

Západočeská univerzita v Plzni
Fakulta pedagogická

Emoce a city jako součást prožívání hudby

2014 **Alice Lišková**

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI
FAKULTA PEDAGOGICKÁ

Emoce a city jako součást prožívání hudby

Vedoucí práce: Doc. PaedDr. Marie Slavíková, CSc.

Plzeň, 2014

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval(a)
samostatně s použitím uvedené literatury a zdrojů
informací.

Plzeň, 29. června 2014

.....
vlastnoruční podpis

Zde bych ráda poděkovala doc. PaedDr. Marii Slavíkové, CSc. za trpělivost, vstřícnost a cenné připomínky při vedení mé bakalářské práce.

Originál zadání práce (student obdrží od svého vedoucího práce).

Obsah

ÚVOD	7
1 EMOCE	8
1.1 Emoce v obecně psychologickém smyslu	8
1.2 Emoce estetické	9
1.2.1 Emoce prožívané ve vztahu k hudbě.....	10
1.3 Prožívání	13
1.3.1 Osobnostní typologie vnímatelů hudby.....	15
1.4 Interpretace a její psychologická východiska	18
1.4.1 Tréma.....	18
1.4.2 Odstraňování trémy.....	20
1.5 Tvorba a její psychologická východiska	20
2 VÝVOJ EMOCÍ SPOJENÝCH S HUDBOU V PRŮBĚHU ŽIVOTA JEDINCE	22
2.1 Psychologická východiska emočních projevů a reakcí na hudbu v jednotlivých fázích životního vývoje jedince.....	23
3 HUDBA A JEJÍ VLIV NA CHOVÁNÍ JEDINCE	27
3.1 Hudba v komerční sféře a její využití.....	28
3.1.1 Hudba v reklamě.....	30
4 VÝZKUM	31
4.1 Obecná charakteristika a předmět výzkumu.....	31
4.2 Výběr výzkumného vzorku.....	31
4.3 Cíle výzkumu.....	32
4.4 Metoda výzkumu.....	32
4.5 Stanovení hypotéz.....	35
4.6 Analýza výsledků výzkumu.....	35
4.7 Verifikace hypotéz.....	39
ZÁVĚR	41
RESUMÉ	42
SEZNAM GRAFŮ	43
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ	43

ÚVOD

Jako námět své bakalářské práce jsem si po dlouhém přemýšlení zvolila téma „Emoce a city jako součást prožívání hudby“. Důvodů pro to mám hned několik. Za prvé je hudba mým celoživotním koníčkem, kterému se věnuji již od raného věku a vzhledem k mému současnému studiu na konzervatoři také budoucím povoláním. Za druhé mne vždy zajímala psychologie, které se toto téma blízce dotýká a na konec za třetí jsem ve zpracování tohoto tématu (poněkud sobecky) spatřovala i výhody pro sebe samu – chci lépe pochopit, jak fungují emoce (nejen) v hudbě, jak hudba na společnost lidí působí a využít těchto znalostí nejen jako interpret, ale především jako učitelka na základní umělecké škole, což, jak doufám, bude v budoucnosti mou profesí. Ačkoli je vnímání hudby veskrze individuální záležitostí a těžko bychom hledali dva lidi, na které určitá hudba působí naprosto identicky, jsou jisté elementární znalosti týkající se tohoto tématu užitečné a také v praxi využitelné.

Svou práci jsem rozdělila na dvě části – část teoretickou a experimentální. V teoretické práci přibližuji pojem emocí jak v obecné psychologii, tak v psychologii hudby, která je v současnosti stále mladým oborem, který rozhodně nevydal všechna svá tajemství. V teoretické části dále najdeme také hudební vývoj od dítěte po mladého dospělého člověka. V dalších kapitolách se budu také věnovat tomu, jak hudba ovlivňuje chování člověka a jak může být hudba využívána pro komerční účely. V této části jsem čerpala především z prací tuzemských autorů M. Fraňka a I. Poledňáka v oblasti hudební psychologie a estetiky, kde jsem našla přehledně uspořádané a zajímavě podané informace k danému tématu.

V experimentální části se blíže zaměřím na emoce dospělých jedinců prožívaných při poslechu různých žánrů hudby. Jako výzkumnou metodu jsem zvolila formu dotazníku, kde respondenti odpovídají na položené otázky. Dotazník představuje praktickou a pohodlnou formu zaznamenávání odpovědí od jednotlivých respondentů a zároveň umožňuje jednoduché a rychlé vyhodnocení. Dotazník bude také obsahovat hodnocení pěti vybraných skladeb z těchto vybraných žánrů: klasické hudby, jazzu, rocku, hip hopu a taneční hudby.

1 EMOCE

1.1 Emoce v obecně psychologickém smyslu

Emoce jsou přirozenou součástí veškerého lidského chování. Z pohledu fyziologie je centrem emocí limbický systém = oblast pod mozkovou korou (thalamus, hypothalamus a připojené nervové struktury).¹ Emoce vznikají bez zásahu vědomí, nechtěně. Je velice obtížné je přesně definovat, neboť se jedná o velice široký pojem, který je v psychologické literatuře definován „*od introspektivně koncipovaných subjektivistických výkladů v rámci mentálních teorií, až po ztotožňování emocí s fyziologickými změnami organismu v behavioristických koncepcích.*“ (Linhart, s. 387). Obecně lze říci, že se jedná o vnitřní prožívání člověka, které je ryze subjektivní v závislosti na předmětu nebo interakci s prostředím.

Toto prožívání můžeme dle Linharta rozdělit následovně:

1. Emoce (tzv. nižší city), které můžeme pozorovat nejen u lidí, ale i zvířat² a jsou spojeny s uspokojováním základních potřeb nebo vyvolány okamžitou situací.
2. City (tzv. vyšší společenské city) které jsou složitější a vznikají pouze u člověka, protože jsou vázány na jeho společenskou činnost (specifické potřeby, zájmy, hodnoty, postoje, povahové vlastnosti). Tyto projevy jsou vázány vždy k určitým předmětům a jevům, mohou být trvalé (i v různých situacích, např. láska matky k dítěti trvá i v případě, že se na něj momentálně zlobí) a jsou prožívány na základě společenských podmínek života člověka. Specifický je také tzv. sebecit, neboli vnímání sebe sama, svých činů a chování.³

U mnoha autorů je prožívání rozděleno jinak, dle jiných hledisek, někteří kladou rovnítko mezi emoce a city. Mezi nejběžnější rozdělení patří: v hudební psychologii podle intenzity a trvání, podle jejich vývoje a podle komplexnosti (vizte následující strana).

¹POLEDŇÁK, Ivan. Stručný slovník hudební psychologie. 1.vyd. Praha: Supraphon, 1984. s.58

²Ovšem nejsou prožívány stejně, neboť u člověka jsou ovlivňovány také společenskými faktory.

³LINHART, Josef a kol. *Základy obecné psychologie*. 2.vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1987. s.414-415.

Krech a Crutchfeld je dělí na primární emoce, emoce vztahující se k sensorické stimulaci, emoce spjaté se sebeoceňováním, emoce vztahující se k ostatním lidem a hodnotící emoce.

Vyšší city můžeme dále rozdělovat na mravní, intelektuální a estetické (vizte kapitola 1.2). Mravní city prožíváme v situacích, kdy hodnotíme chování a činy vlastní i druhých lidí z hlediska pravidel chování a společenské morálky. K těmto citům patří například láska, nenávisť, odpovědnost nebo svědomí. Intelektuální city jsou spojeny s poznávací činností člověka a jeho přirozenou zvědavostí, tedy city jako je pochybnost, přesvědčení nebo tvůrčí nadšení.

Franěk ve své knize *Hudební psychologie* uvádí, že emoce lze rozdělovat dle kategoriálního a dimenzionálního přístupu. Hlavní myšlenkou kategoriálního přístupu je to, že člověk se rodí s omezeným počtem základních emocí, od kterých se odvíjí všechny ostatní. Jsou to štěstí, hněv, smutek, strach a odpor. Dimenzionální přístup rozděluje emoce do různých dimenzí. Valence dělí emoce na příjemné a nepříjemné, potence na silné a slabé a aktivita na aktivní a pasivní.⁴

Jak je vidno, existuje mnoho různých definicí emocí a citů prožívaných člověkem a ani sami vědci se v jejich vymezení neshodnou.

1.2 Emoce estetické

S rozdělením emocí na obecné (běžné) a estetické (umělecké) přišli mimo jiné vědci L.S. Vygotskij a V. Meduševskij. Vygotskij vidí rozdíl mezi city obecnými a estetickými zejména v tom, že city obecné jsou čistě subjektivní a vztahují se k životu člověka a událostem, které se ho osobně dotýkají, kdežto city estetické jsou hlubší, dynamičtější a závisí na společensko-historických momentech, životním stylu a zkušenostech člověka, jsou výsledkem zevšeobecnění a jsou součástí hodnotících procesů.

Estetické emoce jsou složité emocionální projevy uspokojení či neuspokojení. Souvisí se vztahem člověka ke skutečnosti a jsou spojeny s kategoriemi krásna a ošklivosti,

⁴FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. 1.vyd. Praha: Karolinum, 2005. s. 170-171.

harmonie a disharmonie a pod.⁵ „*Estetická emoce vzniká pouze v rámci estetického vztahu, zaměření, při realizaci estetické funkce, která je součástí obsahu.*“ (Poledňák, s. 63). Estetickými emocemi se zabývá psychologie umění (která zkoumá emoce nejen v hudbě, ale také v literatuře a výtvarném umění). Jsou složkou subjektivního prožitku zažívaného při umělecké činnosti – v našem případě hudby. Poledňák se ve své knize odvolává na práci J. Kulka a L. Vašiny, kteří uvádějí, že „*kromě vědomých afektů umělecké dílo vyvolává také afekty nevědomé, které se spojují do komplexů. Umělecké dílo pak slouží jako hromosvod těchto komplexů.*“ (Poledňák, s. 63).

1.2.1 Emoce prožívané ve vztahu k hudbě

Důležitou součástí estetických emocí prožívaných člověkem jsou ty emoce prožívané ve vztahu k hudbě. Těmto se blíže věnuje obor hudební psychologie. Vzhledem k rozsahu tohoto oboru a jeho přesahu do dalších oborů není dost dobře možné jej obsáhnout na stránkách této práce zcela.

Hudební psychologie je specifickou disciplínou zkoumání lidské mysli pohybující se na rozmezí muzikologie a psychologie a to psychologie vývojové, která se (jak vyplývá již z jejího názvu) zabývá oblastí hudebního vývoje, psychologie sociální, jejíž snahou je pochopit hudební vkus, zájmy a postoje, psychologie osobnosti a tvořivosti a nesmíme opomenout ani psychologii pedagogickou, která se zabývá učením a eventualitami rozvoje hudebních schopností a tvořivosti. Hudební psychologie se zabývá procesem utváření jednotlivých hudebních schopností (poznáváme je nepřímo podle kvality odvedených výkonů) a dovedností (vnějšně projevená hudební schopnost) jejich rozvíjením v oblasti percepce (vnímání), apercepce (proces uvědomování si rozdílů mezi vnitřními a vnějšími podněty a jejich srovnávání) a recepce (přijetí) hudby⁶ a také emocemi prožívanými v hudbě ať už při jejím poslechu, interpretaci nebo komponování. Je důležité si uvědomit, že ačkoli se v současnosti hudební psychologie upíná spíše k muzikologii, je úzce spjata s obecnou psychologií už ze své podstaty. Přesto jí psychologie kvůli svému širokému

⁵LINHART, Josef a kol. *Základy obecné psychologie*. 2.vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1987. s. 418.

