické knihy. To se často v hovoru o věcech duchovních opomíjí. Proto je i u duchovní hudby zapotřebí co nejpřesněji říci, kterého „ducha“ máme na mysli, hovoříme-li o duchovní hudbě.

I. PSYCHOLOGIE DUCHOVNÍHO ZPĚVU

Tam, kde jde o spojení verbální a akustické neverbální stránky sdělení v sociální komunikaci, tam je poměrně dosti snadné určit, zda jde o skladbu duchovní. Vezmeme-li v úvahu křesťanství jako základní kritérium duchovní hudby, pak je možno za duchovní zpěv považovat to, kde se v slovní části objevují biblické verše, slova vyznání víry, kanonické liturgické texty, případně sdělení o víře jak jednotlivých křesťanů, tak křesťanského společenství – církve.

Co nám k této otázce může říci psychologie hudby?

1. Psychologii zajímá kongruence či nekongruence verbální a neverbální stránky sdělení. Zde pak soulad mezi tím, co se slovem říká a co se sděluje hudební stránkou písně. O tento soulad může skladatel jít. Skladatel se však může záměrně snažit o smysluplnou nekongruenci. Příkladem může být pasáž „Dies irae“

1. Srov. Otto Zsok, *Musik und Transzendenz*, St. Ottilien: EOS, 1998.

v Mozartově *Requiem*, kde slovní sdělení má na mysli děs (*ira*), kdežto hudba dosti srozumitelně vyjadřuje milosrdenství, které podle křesťanského pojetí stojí nad Boží spravedlností.

2. Paralingvistické aspekty řeči spadají do problematiky psychologie sociální komunikace. Ty se týkají všeho, co je možno akusticky v mluveném slovu odlišit od toho, co nestačíme či neumíme vyjádřit písemnou formou sdělení či písemným záznamem řeči. Jde např. o tónovou výšku sdělení, důrazy jak slovní, tak větné, o melodii řeči, přestávky mezi slovy typu mikropaus a delších přestávek. Otázkou *sui generis* je zvláště tzv. frázování mluvené řeči a respektování tohoto verbálního frázování frázováním hudební formou sdělení apod. Tyto aspekty by měly být respektovány tam, kde se tvoří píseň – ať pro individuální přednes či pro sborový chorál.
3. Při tvorbě duchovní písně je třeba brát v úvahu dva odlišné druhy naší řeči. Máme zde na mysli odlišnost mezi řečí logickou a poetickou. Ukazuje se, že poetická řeč je daleko vhodnější pro sdělování duchovních věcí nežli řeč logická. Příkladem splnění tohoto požadavku může být zhudebnění 23. žalmu Antonínem Dvořákem.

Závěrem: Stejně jako bereme ohled na lingvistickou, gramatickou a stylistickou stránku řeči všude tam, kde se zabýváme zpěvem, tak bychom měli brát v úvahu i psychologické aspekty řeči a aspekty sociální komunikace všude tam, kde nám jde o integrální či organické spojení verbální a neverbální stránky v hudebním projevu.

II. PSYCHOLOGIE INSTRUMENTÁLNÍ DUCHOVNÍ HUDBY

Všude tam, kde jde o tzv. čistou, absolutní či ryze instrumentální hudbu, se setkáváme s problémem jejího charakterizování. Kdy jde a kdy nejde o duchovní hudbu? Kdy je možno považovat danou instrumentální skladbu za křesťanskou? To jsou otázky, které je třeba řešit. Pokouší se o to řada autorů. Uvedme zde v přehledu dva takové pokusy: pojetí Petera Nemeshegyie a pojetí Otto Hermanna Pesche.²

Dříve však, nežli o nich pojednáme, zastavme se u problematiky odlišné kvality slov, kterých používáme tam, kde mluvíme o věcech kolem nás a o věcech duchovních.