⁶HOLAS, Milan. *Psychologie hudby v profesionální hudební výchově*. 2.vyd. Praha: Nakladatelství AMU, 2013. s.19

záběru nezahrnuje a omezuje se pouze na psychologii umění jako takovou. Tento obor je však v současnosti ještě méně prozkoumaný než hudební psychologie a je založen na kusých a torzovitých informacích týkajících se jednotlivých druhů umění. V tomto směru je hudební psychologii bližší spíše psychiatrie, která využívá její poznatky jako součást léčebných metod (muzikoterapie). To, že hudební psychologie není v obecné psychologii zařazena jako samostatný vědní obor, je pravděpodobně také tím, že je stále předmětem výzkumů a dosud se nepodařilo zcela odhalit všechna její tajemství.

Kromě psychologie a muzikologie je hudební psychologie svázána také s hudební pedagogikou a hudební sociologií. Toto spojení je dáno tím, že všechno, čemu se člověk v oblasti hudby věnuje, je závislé na společenských aspektech jeho života. Hudební psychologie také (zdánlivě překvapivě) souvisí s hudební teorií, tedy nauce o kontrapunktu a harmonii, o formách, melodice a tektonice a to zejména ve výzkumu hudebního sluchu nebo tektoniky (nauky o hudební stavbě). Zaloužili se o to dva vědci – švýcarský hudební teoretik E. Kurth a hlavně sovětský muzikolog B.V. Asafjev, kteří „*obrátili pozornost k vnitřní výstavbě hudebního díla a jeho vztahům k psychice člověka*“⁷. Asafjev ukázal, že výstavba hudebního díla svými zákonitostmi a pravidly spouští v lidské psychice jisté procesy, které zkoumá právě hudební psychologie. Neméně důležitá je také návaznost hudební psychologie na dějiny hudby. Dějiny hudby se zabývají zkoumáním vývoje lidské tvorby v oblasti hudby. Důležité je ovšem si uvědomit, že hudební dílo ztrácí svůj smysl, jestliže nemá kontakt s jedincem. Tímto „kontaktem“ se pak podílí na vývoji jeho hudebního myšlení a vědomí, čímž zasahuje do předmětu zkoumání hudební psychologie.

Částečně je obor hudební psychologie provázán také s hudební antropologií, což je relativně mladý obor, který je teprve ve svých začátcích. Místy se předměty zkoumání těchto oborů překrývají, ale liší se v širší pohledu na jednotlivá témata. Hudební psychologie se zaměřuje spíše na výzkum hudebního vědomí a aktivit jedince a kolektivu, kdežto hudební antropologie se zabývá hudebními aktivitami jedince v dějinách hudby a celkovém vývoji lidstva.

⁷ SEDLÁK, František, VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. 2.vyd. přeprac. a rozšíř. Praha: Karolinum, 2013. s. 7

Jak je uvedeno výše, emoce, které člověk prožívá při poslechu hudby jsou emocemi estetickými. Dle hudebního psychologa Bohumila Duška je hudba prostředkem vyjádření citů interpreta i skladatele. Hudba může nést emoce trojím způsobem a to formou, obsahem nebo programem. Forma v nás může kromě estetických emocí vzbuzovat také pocity překvapení a to při „rozporu našeho očekávání se skutečností“, například v náhlých změnách tempa nebo dynamiky. Obsahem vzbuzuje emoce jako je radost nebo smutek. Programově může hudba vyjadřovat i objekty konkrétních citů (v obsahové stránce nikoli) pomocí mimohudebního programu.⁸ Ivan Poledňák ve své knize *Hudba jako problém estetiky* vyslovuje zajímavou myšlenku, že hudba je oproti všeobecně rozšířenému přesvědčení málokdy odrazem skutečně prožívaných emocí. Podle něj skladatel nebo interpret vytváří pouze model emoce, její charakter a dynamiku a při tom může, ale nemusí tyto emoce ve skutečnosti prožívat. V tomto tvůrčím procesu čerpá ze svých niterných prožitků a zkušeností obecně, nikoli však ze v daný okamžik prožívaných emocí. Citové zabarvení může být osobu skladatele nebo interpreta skutečně prožíváno v určitý okamžik a při další práci na díle je ale „uměle“ vyvoláváno (zejména při komponování složitých a časově náročných skladeb – symfonií, rekviem a podobně).⁹ Z vlastní zkušenosti mohu tuto domněnku potvrdit jako interpret ne však jako posluchač, neboť při poslechu hudba v mém případě vyvolává emoce skutečně hluboké, které vedou k jejímu intenzivnímu prožívání, kdežto při interpretaci u mne dochází k vyvolávání jistých, předem naučených prožitků. Domnívám se, že toto vzniká proto, že jako posluchač se mohu plně soustředit na obsah a na sdělení, které hudba nese, na druhou stranu jako interpret se při hře nemohu plně oprostit například od správného technického provedení skladby. Tím chci říci, že emoce při interpretaci skutečně prožívám, ale k jejich prožití nedochází natolik spontánně, jako při poslechu.

Podstata hudebních emocí je stále předmětem sporu. Obecně se soudí, že emoce, které zažíváme při poslechu hudby jsou spjaty s emocemi každodenními. Zatím se ovšem neví, do jaké míry tomu tak je. Zajímavý je také spor hudebních psychologů, kteří se v současnosti nemohou shodnout, zda jsou emoce v hudbě skutečně prožívány nebo posluchači pouze popisují charakter poslouchané hudby aniž by dané emoce skutečně cítili.

⁸ DUŠEK, Bohumil, Doc., PhD. Psychologie hudby. 1.vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1982. s. 77-78

⁹ POLEDŇÁK, Ivan. Hudba jako problém estetiky. 1.vyd. Praha: Univerzita Karlova, 2006. S.190

Psychologové se tak rozdělili na dva tábory: emocionalisty, kteří tvrdí, že hudba u posluchačů vyvolává zcela autentický emocionální zážitek; a kognitivisty, kteří vyvolání přímého zážitku popírají (tvrdí, že jestliže v hudbě identifikujeme smutek, tak to neznamena, že jej skutečně prožíváme). Dá se říci, že oba tábory mají svým způsobem pravdu. Způsob prožívání hudby je individuální. V hudbě můžeme identifikovat určitou emoci, aniž bychom jí skutečně prožili, na druhou stranu za určitých okolností může poslech hudby způsobit výjimečně silný a hluboký emocionální prožitek.¹⁰

V rámci hudebních emocí je nutné se zmínit o afektové teorii.¹¹ Termín afektová teorie byl zaveden ve 20. století německými muzikology (*Affektenlehre*)¹². Je to nauka o vztazích hudby a lidského duševního života, jenž se rozvíjela již od dob starověkého Řecka jako nauka o ethosu v hudbě. Významnou úlohu hraje také v renesanci. Svého plného rozkvětu ovšem dosáhla v období baroka (tedy v 17. a 18. století), kdy se stala základem celé hudební teorie. Afektová teorie spojuje hudební výrazové prostředky s určitými city (např. konkrétní tóniny vyjadřovaly konkrétní city – F dur dle mínění Johanna Mathessona znamenala velkodušnost, velkomyslnost, jistotu, pevnost, sílu, ale i počestnost a lehkost, podobným způsobem přisuzovali určité city také intervalům, hudebním formám a faktuře¹³). Na přelomu 18. a 19. století tato teorie ztrácí na významu díky individualizaci a zjemnění hudebního vyjádření.¹⁴

1.3 Prožívání

Prožívání (nebo také prožitky) je součástí vnitřního světa člověka a je jedním ze dvou hledisek vymezujících obor hudební psychologie.¹⁵ Do prožívání zahrnujeme všechny počitky, vjemy, představy, psychické procesy (myšlení, rozhodování), psychické stavy (např. emoce) a psychické vlastnosti. Spojení dvou hledisek (tedy prožívání a chování) nalezneme již v definici hudební psychologie předního amerického psychologa C.

¹⁰FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. 1.vyd. Praha: Karolinum, 2005.

¹¹Afekt = vzrušení, citové rozrušení, výrazná krátkodobá citová reakce.

¹²GEORGIEVA, Sylvania. *Barokní afektová teorie*. 1.vyd. Praha: Nakladatelství AMU, 2013. s.13

¹³GEORGIEVA, Sylvania. *Barokní afektová teorie*. 1.vyd. Praha: Nakladatelství AMU, 2013. s.87

¹⁴POLEDŇÁK, Ivan. *Stručný slovník hudební psychologie*. 1.vyd. Praha: Supraphon, 1984. s.16-17.

¹⁵ Dalším hlediskem je chování, nebo-li souhrn všech vnějších projevů i aktivit člověka, které lze zaznamenat přístroji.

Seashorea. Podobně hudební psychologii, tedy vědu zabývající se mimo jiné emočními procesy probíhajícími při poslechu hudby, definuje také náš autor I. Poledňák, tedy rozděluje ji do dvou hledisek a to stejných, jako Seashore – prožívání a chování. Z hlediska psychologie patří prožívání k nejobtížněji postižitelným jevům. Důležitou roli zde pravděpodobně hraje také právě prvek individuality.

Prožívání rozdělujeme do několika základních skupin:

- *psychické procesy* – vedoucí ke vzniku psychických obsahů
- *psychické stavy* – provázející psychické procesy
- *psychické vlastnosti* – které mají svůj základ v individuálních zkušenostech jedince a ovlivňují stav celé psychiky a psychických procesů.

V nitru člověka se jednotlivé procesy, stavy a vlastnosti prolínají a spojují a pomáhají tak pochopit naše vnitřní já ve vztahu k okolnímu světu. „*Předmětem prožívání může být vnější svět (vnější podněty, děje, události), ale také stav vlastního organismu, obsah vlastní psychiky a mysli (představy, myšlenky, city).*“ (Sedlák, Váňová, s. 304). Prožitek spojuje právě prožívané s minulým i budoucím a proto je velice těžké tento složitý psychický proces zaznamenávat nebo postihnout. Samozřejmě jistá introspekce je možná, závisí však na zkušenostech a cviku jedince a proto se na výsledky tohoto „sebezkoumání“ nelze vždy spolehnout.

Hudba svou jedinečnou stavbou dokáže tak jako málokteré umění výrazně aktivovat celou psychiku člověka, jeho vnímání a prožívání. Hudební prožitek je organizován hudebním myšlením. Tento prožitek vzniká při kontaktech s hudbou, od ostatních uměleckých prožitků se však odlišuje tím, že nevzniká naráz, ale postupně, během určité doby v čase, která je ovšem taktéž vnímána individuálně. Kniha *Hudební psychologie pro učitele* uvádí, že účinným „zesilovačem“ hudebního prožitku je moment překvapení (označovaný jako „aha-moment“), který je zprostředkováván novými podněty a nečekanými pocity spojenými s hudbou.

Hudební prožitek je spojen se všemi formami hudebních aktivit, které se navzájem ovlivňují a společně tvoří různé podoby realizace hudby. Mohou se objevit všechny současně, obvyklejší je ovšem rozdělení do jednotlivých sfér – skladatel, interpret, posluchač. Prožitky v těchto jednotlivých sférách hudebních aktivit se liší silou

prožívaných emocí, hudebním myšlením a také zapojením tvořivých aktivit. Intenzita uměleckého prožitku také závisí na charakteru posluchače (respektive skladatele nebo interpreta) a úrovni jeho pozornosti. Jedná-li se o předpoklady k hudebnímu prožitku, kromě šíře uměleckých zájmů a životního stylu je třeba přihlídnout také k typologickému rozdělení osobnosti (vizte kap. 1.3.1). Důležitá je taktéž momentální nálada, schopnost oprostit se od starostí všedního dne, dále také fantazie a schopnost umělecké tvořivosti. Neméně významnou roli zde hraje také vůle, tedy „chtění“ proniknout do hudebního díla a snaha pochopit sdělení skladatele nebo interpreta, důvěra posluchače v interpreta a sociální prostředí.¹⁶

1.3.1 Osobnostní typologie posluchačů hudby

Osobnostní typologie posluchačů hudby je důležitou složkou prožívání (vizte kapitola 1.3) a rozděluje vnímatele do několika skupin, z nichž některé jsou spíše emočně založené, jiné hudbu vnímají více racionálně.

To, jak hudbu vnímáme, závisí na osobnostní typologii, která je tvořena mnoha faktory. Kromě hudební vybavenosti, jako jsou hudební schopnosti a dovednosti nebo způsob percepce závisí také na charakteru, motivaci, úrovni hudebního vzdělání a hudebního vkusu. Z toho vyplývá, že „*jedinec neslyší v přijímané hudbě zdaleka vše, co je schopna přenést a tlumočit, ale především to, co sám dovede a chce vnímat, co očekává, na co je zvyklý.*“ (Sedlák, Váňová, s. 227) Všechny tyto faktory vytvářejí onu individualitu a proměnlivost ve vnímání hudby. Pokusy o typologii osobnosti vnímatele vznikla jako snaha o postihnutí podobných modelů ve vnímání a prožívání. Problémem ovšem zůstává, že tato typologie nedokáže postihnout obrovské množství „druhů“ posluchačů, kteří se v populaci vyskytují. Je třeba si uvědomit, že vyhraněné typy tak, jak je uvádím na stránkách své práce (a jak jsou uvedeny v knize *Hudební psychologie pro učitele*) se mezi zástupci běžné veřejnosti v podstatě nevyskytují a vždy se jedná o jakýsi mix dvou a více typů, kdy jeden může (ale nemusí) být výraznější než druhý.

Přesto je typologické rozdělení posluchačů veskrze přínosné a dá se využít nejen v teorii, ale také v praxi hudební pedagogiky, kdy nám umožňují obsáhnout jisté podobnosti ve vnímání a hudebním rozvoji skupin žáků a napomáhají je blíže vývojově rozlišit.

¹⁶ SEDLÁK, František, VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. 2.vyd. přeprac. a rozšíř. Praha: Karolinum, 2013. s. 304-306

První pokusy o rozdělení posluchačů na jednotlivé typy se objevují již před sto lety v práci E. Gurneye. Gurney rozdělil příjemce hudby na dva typy:

- nedefinovatelný (nepostižitelný) – který vnímá hudbu spíše intuitivně, bez postihnutí struktury díla. Tento typ se vyskytuje především mezi posluchači z řad „laické“ veřejnosti. Spadají sem tedy lidé, kteří nemají nijak zvlášť rozvinutou hudebnost a jsou hudebně spíše nepřipravení.
- rozumově postižitelný, strukturující – sem spadají osoby s jistou znalostí hudební teorie, jsou schopni vnímat strukturu díla a chápat sdělení, která přináší.

Není nijak překvapivé, že toto rozdělení se brzy ukázalo jako nedostatečné. I další vědci si uvědomovali potřebnost rozdělení posluchačů do kategorií dle způsobu, jakým vnímají hudbu. Na základě teorie F. Nietzscheho o rozdělení na dionýský (intuitivní, imaginativní, subjektivní, erupivní) a aulinský (rozumový, uměřený, objektivní) typ vytvořil R. Müller-Freienfels typologickou dvojici vcit'ování – kontemplace (racionalizovaný poslech), kterou později ještě rozšířil na tyto kategorie posluchačů :

- motorický typ – tento typ posluchače nejmórazněji vnímá metro-rytmickou stránku skladby, poslech ho nutí k pohybu.
- imaginační typ - hudba u něj vyvolává představy, asociace, burcuje k činnosti jeho fantazii (těmito typy je často vyhledávána programní hudba).
- citový typ – rovná se dionýskému typu definovanému F. Nietzsche, hudba ho inspiruje k prožívání silných emocí.
- rozumový typ – hudbu zpracovává rozumem, při poslechu neprožívá nijak výrazné emoce.

V průběhu doby a s postupným vývojem hudební psychologie jako vědy se objevily mnohé další a propracovanější typologie. Velice zajímavě zpracovanou a dle mého názoru nejmóstižnější typologii zpracoval muzikolog a sociolog Th. W. Adorno. Jeho typologie není pouze psychologická, ale zahrnuje i prvky sociologické a axiologické. Posluchače rozdělil následovně:

- Hudební expert – tento typ posluchače se vyskytuje výlučně mezi profesionálními hudebníky. Je schopen hudbu vnímat ve všech souvislostech, se všemi jejími složitostmi a zákonitostmi a proniknout tak opravdu do hloubky hudebního sdělení.
- Dobry posluchač – člověk bez hudebního vzdělání, neznalý teorie, který ovšem zcela chápe jedinečný hudební jazyk a je plně schopen mu porozumět.
- Vzdělaný posluchač – člověk mající jisté znalosti z oblasti hudební teorie (hlavně dějin hudby), ovšem při poslechu je soustředěný pouze na vlastní prožitky a není schopen postihnout také výstavbu a strukturu hudebního díla.
- Typ emocionálního posluchače – hudbu vnímá silně citově, při poslechu se plně oprošťuje od racionálního zpracování hudebního díla. Hudba v něm vyvolává představy, asociace, výrazně burcuje k činnosti jeho fantazii, skrze kterou si při poslechu hudby alespoň vnitřně uskutečňuje skryté touhy a tajná přání.
- Typ posluchače hudby pro zábavu – tento typ posluchače je v populaci nejrozšířenější. Soustřeďuje se hlavně na hudbu zábavnou, bez hlubšího sdělení. O hudbu složitější stavby a vyšší umělecké úrovně nejeví zájem. Je také nejméně přístupný pedagogickému působení.
- Typ hudebně lhostejného jedince¹⁷ – v běžné populaci se vyskytuje ojediněle, hudba je mu lhostejná nebo ji zcela odmítá. Tento stav bývá většinou způsoben psychickou poruchou nebo blokem z dětství, kdy špatné sociální podmínky bránily rozvinutí jeho hudebnosti.

I v našich končinách před více než padesáti lety vznikla typologie, kterou vytvořil O.Zich. Obsahem je velice podobná té Adornově, ovšem je třeba zdůraznit, že ji Zich zpracoval zcela sám. Posluchače rozdělil pouze do dvou skupin:

- Typ sluchově vjemový, ryze hudební - Zaměřuje se pouze na hudbu, ovšem nehodnotí ji pouze z hlediska estetického (zjednodušeně líbí – nelíbí) a nesoustřeďuje se pouze na libé nebo nelibé pocity, které mu hudba přináší, ale zároveň proniká do výstavby hudebního díla.
- Typ básnicko-hudební, poeticko-hudební – hudba v něm vyvolává mimohudební představy krajiny, lidí nebo zvuků přírody. Jeho fantazie je v tomto směru někdy

¹⁷Adorno ještě uvádí název *nehudební* nebo *protihudební* jedinec.

natolik silná, že u něj hudba může působit pouze jako podnět ke snění a hudba samotná ustupuje do pozadí. Tento typ posluchače si pak z hudby odnáší silný prožitek estetický, ale ten ryze hudební je potlačován.¹⁸

1.4 Interpretace a její psychologická východiska

Nejprve je nutné si vymežit tento pojem. Slovo interpretace vzniklo z latinského *interpres*, což znamená vykladač nebo tlumočník. Již z významu tohoto slova můžeme usoudit, že při interpretaci je nutné nejprve pochopení (v našem případě hudebního díla) a poté jeho zprostředkování posluchači. „*Tím je vyjádřena možnost tvořivého charakteru této činnosti a vlastního osobitého vkladu interpreta*“. (Sedlák, Váňová, s. 270).

Interpretace tedy neznamena jen pouhé mechanické přehrávání not, ale je nutné při ní zapojit mnoho hudebních schopností a dovedností – hudební inteligenci a **citový prožitek**. Kromě hudební inteligence je nutná také přítomnost inteligence obecné a důležitá je také kvalita hudebního myšlení, které umožňuje interpretovi pochopit výstavbu skladby a proniknout do hudebního obsahu a ideje díla. Významnou roli v interpretaci pak hraje silná **citová vnímavost**, která umožňuje vcítit se do hudebního díla a prožít ho tak, aby mohlo být předáno posluchači v harmonii s hudebním obsahem.

1.4.1 Tréma

Nepříjemnou emocií, kterou pocítujeme před veřejným vystoupením a při něm je tréma (z lat. tremere = třást se). Proto je pro uměleckou sféru tak specifická. Jde o směsici strachu, napětí, vzrušení a úzkosti. Při tomto stavu je zvýšena citlivost nervové soustavy. „*Z neurofyzilogického hlediska je tréma podmíněna složitými procesy v korové a podkorové oblasti mozku, zvláště thalamu a hypothalamu i zvýšenými reakcemi endokrinní soustavy, které ovlivňují aktivitu a citovou sféru interpreta*.“¹⁹ Jde o formu strachu a stejně tak se i projevuje – roztěkaností mysli, pocením, zrychleným dechem, třesem a bušením

¹⁸ SEDLÁK, František, VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. 2.vyd. přeprac. a rozšíř. Praha: Karolinum, 2013. s. 227-231

¹⁹ SEDLÁK, František, VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. 2.vyd. přeprac. a rozšíř. Praha: Karolinum, 2013. s. 275

srdce a v drtivé většině případů je vnímána negativně. Dušek ve svých skriptech *Psychologie hudby* rozlišuje několik druhů trémy:

Maladaptivní

Maladaptivní trému pocítujeme v neznámých nebo neočekávaných situacích (pokud například vystupujeme na místech, kde jsme nikdy předtím nebyli nebo s lidmi, které neznáme a nejsme zvyklí s nimi na jevišti spolupracovat). Po určité době dochází k jejímu vymizení, člověk si „zvykne“ a trému již nepocítuje. Tato tréma se ovšem může znovu objevit v případě, že je člověk vystaven náhlé změně, například má neočekávaně podat výkon nebo spolupracovat s partnerem, kterého nezná.

Motivační

Motivační trému hudebník pocítuje v momentech, kdy mu příliš záleží na podaném výkonu. Paradoxně tato tréma výkon zhoršuje oproti normálnímu stavu a výkon narušuje nejvíce u hudebníků, kterým na kvalitě provedení nejvíce záleží.

Podmíněně reflexní

Tento druh trémy je spojen s určitým místem, druhem činnosti, osobou nebo skupinou osob. Po čase může vymizet.

Antropofobiózní

Tréma antropofobiózní pramení ze strachu v situacích, kdy nám žádné reálné nebezpečí nehrozí. Jde o fóbie, podobnou běžně známým fobiím (např. klaustrofobii, agorafobii nebo tolik rozšířené arachnofobii).

Tréma z utkvělých představ

Tato tréma se zpravidla projevuje až po podání výkonu, kdy je hudebník přesvědčen, že dělal neodpustitelné chyby i v místech, kdy jeho hra byla provedena dobře. Nedostatky svého výkonu zveličuje a je přesvědčen o tom, že jej publikum přijalo negativně.

Tréma za cizí výkon

Objevuje se v momentě, kdy je situaci, ve které je běžné pociťovat trému, vystaven někdo nám velmi blízký (příbuzný, přítel, apod.). Sem také patří tréma, kterou pociťuje učitel za svého žáka nebo tréma, kterou cítí skladatel v momentě uvedení svého díla.²⁰

Je důležité si uvědomit, že (podobně jako všechny emoce prožívané ve vztahu s hudbou) je i tréma individuální. U některých interpretů působí tréma dokonce pozitivně a dokáže je vyburcovat k vynikajícím výkonům.

1.4.2 Odstraňování trémy

Odstraňování trémy je složitým procesem, se kterým se někteří potýkají celý život.