Jeden z nejbystřejších mužů současnosti – Angličan Stephen Hawking nás ve své knize *Einsteinův sen*³ upozorňuje na odlišnosti kvality jevů v pozadí slov, kterých ve své řeči používáme. Na jedné straně uvádí tzv. fyzikální jevy, tj. slova, která vyjadřují to, co je či co by mohlo být předmětem přírodní vědy – např. auto, dům, nástroj apod. Na druhé straně slovy vyjadřujeme jevy, jako je např. víra, naděje, láska, inspirace, hudba, etika apod. V této druhé skupině jsou slova, která patří do oblasti duchovní. Je nepřiměřené snažit se tyto jevy vysvětlovat kauzálně a pojednávat o nich jazykem logiky. Těmto tzv. duchovním věcem jde o nasměrování člověka k cíli, o tzv. teleologickou – cílsměrnou – problematiku lidského života (*telos* znamená

2. Srov. Peter NEMESHEGYI, „Vallás és zene,“ in *Tárlatok*, 1944/1996, s. 740–751; Otto Hermann PESCH, „Musik als Glaubenszeugnis,“ in Kessler – Panneberg – Pottmeyer (eds.), *Festschrift für Max Seckler zum 65. Geburtstag*, Tübingen – Basel: Francke Verlag, 1992.

3. Srov. Stephen HAWKING, *Einsteins Traum*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1993.

„cíl“). A toto účelové zaměření je kvalitativně odlišné od kauzálního myšlení fyziky. Zdá se, že i to je důvod, proč se o těchto jevech hovoří jako o jevech metafyzických či transcendentálních, tj. překračujících oblast, která je přírodním vědám (fyzice) vlastní. Je tedy přiměřenější ptát se: „Kam – ke kterým hodnotám – směřuje ta či ona činnost, tedy i dané hudební dílo?“

Sedm tezí Petera Nemeshegyie o vztahu náboženství a hudby (1994)

1. Jak hudba, tak i náboženství jsou výrazem přirozenosti celého člověka a oslovují celého člověka.
2. Obojí – jak hudba, tak i náboženství – chápeme jako nezasloužený Boží dar a projev Boží milosti.
3. Jak hudba, tak i náboženství jsou univerzální a obojí vyjadřují nejhlubší hlubinu každého individuálního lidského srdce – našeho esenciálního nitra a jádra naší osoby.
4. Jak hudba, tak i náboženství vytvářejí harmonii, tj. jednotu v rozličnosti.
5. Jak hudba, tak i náboženství potřebují zároveň obojí – jak ducha, tak i určitý tvar.
6. Jak hudba, tak i náboženství mají kořeny ve skutečnosti, kterou není možno plně vyjádřit slovy (logickou řečí).
7. Jak hudba, tak i náboženství jsou zakořeněny ve víře v Boží pra-milosrdenství a v radosti, která je nesena nadějí, že vše bude dobré.

Poznámka k 6. bodu: Tento bod platí plně pro sdělení uchvacujícího hudebního zážitku např. Mozartovy hudby v jeho *Requiem*. Platí to i pro nejzákladnější slovo víry – pro to, co Bible – Starý zákon – vyjadřuje čtyřhláskou „JHWH“. Platí to i pro to, co se v křesťanské víře rozumí slovem pokoj, radost, důvěra, láska, naděje, milosrdenství, milost, vděčnost, přesvědčení, že nás má Pán Bůh rád, apod.