Prvním krokem, který by měl člověk (nejen hudebník) učinit, pokud se chce zbavit trémy, je identifikovat o jaký druh se v jeho případě jedná (vizte výše). Trému pociťovanou v neznámých situacích a na neznámých místech lze odstranit poměrně snadno a to například zkouškami přímo na jevišti, kde má dotyčný vystupovat. Trému motivační netřeba (do určité míry) odstraňovat, protože pokud nepřesahuje únosné meze, kdy dochází k útlumu a zhoršení výkonu zajišťuje vlastně pravý opak – člověk je schopen výkonu lepšího. Pokud však tuto míru motivace překročí, je nutné zapracovat pouze na utlumení aktivity ve stresových situacích. Odstraňování ostatních druhů trémy, a to zejména trémy antropofobií, je nutno konzultovat s odborníkem (psychiatrem nebo psychologem) a ti dokonce mohou předepsat tlumící léky, které pomohou příznaky trémy odstranit. Je ovšem nutno důkladně zvážit, zda v daném případě nemohou spíše uškodit než pomoci, což se může stát zejména u léků kupovaných bez lékařského předpisu.²¹

1.5 Tvorba a její psychologická východiska

Tvorba je završením hudebních aktivit člověka, ke kterým patří ještě poslech a interpretace. Tvorba znamená „vrcholný tvůrčí akt, jehož výsledkem jsou originální díla

²⁰DUŠEK, Bohumil, Doc., PhDr. *Psychologie hudby*. 1.vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1982. s. 98-100

²¹DUŠEK, Bohumil. *Psychologie hudby*. 1.vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1982. s. 100

umělecká či vědecká.“ (Sedlák, Váňová, s. 279). Jejím základním projevem je improvizace a komponování.

Improvizace znamená okamžité spojení hudebních představ s motorickými interpretačními úkony. Je to složitý proces, při němž dochází k jakoby automatickému zpracování hudebních nápadů, které přicházejí tak rychle, že je jedinec není schopen často ani vědomě postihnout. Důležitým zdrojem je inspirace, která je ovšem dále usměrňována rozumovými operacemi a hudebním myšlením. Improvizace je považována za předstupeň a základ komponování, které je procesem probíhajícím uvědoměle a dlouhodobě.

V historii hudební psychologie nalezneme různá pojetí hudební tvořivosti. Originálním způsobem k tomuto problému přistoupil C. K. Jung ve své teorii o archetypech (spadající do oblasti psychoanalýzy), kde rozlišuje individuální a kolektivní nevědomí. Individuální nevědomí obsahuje osobní zkušenosti jedince, kolektivní pak *„obsahuje skryté stopy paměti lidské minulosti, historii národa i předlidské živočišné existence“*. (Sedlák, Váňová, s. 287), které označuje jako archetypy. V běžných, klidných životních situacích archetypy ustupují do pozadí, ovšem v momentě střetu jedince se sociálním prostředím se tyto „vzpomínky“ probouzejí a vytvářejí tak napětí mezi vědomím a nevědomím, které tvoří **základ pro tvořivou uměleckou činnost**. *„Přínos psychoanalýzy je třeba spatřovat především v tom, že zkoumá umělecké dílo z hlediska vnitřního světa umělce, z hlediska dynamiky jeho tvůrčích hnutí, pramenící povětšinou ze sféry nevědomí.“* (Sedlák, Váňová, s. 287)

Mezi projevy nevědomí v procesu hudební tvorby patří:

- Imaginace – představivost, proces fantazijního přepracování „dat“ a vytváření nových struktur s novými vztahy a obsahy.
- Denní snění – snění s otevřenými očima, dovoluje člověk odtrhnout se od běžných způsobů vnímání a obrátit se více ke svému vnitřnímu světu.
- Intuice – je nevědomá aktivita, která přináší objevení nové myšlenky nebo hudebního nápadu.
- Inspirace – je duševní stav, který je vrcholem tvůrčí činnosti, ovšem dosud nebyl uspokojivě definován.

2 VÝVOJ EMOCÍ SPOJENÝCH S HUDBOU V PRŮBĚHU ŽIVOTA JEDINCE

Hudební vývoj člověka od dětství je součástí biologického a psychického zrání organismu. Tento vývoj probíhá od početí až do smrti a dá se rozdělit do určitých vývojových fází. Hudební vývoj je nepřetržitý, začíná u jednoduchých hudebních procesů a vede „*ke stále hlubšímu, přesnějšímu a plnějšímu zpracování hudby v psychice, k dokonalejšímu hudebnímu vnímání, poznávání a **prožívání hudby** i k dokonalejším hudebním úkonům.*“ (Sedlák, Váňová, s. 318) Nejvíce změn probíhá od početí do dospělosti, poté se vývoj zpomaluje a nedochází již k tolika přeměnám ve vztahu k hudbě, ale nelze říci, že by s vývoj úplně zastavil.

„V hudebním vývoji osobnosti lze vystopovat kritické periody, období, v nichž jedinec přijímá se zvýšenou citlivostí specifické podněty zvenčí.“ (Drábek, s. 55) Tyto pak buď urychlují jeho hudební vývoj nebo mohou při nedostatku podnětů vést k jeho ustrnutí a mohou vést i k nezvratným újmám. Obzvlášť důležitá je tzv. imprinting period (doba od dvou do sedmi měsíců) kdy je nepostradatelný kontakt matky s dítětem na citové bázi. Při nedostatku tohoto kontaktu může dojít v dospělém věku k psychické labilitě, citové lhostejnosti nebo asociálnímu chování.

Dalším kritickým obdobím je věk od čtyř do šesti let. Dochází k vytříbování hudebního sluchu, které od šesti let roste až dvojnásobně.²² Upevňování tonálního cítění lze dosáhnout také hrou na dětské nástroje. Současně se stále prohlubuje **emocionální prožívání hudby** a také se zlepšuje hudební paměť.

Bezesporu nejkritičtější obdobím v životě dítěte je puberta, která souvisí s řadou psychických a fyziologických změn a dochází také ke změně jejich postojů a názorů v hudbě. Pubescenti se ztotožňují s interpretem a jejich názory v hudbě jsou mnohdy jednostranné. Je ovšem dokázáno, že postoj k hudbě lze korigovat výchovou a děti, které jsou vedené k lásce k vážné hudbě již od dětství, mají tuto hudbu rády i v pozdějším věku a obliba přetrvává až do dospělosti.²³

²²DRÁBEK, Václav. Stručný průvodce hudební psychologií. Praha: Univerzita Karlova – Pedagogická fakulta, 2004. s. 55. ISBN 80-7290-161-3

2.1 Psychologická východiska emočních projevů a reakcí na hudbu v jednotlivých fázích životního vývoje jedince

Prenatální období

Jako prenatální období nazýváme dobu, kterou stráví plod v těle matky. Již mnoho vědců se pokoušelo zjistit, zda-li již v této době je plod schopen vnímat zvuky, popřípadě hudbu reprodukovanou zvenčí a také zda je schopen si je zapamatovat nebo zda-li nějak ovlivňují jeho další hudební vývoj.

Sluch a kompletní sluchový systém se u lidského plodu vyvíjí v době okolo třetího až čtvrtého měsíce. V této době je již plně schopen vnímat zvuky a to jak zvuky vydávané tělem matky (tep srdce, trávicí systém, ale také hlas), tak zvuky v jejím okolí. Dítě v děloze je schopno tyto **zvuky nejen vnímat, ale také na ně reagovat**, což je viditelné na zrychlení (úlek) nebo zpomalení (uklidnění) jeho srdečního tepu.

Heppner (1991) dokázal, že plod je schopen zapamatovat si opakovaně přehrávanou hudbu v devátém měsíci těhotenství. Tento fakt prokázal pokusem, kdy sledoval pohyby dítěte a to na známé zvuky reagovalo právě pohybem. V dřívějším stadiu těhotenství tato reakce pozorována nebyla a proto došel k zajímavému závěru, že dítě sice je schopno zapamatovat si hudbu přicházející zvenčí, ovšem až dlouho po tom, kdy je jeho sluchový orgán plně vyvinut.²⁴

Kojenecké a batolecí období

Do tohoto období spadají děti ve věku 0-3 let.

Narozené dítě začíná velice záhy reagovat na hudební zvuky – obrací hlavu k hudebnímu nástroji, který tóny vydává nebo ke zpívajícímu člověku. Již v šesti měsících se u dítěte vyvíjí smysl pro rytmus, na který reaguje například pohybem rukama nebo nohama. Tento fakt je také odvozen od biologických procesů a zvuků, které dítě slýchávalo v děloze. Podle Parncuttovi teorie o prenatálním původu jsou právě biologické procesy v

²³DRÁBEK, Václav. Stručný průvodce hudební psychologií. Praha: Univerzita Karlova – Pedagogická fakulta, 2004. s. 56. ISBN 80-7290-161-3

²⁴FRANĚK, Marek. Hudební psychologie. 1.vyd. Praha: Karolinum, 2005. s.127-128.

těle matky a jejich ozvy důvodem, proč člověk jinak interpretuje **emocionální význam** tempa nebo rytmu hudby. Domnívá se, že si je člověk nevědomě spojuje například s rytmem srdce při chůzi (pravidelný, rychlý rytmus) a proto se mu hudba jeví jako energická, vybízející k tanci.²⁵

Dochází k rychlému rozvoji všech psychomotorických funkcí. (chůze, mluvení, získávání základních hygienických návyků). V tomto období je také zahájen proces socializace, dítě se seznamuje s ostatními členy rodiny. Je důležité u dítěte tohoto věku podněcovat rozvoj mluveného projevu, zpěvu a koordinace pohybů. Nejvhodněji v tomto případě poslouží hra. Dítě je schopno přesnější reprodukce hudby, objevuje se také spontánní zpěv (v rozsahu velké tercie až čisté kvinty), který je důkazem prvotních operací s hudbou a hudebními představami. V tomto věku se také objevuje napodobování známých, často slýchaných písní a první pokusy o spojení pohybu s hudbou (tedy o tanec).²⁶ Hudební **vnímání** je v tomto období souhrnné a vychází z „*původní zážitkové komplexnosti*“. (Sedlák, Váňová, s. 323)

Díky pokusu, který byl proveden Heppnerem (viz výše) již víme, že dítě v děloze je schopno vnímat a taktéž si zapamatovat hudbu, kterou slyší vně těla matky. Zajímavé je, že dítě si tuto hudbu pamatuje i po narození, kdy se tato vzpomínka promítá v jeho oblíbených určitých zvuků (matčina hlasu²⁷, určitého hudebního úseku nebo rodného jazyka)²⁸, na které reaguje zklidněním a zaposloucháním se.²⁹

V devadesátých letech byl Blumem proveden výzkum, ve kterém zjišťoval, zda-li hudba přehrávaná plodu v těhotenství nějak ovlivňuje jeho další vývoj. Došel k závěru, že u dětí, kterým byly ještě v prenatálním období přehrávány různé druhy hudby, je možné pozorovat „*urychlený vývoj v orientaci na zvuk, v lingvistickém vývoji, ve vizuálním*

²⁵ FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. 1.vyd. Praha: Karolinum, 2005. s.131

²⁶ DRÁBEK, Václav. *Stručný průvodce hudební psychologií*. Praha: Univerzita Karlova – Pedagogická fakulta, 2004. s. 57. ISBN 80-7290-161-3

²⁷ DeCasper a Prescott (1984) dokázali, že dítě dva dny po narození jednoznačně preferuje hlas matky před ostatními ženskými hlasy zatímco hlas otce před jinými mužskými hlasy nikoli, přestože s ním otec po narození trávil i deset hodin denně.

²⁸ FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. 1.vyd. Praha: Karolinum, 2005. s.129

²⁹ Tuto skutečnost potvrdila řada vědců ve svých výzkumech (Feijoo 1981, Hepper 1991)

sledování a v kontrole motoriky. Blum ukázal, že dosažené výsledky překračují normy běžné pro normální populaci“ (Franěk, 2005).

Předškolní věk

Do tohoto období spadají děti ve věku od čtyř do šesti let.

Obecně se u dětí rychle rozvíjí řeč a to nejen v oblasti slovní zásoby (ve čtyřech letech je to tisíc slov, v šesti až čtyři tisíce), ale také artikulace a celkové schopnosti vyjadřování. Objevuje se smysl pro pořádek nebo ladění barev. Pomocí pohádek se děti v tomto věku učí o různých rolích jedince ve společnosti. Hry v tomto období podporují dětskou zvědavost a dále podporují proces zařazení do společnosti.³⁰

V této době se významně rozvíjí schopnost dítěte rozlišovat tónové výškové rozdíly, které se s dalším poslechem a poznáváním nových písní ještě prohlubuje. I přesto ovšem existují mezi jednotlivými dětmi rozdíly. Zlepšují se také pohybové funkce a jemná motorika (chození v taktu, rytmizování říkadel). V této době také vzniká předpoklad pro hru na nástroje, ať už jednoduché dětské nebo ty klasické. Společně s pohybovým aparátem se také zlepšuje funkce a motorika hlasivek a při dostatečných hudebních podnětech se rozvíjí tonální citění dítěte. Děti se samy pokoušejí o zpěv a vymýšlejí vlastní nápěvky. **Citové vnímání hudby** je v tomto období velice spontánní.

Mladší školní věk

Sem řadíme děti ve věku 6-11 let.

Dítě se ocitá v prostředí, kde je nutné vytvářet nové společenské vztahy a objevuje také nové role člověka ve společnosti. Rozvíjí se názorné logické myšlení, dále se rozvíjí řeč, myšlení jako takové a diferencují se charakterové rysy dítěte. Vnímání světa se obrací více k realitě a stejně tak **vnímání hudby je věcnější**. Děti v tomto období dávají přednost veselým lidovým písním nebo popu, jazz a klasická hudba se velké oblibě netěší, snad jen s výjimkou všeobecně známých, „zlidovělých“, klasických drobných skladeb (např. Dvořákova *Humoreska*). Děti rády samy vytvářejí hudbu, ať už vokálně nebo instrumentální a o hudební teorii nebo dějiny hudby se zajímají až na druhém místě.³¹

³⁰DRÁBEK, Václav. Stručný průvodce hudební psychologií. Praha: Univerzita Karlova – Pedagogická fakulta, 2004. s. 57. ISBN 80-7290-161-3

³¹DRÁBEK, Václav. Stručný průvodce hudební psychologií. Praha: Univerzita Karlova – Pedagogická fakulta, 2004. s. 58. ISBN 80-7290-161-3

V této době jsou díky fyzickému i psychickému vývoji dítěte vytvářeny nejlepší podmínky pro jeho hudební rozvoj. V této době se také v závislosti na hudební výchově zjemňuje schopnost rozlišování tónových výšek a jejich interpretace. Navyšuje se také kapacita hudební paměti. Motorika je ideálně rozvinuta pro začátek hry na hudební nástroje nebo pro základy zpěvu.

Z hlediska **emocí** je prožívání dítěte stálejší, je schopno trvalejšího **prožitku** a pocitu z hudby. Stále se prohlubuje **citové napětí** spojené s poslechem hudby a vznikají první hudební zážitky, které se v člověku uchovávají po celý život.

Střední školní věk

Sem řadíme dospívající ve věku 12-15 let.

Toto období je pro dítě, ze kterého se pomalu stává dospělý člověk velkou zátěží, neboť dochází k prudkému vývoji jak fyzickému, tak psychickému.

Hudba zde figuruje hlavně jako prostředek generačního vymezení.³² Dochází k mutaci, tedy k rozdělení dětského hlasu na mužský a ženský. Zajímavé je, že u chlapců, kteří se pravidelně věnují zpěvu se mutace oproti vrstevníkům projevuje jen dočasným omezením hlasového rozsahu. **Citové prožitky** pubescentů jsou velmi intenzivní a to se také promítá do jejich hudebního výběru – hudba musí být hlasitá, výrazně rytmická, plná silných **prožitků**, čímž se také snaží uvolnit přebytečnou energii, která se v tomto období hromadí. U pubescentů se také při dostatečné hudební přípravě rozvíjí schopnost improvizace a vlastní hudební tvořivost.

Starší školní věk

Sem řadíme mladé lidi ve věku 15-20 let.

V tomto období dochází k celkovému sklidnění a obrácení se do vlastního nitra. Mladý člověk je schopen objektivnějšího vnímání světa i sebe sama. Má silnou potřebu patřit ke svojí skupině a cítit její uznání a naopak vymanit se z područí dospělých, což se projevuje i výstřelky v oblasti módy.

³²DRÁBEK, Václav. Stručný průvodce hudební psychologií. Praha: Univerzita Karlova – Pedagogická fakulta, 2004. s. 58. ISBN 80-7290-161-3

Citovost z hlediska vnímání hudby se nemění. Ustalují se také estetické preference a mladý člověk má skvělé předpoklady k analýze hudby. Pokud je na něj v oblasti hudby správně působeno, je také schopen pochopit i náročná umělecká díla a stejně tak je silně **emočně prožívat**.³³

3 HUDBA A JEJÍ VLIV NA CHOVÁNÍ JEDINCE

Myšlenku, že hudba může ovlivňovat chování člověka nalezneme již ve starověkém Řecku. Přesto ještě neexistuje dostatek výzkumů, které by ukazovaly, jak toto ovlivňování funguje a v jakých situacích nastává.

Dle experimentu, který v polovině 20.století proběhl v podzemní dráze v Montrealu, mezi vlastnosti hudby patří také schopnost definovat prostředí. V tomto experimentu byla v prostorech metra reprodukována operní hudba a po nějaké době došlo k výraznému snížení projevů vandalismu. Stalo se tak proto, že operní hudba dávala metru punc exkluzivity a vyvolávala zdání prostředí, kde by vandalismus nebyl tolerován a také náležitě potrestán. Tento fakt odpovídá teorii sociálního učení, kdy je chování člověka ovlivňováno formou trestů a odměn v závislosti na prostředí (například chování tolerované v pivnici by v divadle bylo potrestáno apod.)

Předmětem studií a častých dohadů se stává myšlenka, zda hudba může vyvolávat agresivní nebo asociální chování. Vzhledem k obtížnosti zkoumání tohoto jevu však neexistuje mnoho důkazů, které by tuto teorii potvrdily. Přesto se o to pokusili vědci Took a Weiss (1994). Zkoumali vztah násilného chování náctiletých ve věku 12-18 let a poslechu agresivní hudby (heavy metalu a rapu). Vyšlo najevo, že rozdíl v chování adolescentů preferujících drsnou hudbu a těch, kteří tuto hudbu příliš neposlouchali skutečně existují. Ovšem na druhou stranu existují také domněnky, že znaky agresivity nebo asociálního chování lze naléznout již jako součást charakteru některých adolescentů a proto volí právě tuto hudbu, která tyto negativní projevy v chování ještě umocňuje.

Hudba však neovlivňuje chování jedince jenom negativně, ale i pozitivně. Existují výzkumy, kdy poslech příjemné hudby zvyšoval ochotu lidí pomoci druhým v obtížných

³³DRÁBEK, Václav. Stručný průvodce hudební psychologií. Praha: Univerzita Karlova – Pedagogická fakulta, 2004. s. 57. ISBN 80-7290-161-3

situacích. Tento fakt ve svém experimentu potvrdili North, Tarrant a Hargraeves (2004). Výzkum probíhal v univerzitní posilovně, kdy byla jedné skupině testovaných osob při cvičení přehrávána populární hudba a druhé počítačová moderní hudba. Poté byla všem účastníkům oznámeno, že tato posilovna má být uzavřena a byli požádáni, aby pomohli jejímu udržení roznosem letáků. Ukázalo se, že ti, kteří při cvičení poslouchali populární hudbu, byli ochotnější zúčastnit se roznosu materiálů určených k záchraně posilovny než ti, kteří poslouchali hudbu nepřilíš oblíbenou.³⁴

3.1 Hudba v komerční sféře a její využití

V rámci rozhodovacího procesu, při kterém se člověk rozhoduje, zda-li koupí určitý produkt nebo se stane jeho konzumentem, hraje hudba významnou roli díky svojí schopnosti vyvolávat v člověku příjemné nebo nepříjemné psychické reakce.

V současné době se denně setkáváme se snahou ovlivnit chování člověka pomocí hudby zejména v obchodní sféře, kdy se podbízivá hudba v reklamách a obchodních centrech snaží zákazníka přesvědčit k nákupu určitého výrobku (popřípadě výrobků). Tento fakt vysvětlují dvě hlavní teorie. První z nich je teorie Kotlerova, která staví na atmosféře, kterou hudba v obchodě vytváří.³⁵ Tato teorie spočívá v tom, že základní snahou je u zákazníka vzbudit pozitivní emoce, aby byl ochoten utratit zde své peníze a obchod znovu navštívit.

Druhá teorie, vyslovená Smithem a Cunrowem (1966) spočívá v aktivizaci zákazníka pomocí prostředí (hypotéza aktivace), kdy rychlá a hlasitá hudba vede nakupující k vyšší aktivitě, což se projeví i na sumě, kterou jsou ochotni v obchodě utratit.

Hudba se také podílí na celkovém (ať už pozitivním nebo negativním) vnímání prostředí obchodu. Zajímavé je, že neovlivňuje jeho názor pouze momentálně, ale i dlouhodobě a pomáhá zákazníkovi vytvořit vztah k danému prostředí. Proběhlo mnoho výzkumů v různých obchodech nebo jiných veřejných zařízeních, které tyto hypotézy

³⁴FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. 1.vyd. Praha: Karolinum, 2005. s.190-191

³⁵Tato ovšem není vytvářena pouze hudbou, ale i celkovým zařízením interiéru.

potvrdily (např. North a Haergraves 1996, Dube, Chebat a Morin 1995, North, Haergraves a McKendrick 2000).

Hudba v obchodním prostředí vystupuje ve funkci zvukové kulisy, kdy zakrývá nepříjemné akustické jevy a „zabraňuje“ jejich vnímání. Zajímavým faktem je, že pokud se zákazníci na hudbu vědomě nezaměří, ani ji nevnímají. Také platí rovnice, že čím více se jim hudba v obchodě líbí, tím méně jsou schopni ji registrovat. V momentě, kdy hudba nevyhovuje estetickým preferencím jedince, začíná se na ni zaměřovat a tím vlastně přestává plnit funkci zvukové kulisy. Je proto výhodné do obchodů vybírat takovou hudbu, která odpovídá obecným preferencím (např. vzhledem k věku nebo sociálnímu postavení) cílové skupiny zákazníků.³⁶

Existují také výzkumy, které potvrzují, že hudba může ovlivnit i výběr zboží při nákupu. Hypotéza, anglicky zvaná *musical fit*, tvrdí, že zákazník má tendence kupovat zboží takového charakteru a v takové kvalitě, kterou mu asociuje prostředí, ve kterém nakupuje. Toto potvrdili ve svém výzkumu Areni a Kim (1993), jejichž experiment se odehrával ve vinotéce, kde zákazníkům přehrávali klasickou nebo populární hudbu. V případě, kdy hrála klasická hudba sice nestoupl počet kupovaných lahví, ale zákazníci volili víno dražší. Klasická hudba totiž bývá spojována s „vyšší“ společností nebo exkluzivnějším prostředím a proto volili dražší víno, jež se zdálo být pro toto prostředí vhodnější.³⁷

Kromě obchodních řetězců je dnes schopnost hudby prodávat využívána i v oblasti populární tvorby a *showbusinessu*, kdy „*celé hudební segmenty pomocí emocí velmi úspěšně prodávají své produkty.*“ (Bačuvčík, s. 14) Velký význam zde má ztotožnění konzumenta/posluchače s interpretem, příslušnost ke stejné subkultuře nebo využití fenoménu soutěže, kde sami diváci rozhodují o dalším osudu interpreta.³⁸

³⁶FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. 1.vyd. Praha: Karolinum, 2005. s.211-212