Pět tezí Otto H. Pesche o vztahu mezi instrumentální duchovní hudbou a křesťanskou vírou (1992)

1. Skladatel je věřícím křesťanem a snaží se tvořit svá díla k Boží cti a slávě (viz písmena S. D. G. – *Soli Deo Gloria* – na konci skladeb Johanna Sebastian Bacha nebo „Dem lieben Gott gewidmet“ Antona Brucknera).
2. Skladatel se snaží vidět a chápat život a jeho problémy v Božím světle – a tak svou řečí – i řečí hudby – hovoří např. o tom, jak reflektuje problematiku bolesti, úmrtí apod.
3. Skladatel využívá hudebních prvků – melodie, harmonie, rytmu a tvaru (formy, instrumentace apod.) – k vytvoření díla, které je smysluplné samo o sobě.
4. Instrumentální hudba může být v hraničním případě svědectvím o transcendentální skutečnosti např. tím, že splňuje své vlastní zákonitosti, a tak se stává srozumitelnou jako určitá analogie k vyznání víry.
5. V hudební řeči jsou prvky – tzv. hudební figury –, které oslovují zcela určitým způsobem i člověka v současné době sdělením, které je blízké náboženské tematice.

Otto Hermann Pesch uvádí na základě rozborů několika hudebních děl řadu příkladů:

- chromatické kroky vyjadřují bolest,
- tečkovaný rytmus nebo běhy vyjadřují vzdychání,
- opakování vyjadřuje leknutí,
- rytmické opakované figury odlišné hodnoty a trylky vyjadřují pochyby,
- stupnice klidně probíhající nahoru a dolů vyjadřují pokoj a mír (důvěru víry) apod.

Příspěvek psychologie k problematice instrumentální duchovní hudby

1. Využití psychologického jevu asociace. Je možné, že skladatel použije v instrumentální skladbě motiv, který je posluchačům znám z písně, tj. ze skladby, která má jak verbální, tak i neverbální složku. Díky asociaci hudby a slova se pak při použití daného motivu v instrumentální skladbě v psychice posluchače automaticky vybavuje duchovní obsah daného motivu. Příkladem může být využití motivu písně „Kdož sú Boží bojovníci“ Bedřichem Smetanou v symfonické básni *Blaník*.
2. Tvarová (*gestalt*) charakteristika našeho vnímání. V psychologii vnímání se ukazuje, že s velikou pravděpodobností nevnímáme izolované elementární jevy, ale celky – např. nejen jednotlivé tóny, ale melodie či harmonie apod. Nehen to. Vnímáme nejen jednotlivé věty sonát, symfonií apod. jako tvary *sui generis*, ale dokonce existuje i třetí stupeň tvarového vnímání hudebních děl – vnímání celé skladby – např. sonáty nebo symfonie jako nedílného celku. Slovní vyjádření toho, co je tak předmětem našeho vjemu, je přitom velice těžké, neboť jde o vjem jiné než fyzikální veličiny. Ta může být v harmonii s tím, co je předmětem křesťanské víry.
3. Psychologie hudebního zážitku. Je možno se domnívat, že hudební zážitek např. určitého symfonického díla je zážitkem či psychologickou zkušeností *sui generis*. Hovoří se zde o údivu, o prožitku, který má nejen svou emocionální stránku, ale i stránku obsahovou – i když těžko slovy vyjádřitelnou.⁴

ZÁVĚR

Hudba a psychologie existují vedle sebe. Někde – např. v Lipsku – existují dokonce vedle sebe dva univerzitní ústavy – muzikologie a psychologie. Je třeba vítat případy, kdy dochází k dialogu muzikologie a psychologie. Příkladem takového dialogu může být v r. 1998 v Německu vydaná kniha Dr. Otto Zsoka nazvaná *Hudba a transcendence*. Jiným příkladem může být přehledný článek profesora Dr. Jiřího Hoskovece (1999) v časopise *Psychologie dnes*⁵ o vědcích, kteří se na území České republiky zajímali a zajímají o psychologii hudby.

4. Autor tohoto sdělení by rád upozornil na vlastní zážitek, který měl možnost – a nejen on sám – prožít na Pražském jaru 1999 ve Španělském sále na Pražském Hradě při koncertu orchestru Kremerata baltika.

5. Jiří HOSKOVEC, „Na pomezí psychologie a muzikologie,“ *Psychologie dnes*, 1999, 5, s. 22–24.