³⁷FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. 1.vyd. Praha: Karolinum, 2005. s.213-214

³⁸BACUVČÍK, Radim. *Jak posloucháme hudbu: Vztah obyvatel České republiky k hudbě a jejímu poslechu 2009*. 1.vyd. Zlín: VeRBuM, 2010. s.14

3.1.1 Hudba v reklamě

„Použití hudby v reklamě je založeno na znalostech metody klasického podmiňování“ (Franěk, s. 214). Jde o tři fáze podmíněných a nepodmíněných reakcí člověka na nabízené zboží a hudbu, se kterou je prezentováno (a posléze spojováno). V první fázi je člověku předveden výrobek (podmíněný podnět), který sám o sobě nevyvolá žádnou reakci, s hudbou, u níž se předpokládá (nepodmíněný podnět), že vyvolá pozitivní reakci – tedy pocit libosti (nepodmíněná reakce). Poté dojde ke spojení si určitého výrobku s určitou hudbou, která v adresátovi reklamy vyvolává kladnou odezvu a ten si tak vytvoří jakýsi spoj, který mu asociuje příjemné pocity (druhé stadium). Ve třetím stadiu je tento spoj natolik upevněn, že v zákazníkovi vyvolává libé reakce samotný výrobek, aniž by musel být podporován hudbou. Díky tomu pak v obchodě volí zcela nevědomky to zboží, u kterého se mu vybaví příjemný pocit. Gorn ve svých experimentech tuto hypotézu potvrdil, ale zjistil také, že neplatí stoprocentně a u všech druhů výrobků. V jeho pokusu šlo o to, že si testované osoby měly na základě reklamy vybrat modré nebo béžové pero. Modré pero bylo prezentováno s příjemnou hudbou známou z filmu, béžové pak s klasickou indickou hudbou. Dle očekávání se 79% osob rozhodlo pro modré pero. Ve druhé fázi pokusu pak byla první skupina testovaných obeznámena s tím, že jedno z per má nedokonalé psací vlastnosti – dělá šmouhy, a druhá nikoli. Výsledkem bylo, že ve skupině, kde byli respondenti informováni o nekvalitě jednoho druhu pera, vybírali si to pero, které mělo ideální psací vlastnosti nezávisle na hudbě, se kterou bylo spojováno a ve skupině, které tato informace nebyla poskytnuta, si lidé vybírali pero spojené s příjemnou hudbou. Gorn tedy došel k tomu, že u zboží, jež má přes různost výrobce podobné vlastnosti si lidé vybírají výrobek spojený s příjemnou hudbou, kdežto u toho zboží, které má splňovat určité technické parametry nebo specifické potřeby zákazníka si vybírali nezávisle na hudbě.³⁹

³⁹ FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. 1.vyd. Praha: Karolinum, 2005. s.214-216

4 VÝZKUM

4.1 Obecná charakteristika a předmět výzkumu

Ve své práci jsem se zabývala emocemi, které člověk prožívá nejen při poslechu, ale i interpretaci hudby (vizte kapitola 1.4). Jak už bylo výše několikrát zmíněno, poslech hudby je veskrze individuální záležitost, přesto lze najít jisté podobnosti mezi jednotlivci. V experimentální části své práce jsem se tedy rozhodla blíže zaměřit na rozdíly a podobnosti mezi posluchači a blíže je prozkoumat.

Emocemi prožívanými při poslechu hudby se ve svých výzkumech zabývali mnozí, mimo jiné například naši vědci O.Zich, A. Sychra nebo K.Sedláček a ze zahraničních například badatelka K. Hevenrová, která pro zkoumání emocí v hudbě vytvořila inventář adjektiv, na jehož základě respondenti hodnotili své prožitky při poslechu hudby. Tyto rozdělila do několika okruhů. Na podobném principu funguje také metoda sémantického diferenciálu, kterou jsem ve své práci použila také já.⁴⁰

4.2 Výběr výzkumného vzorku

Bádání jsem zaměřila na věkovou skupinu dospělých v různých fázích života. Výzkumu se zúčastnilo celkem 56 subjektů (22 mužů a 34 žen). Nejvíce respondentů se zúčastnilo ve věkové kategorii 20-25 let (29 respondentů) a v kategorii 26-30 let (13 respondentů). Subjekty jsem rozdělila do tří skupin:

- skupina **A** – lidé bez institucionalizovaného hudebního vzdělání (to znamená lidé, kteří nenavštěvovali žádnou z institucí věnujících se vzdělávání v oblasti hudby)
- skupina **B** – lidé s “nižším” hudebním vzděláním (to znamená lidé, kteří navštěvovali základní uměleckou školu). Tuto skupinu jsem od skupiny **C** (vizte následující bod) oddělila proto, že se domnívám, že hudební vzdělání získané na ZUŠ není tak hluboké, aby ovlivňovalo vnímání hudby tolik jako vzdělání získané na konzervatoři, popřípadě vysoké škole.
- Skupina **C** – lidé s “vyšším” hudebním vzděláním (konzervatoř, vysoká škola s hudebním zaměřením)

⁴⁰SEDLÁK, František, VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. 2.vyd. přeprac. a rozšíř. Praha: Karolinum, 2013. s. 307

Dotazník byl prezentován na sociálních sítích Facebook a Google+, kde ho mohli vyplnit všichni, kdo měli o účast ve výzkumu zájem.

Dotazník byl vytvořen online pomocí programu Google Drive skrze účet na Google+ a je dostupný na webové adrese:

<https://docs.google.com/forms/d/1CSWZSzhqjrHQLHfPFdfuLNOksLnw-7dMOT9W4eLVLI/viewform>

4.3 Cíle výzkumu

Cílem výzkumu je zjistit, jak vnímají dospělí lidé (tedy lidé ve věku 20 let a výše) s různým hudebním vzděláním v současnosti dle mého názoru nejrozšířenější hudební žánry a jak tyto žánry dále hodnotí. Způsob, jakým zkoumané osoby vnímají hudbu, konkrétně pak její emocionální působivost, budu zjišťovat z hlediska těchto kritérií:

- zda-li posluchači vnímají hudební vzorky jako nudné nebo zábavné
- zda-li hodnotí mnou prezentovanou hudbu jako složitou nebo jednoduchou
- zda-li hudební ukázky nutí respondenty k pohybu nebo jestli je naopak uklidňují
- zda-li je jim hudba na poslech příjemná nebo nepříjemná
- zda-li jim prezentovaná hudba připadá zajímavá nebo nezajímavá

Pro uvedné prožitky jsem se rozhodla z toho důvodu, že dle mého názoru to jsou pocity, které může člověk při poslechu zaznamenat okamžitě, spontánně, bez dlouhého přemýšlení. Tímto se mi tedy dle mého podaří postihnout základní rozdíly ve vnímání hudby mezi jednotlivými skupinami respondentů.

4.4 Metoda výzkumu

Výzkum jsem prováděla pomocí anonymního zvukového dotazníku, tj. takový typ dotazníku, kdy jsou respondentům nabídnuty konkrétní znějící hudební ukázky, na něž reagují. Jako nejvhodnější hodnotící metodu pocitů prožívaných respondenty při poslechu hudebních ukázek jsem zvolila sémantický diferenciál.

Sémantický diferenciál je metoda výzkumu, kdy dochází k měření sociologicko-psychologických veličin na hodnoticí škále, kde respondenti určují míru prožívaného (v našem případě emoci). Tento systém zavedli tři američtí psychologové: C.E. Osgood, G. Suci a P. Tannenbaum.⁴¹

Kromě otázek týkajících se věku, pohlaví a hudebního vzdělání jsem se respondentů ptala také na jejich pocity při poslechu hudby. Jako hudební ukázky jsem zvolila pět zástupců dle mého názoru nejrozšířenějších hudebních žánrů a to klasické hudby, jazzu (swingu), rocku, hip hopu a taneční hudby.

Ukázka č. 1

Klasickou hudbu v mém výzkumu reprezentoval skutečný velikán, a to **Ludwig van Beethoven** a jeho šestá symfonie zvaná „*Pastorální*“. Ludwig van Beethoven (1770-1827) je hudební skladatel, jehož tvorba spadá do období klasicismu, s přesahem do romantismu. V průběhu života se jeho hudební vyjadřovací jazyk vyvinul ve zcela originální a dobře rozpoznatelný styl. Symfonie č.6 „*Pastorální*“ byla komponována zároveň se známou pátou symfonií, zvanou „*Osudová*“. Tato symfonie byla dokončena roku 1808 a premiéru měla v Theater an der Wien. Nalezneme zde inspiraci přírodou (zurčení potůčku, kukačka), jejíž zvuky Beethoven napodoboval v hudbě. Má pět vět, které nesou programní názvy:

1. *Probuzení radostných pocitů po příjezdu na venkov* (Allegro ma non troppo)
2. *Scéna u potoka* (Andante molto moto)
3. *Radostné shromáždění vesničanů* (Allegro)
4. *Bouře, víchr* (Allegro)
5. *Zpěv pastýřů, radostné a vděčné pocity po bouři* (Allegretto)⁴²

Tato skladba by dle mého názoru měla posluchačům přinášet uklidnění a předpokládám, že jí většina respondentů bude považovat za zajímavou.

Ukázka č.2

⁴¹*Sémantický diferenciál*. [online] 2014-02-03 [cit. 2014-06-24] Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/S%C3%A9mantick%C3%BD_diferenci%C3%A1l

⁴²*Symfonie č.6 (Beethoven)* [online] .2014-02-17 [cit.2014-06-24] Dostupné z: [cs.wikipedia.org/wiki/Symfonie_č._6_\(Beethoven\)](http://cs.wikipedia.org/wiki/Symfonie_č._6_(Beethoven))

Jako zástupce swingu jsem vybrala skladbu „*Sing, sing, sing*“ od **Bennyho Goodmana**. Skladbu „*Sing, sing, sing*“ složil Luigi (Louis) Prima, který ji také jako první nahrál a to v roce 1936. Benny Goodman tuto skladbu nahrál znovu se svým orchestrem v roce 1937.⁴³ Tato skladba by dle mého názoru měla svým charakterem v posluchačích vzbuzovat energické pocity a zejména touhu vyjádřit tuto energii pohybem.

Ukázka č.3

Rockovou hudbu reprezentovala skupina **Lordi** a jejich píseň „*Who's your daddy*“. Lordi je hard rocková a heavy metalová skupina původem z Finska. Toto uskupení bylo založeno roku 1992. Jejich vystoupení jsou charakteristická pyrotechnickými efekty a hororovými kostýmy.⁴⁴ Singl „*Who's your daddy*“ byl vydán roku 2006 a najdeme ho na CD s názvem „*The Arockalypse*“, kde najdeme i jejich vítěznou píseň se soutěže Eurovize (2006) „*Hard Rock Hallelujah*“. Tato píseň je energická, plná tvrdých kytarových riffů a s chytlavým refrémem, což jsou dle mého názoru prvky typické pro dnešní rockovou scénu.

Ukázka č.4

V žánru hip hopu jsem vybrala interpreta, který si říká **Eminem** a jeho píseň „*Without me*“. Eminem (narozen 1972) je jedním z nejznámějších zahraničních hip hopových interpretů. V současnosti se ovšem poněkud stahuje do pozadí a mizí z hledáčku médií. Singl „*Without me*“ najdeme na jeho čtvrtém studiovém CD s názvem „*Without me*“.⁴⁵ Domnívám se, že tato píseň bude v posluchačích vyvolávat smíšené emoce vzhledem k celkovému vztahu k hip hopu v celé společnosti. Z vlastní zkušenosti totiž vím, že jedni hip hop odsuzují, jiní milují.

Ukázka č.5

Z taneční hudby pak zpěváka **Danzela** a píseň „*Pump it up*“, která se svého času držela na předních příčkách hitparád. Danzel (narozen 1976), vlastním jménem Johan Waem, je belgický zpěvák zaměřující se na taneční hudbu, house a techno. Píseň „*Pump it up*“ byla vydána v roce 2004 jako druhý single z debutového alba s názvem „*The Name of*

⁴³*Sing, sing, sing (With a swing)*. [online] 2014-06-15 [cit. 2014-06-24] Dostupné z: en.wikipedia.org/wiki/Sing,_Sing,_Sing_(With_a_Swing)

⁴⁴*Lordi*. [online] 2014-06-27 [cit. 2014-06-28] Dostupné z: cs.wikipedia.org/wiki/Lordi

⁴⁵*Without me*. [online] 2014-06-19 [cit. 2014-06-24] Dostupné z: en.wikipedia.org/wiki/Without_Me

the Jam“. Tato píseň zaznamenala velký úspěch v celé Evropě. Na přední příčky hitparád dosáhla v Rakousku, Francii, Švýcarsku, Dánsku, Belgii, Irsku, Německu a Itálii.⁴⁶

Jednotlivé ukázky jsem se snažila volit tak, aby nesly co nejvíce prvků dle mého názoru charakteristických pro daný hudební žánr. Stejně jsem volila také interprety, to znamená, že jsem se snažila vybírat je z předních představitelů daných žánrů.

4.5 Stanovení hypotéz

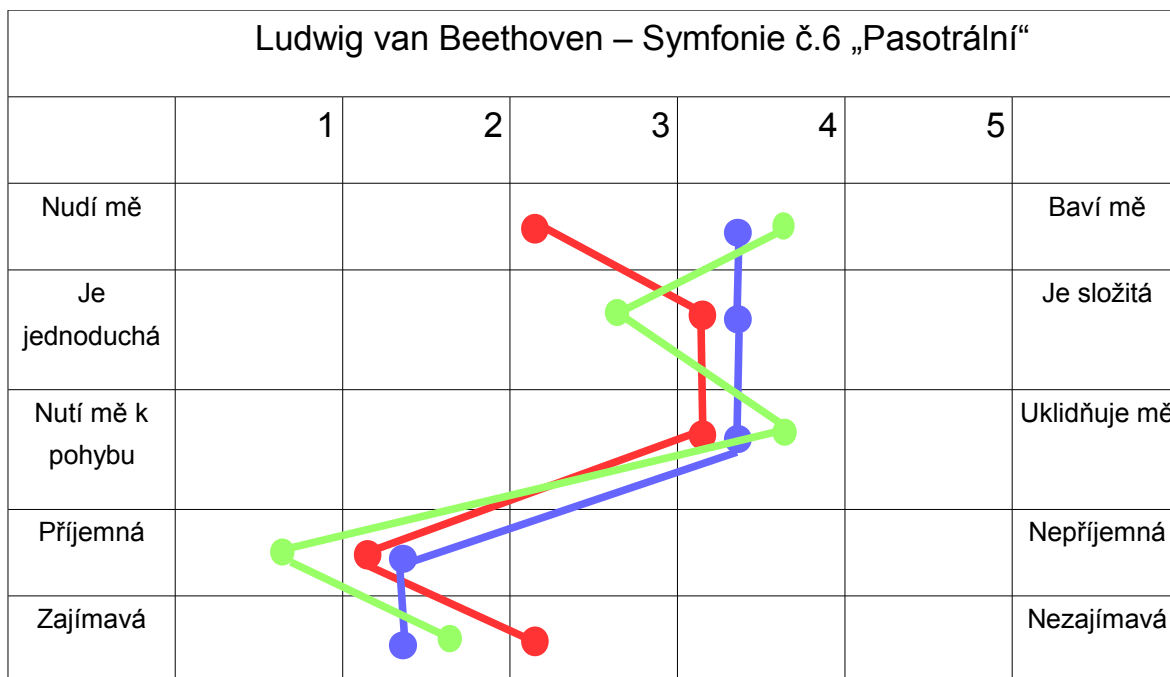
- Předpokládám, že klasickou hudbu budou lépe přijímat lidé s hudebním vzděláním než lidé bez hudebního vzdělání a že většina respondentů ji bude hodnotit jako uklidňující.
- Předpokládám, že jazz (swing) bude lépe přijímán lidmi s hudebním vzděláním, protože lidem bez hudebního vzdělání bude připadat příliš složitý a tím pádem nudný.
- Předpokládám, že nejvíce rozdílů ve vnímání nalezneme u ukázky z žánru hip hopu.
- Předpokládám, že hard rocková hudba bude lépe přijímána lidmi bez hudebního vzdělání než lidmi s hudebním vzděláním.
- Předpokládám, že nejchladněji bude přijímána ukázka z žánru taneční hudby.

4.6 Analýza výsledků výzkumu

V této kapitole prezentuji výsledky zpracování odpovědí respondentů ve formě grafu. Každá skladba zde má svůj vlastní graf, kde nalezneme průměrné hodnoty odpovědí dotazovaných. Grafy jsem kvůli větší přehlednosti vložila do textu.

Skupina **A** (respondenti bez hudebního vzdělání) bude označena červenou barvou. Skupina **B** (respondenti, kteří navštěvovali ZUŠ) bude označena modrou barvou a skupina **C** (respondenti, kteří navštěvovali/navštěvují konzervatoř nebo VŠ s hudebním zaměřením) bude označena zelenou barvou.

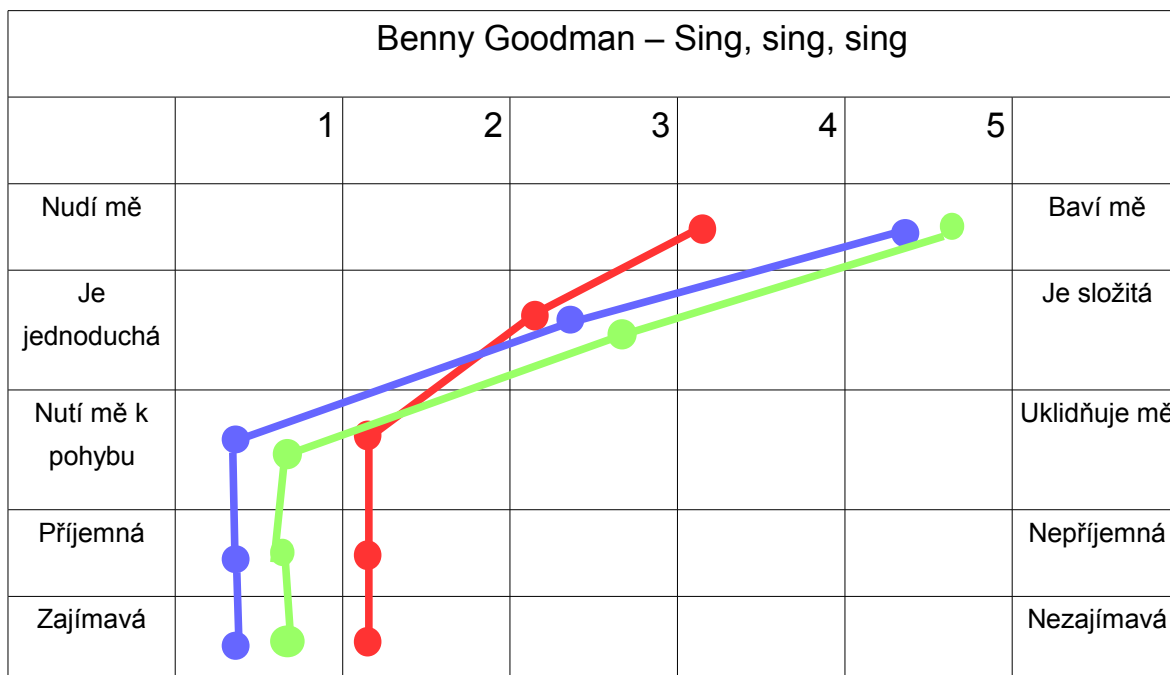
⁴⁶*Pump it up*. [online] 2014-06-20 [cit. 2014-06-24] Dostupné z: en.wikipedia.org/wiki/Pump_It_Up!



Graf č.1

Ve vnímání hudební ukázky č.1 nenajdeme mezi jednotlivými skupiny nijak výrazné rozdíly.

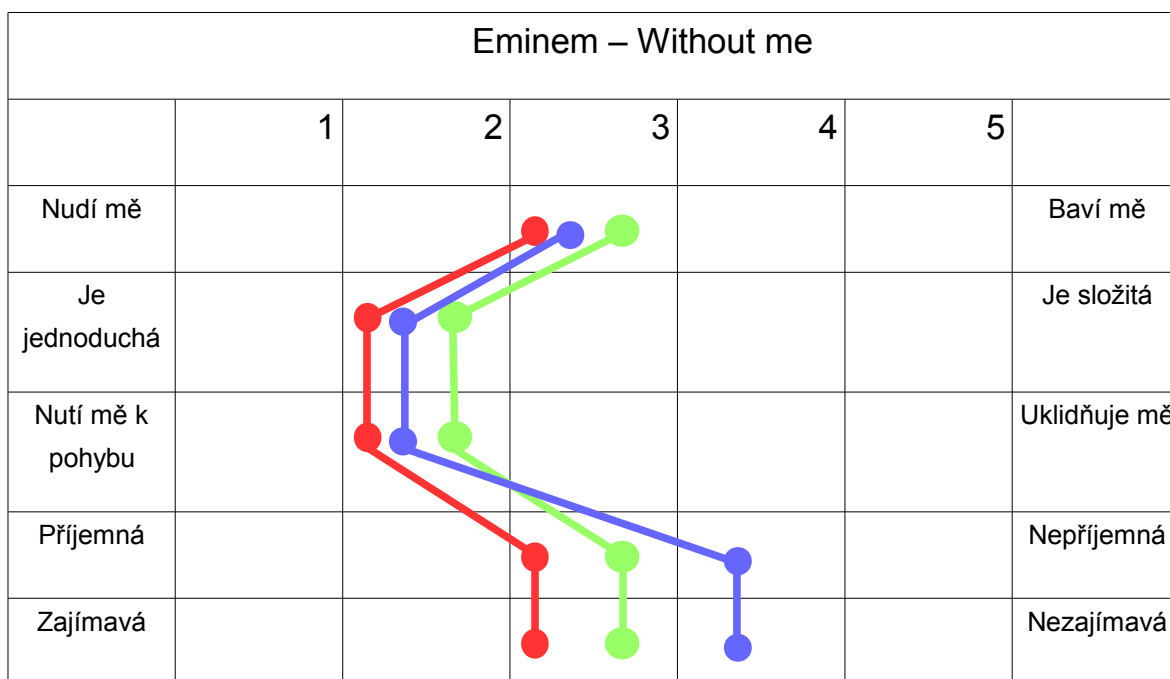
- Není překvapením, že ukázku z žánru klasické hudby hodnotili o něco kladněji osoby z výzkumné skupiny **B** a **C**



Graf č.2

Ani u druhé hudební ukázky nevidíme výrazné rozdíly ve vnímání.

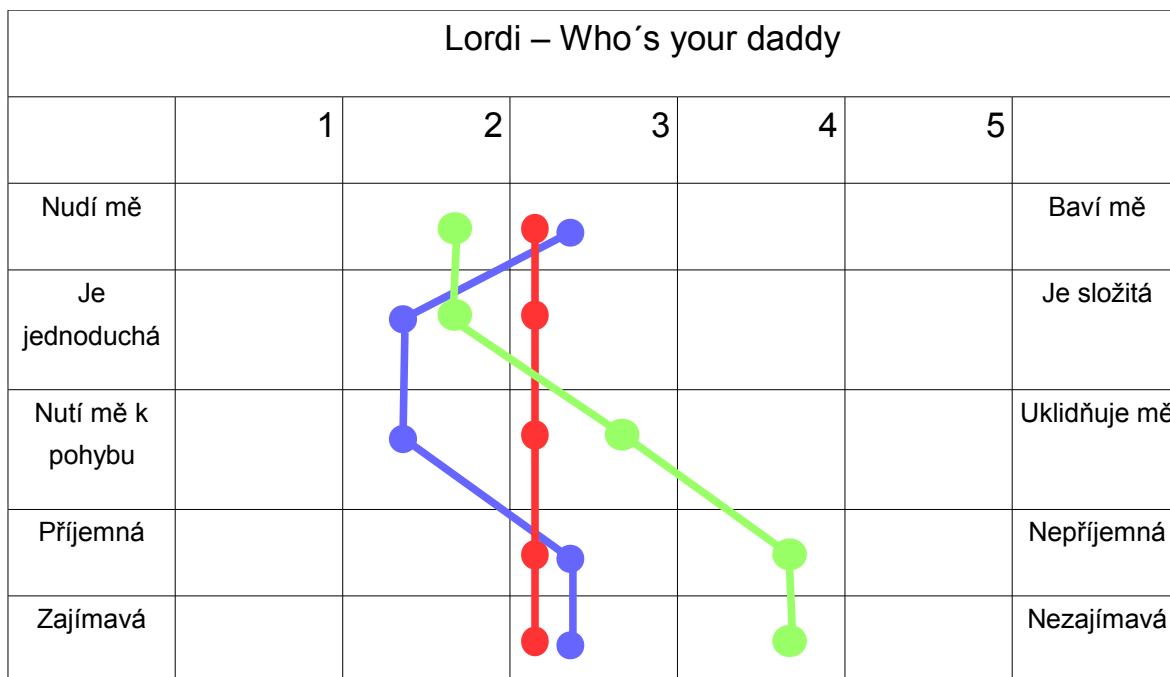
- Zajímavé je, že skupiny **B** a **C** jí hodnotily naprosto totožně.
- Mírné vybočení můžeme vidět pouze u skupiny **A**, která skladbu hodnotila jako o něco méně zábavnou a příjemnou než zbylé dvě skupiny.
- Celkově byla skladba přijímána kladně.



Graf č.3

Ani ukázka č.3 nepřinesla žádné výrazné rozdíly ve vnímání.

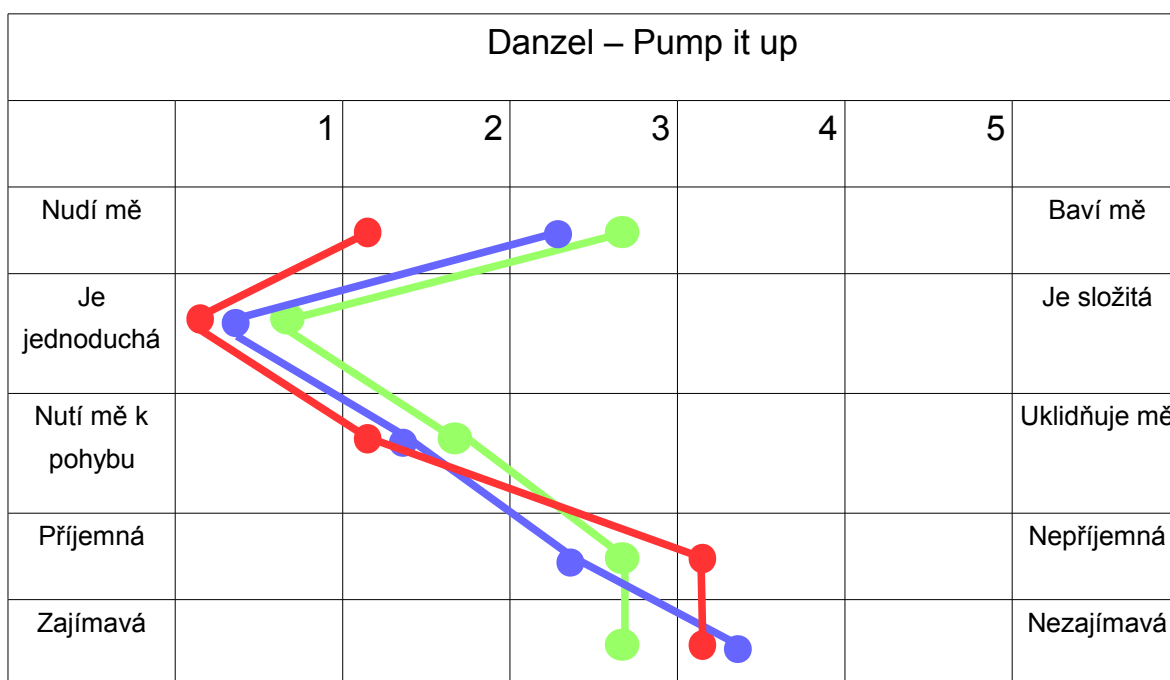
- Jako více nepříjemnou a nezajímavou jí hodnotila skupina **B**.
- Názory skupiny **A** a **C** se v u této hudební ukázky překvapivě nikde nerozcházely.



Graf č.4

Tato ukázka přinesla asi nejvýraznější rozdíly v hodnocení.

- Skupina **A** hodnotila ukázkou jako „nenadchne, ale neurazí“, skupina **B** píseň vnímala sice jako jednodušší, ovšem jinak jí hodnotí také docela kladně.
- U skupiny **C** si můžeme všimnout, že skladbu příliš nepříjemná, respondentům nepřipadala příliš zábavná a hodnotili ji spíše jako nepříjemnou a nezajímavou.



Graf č.5

Ukázka č.5 také nepřinesla výrazné rozdíly ve vnímání.

- Všechny skupiny skladbu hodnotily jako velmi jednoduchou.
- Respondenti se také shodli na tom, že je ukázka nutí k pohybu, což se u žánru taneční hudby dalo předpokládat.
- Zajímavé je, že ukázku respondenti ze skupiny **C** hodnotili jako příjemnější a zajímavější než skupina **A**, ačkoliv bych čekala opak.

4.7 Verifikace hypotéz

V hypotézách svého výzkumu jsem uvedla, že se domnívám, že klasickou hudbu budou lépe přijímat lidé bez hudebního vzdělání než lidé s hudebním vzděláním. Vyhodnocení výzkumu sice ukázalo, že drobné rozdíly ve vnímání zde jsou, ale nejsou nijak markantní. Další hypotézou bylo to, že klasickou hudbu budou respondenti označovat za uklidňující. Tato domněnka byla výzkumem potvrzena.

Vyhodnocení emocí prožívaných posluchači při poslechu druhé hudební ukázky mé hypotézy nepotvrdilo, ale naopak vyvrátilo. Jak ukazuje graf, všechny tři skupiny respondentů vnímají jazzovou hudbu víceméně stejně, skupina **B** a **C** dokonce naprosto shodně. Předpoklad, že skladba „*Sing, sing, sing*“ bude v posluchačích vyvolávat chuť k tanci byl výzkumem potvrzen.

Výzkum prožívaných emocí u písni „*Without me*“ přinesl výsledky více než překvapivé. V hypotézách jsem uvedla, že na základě vlastních zkušeností předpokládám, že u hip hopu nalezneme nejvíce rozporuplných odpovědí. Analýza výsledků ovšem přinesla zjištění, že všechny tři skupiny respondentů vnímají hip hop naprosto shodně. Jediného drobného vybočení si můžeme všimnout u skupiny **B**, která hip hopovou hudbu hodnotila jako o něco více nepříjemnou a nezajímavou než skupina **A** a **C**. Překvapila mě také naprostá shoda mezi těmito dvěma skupinami (**A** a **C**) neboť jsem byla přesvědčena, že právě mezi nimi budou rozdíly ve vnímání nejvíce patrné.

Výzkum ukázal, že rocková hudba nechává respondenty bez hudebního vzdělání chladné. I přes to se ukázalo, že má hypotéza ohledně tohoto žánru byla pravdivá, tedy že rock bude lépe přijímán lidmi bez hudebního vzdělání než lidmi s hudebním vzděláním – v

grafu výše můžeme vidět, že respondenti ze skupiny C rockovou hudbu nepřijímali příliš kladně.

Graf číslo pět mou hypotézu nepotvrzuje ovšem žádná ze skupin tuto hudbu nepřijala vyloženě kladně. Z výsledků výzkumu můžeme také vyčíst, že taneční hudba připadá jednoduchá všem skupinám respondentů bez ohledu na hudební vzdělání. Je zajímavé, že oproti všem očekáváním v oblastech *Nudí mě – Baví mě* a *Zajímavá – Nezajímavá* taneční hudbu kladněji hodnotili lidé s „vyšším“ hudebním vzděláním, přestože bych čekala opak. Domnívám se, že se tak stalo proto, že jsou otevřenější novým hudebním podnětům a snaží se hledat cosi „uměleckého“ ve všech podobách hudby.

5 ZÁVĚR

Předložená bakalářská práce se zabývá emocemi, které člověk prožívá v kontaktu s hudbou. V teoretické části jsem se snažila obsáhnout a srozumitelně vysvětlit základní pojmy a rozdělení týkající se daného tématu a myslím si, že zpracovávání mé bakalářské práce mi přineslo mnoho nových a zajímavých poznatků a celkově mě vnitřně obohatilo. V kapitole týkající se emocí jak v obecně psychologickém smyslu, tak emocí estetických, jsem se také blíže věnovala nepříjemné emoci téměř výhradně spojované s veřejným projevem a patřící k životu hudebníka, a to trémě a tomu, jak se jí zbavit. Zpracování této podkapitoly pro mě osobně bylo velice přínosné, neboť jsem člověk trpící silnou trémou při veřejných hudebních vystoupeních a díky zpracování tohoto tématu jsem se naučila svůj problém pojmenovat a (doufám) úspěšně řešit. Zpracování mé bakalářské práce mě mimo jiné přivedlo k dalšímu nepochybně zajímavému tématu – a to k tomu, jaký vliv má hudba na chování člověka a jak lze tyto poznatky využít k reklamě a ovlivňování člověka jako spotřebitele. Mnoho lidí si jistě myslí, že na ně hudba v reklamách nebo nákupních centrech nemá vliv, ale sama na sobě jsem si po získání základních znalostí z tohoto odvětví vyzkoušela, že to tak není a hudba nás při výběru zboží nebo při nakupování jako takovém ovlivňuje více, než si uvědomujeme.

Nejen teoretická část, ale i výzkumná část pro mne byla velkým přínosem. Obohatila mne o další poznatky z oblasti vnímání hudby a také mi přinesla možnost vyzkoušet si jednu z metod vědeckého výzkumu v praxi. Zde bych ráda uvedla, že sémantický diferenciál, který jsem použila ve svém výzkumu jako hodnotící metodu, považuji za velmi praktický, a to díky své jednoduchosti, možnosti okamžitého záznamu osobních názorů a také možnosti rychlého a nijak komplikovaného vyhodnocení. Myslím si, že to je metoda více než vhodná pro záznam osobních postojů a zkušeností a dovoluje zachytit i drobné rozdíly ve vnímání mezi jednotlivci. Výzkum byl zpracován podle knihy *Metodologie a logika výzkumu v hudební pedagogice* H. Váňové a J. Skopala.

Ve své práci jsem čerpala z děl mnoha našich autorů, konkrétně bych ráda jmenovala zejména M. Fraňka, jehož kniha *Hudební psychologie* pro mne byla velkým zdrojem inspirace a důležitých poznatků. Nemohu nezmínit ani knihu H. Váňové a F. Sedláka *Hudební psychologie pro učitele*, která přináší fakta přehledně utříděná, výstižně a

srozumitelně podaná. Mimo tyto knihy mi také byly velice nápomocné publikace I. Poledňáka a to *Hudba jako problém estetiky*, ale zejména jeho *Stručný slovník hudební psychologie*.

RESUMÉ

Tato bakalářská práce je zaměřena na emoce a city, které člověk prožívá při kontaktu s hudbou. V teoretické části se věnuji vymezení pojmu emocí a jejich rozdělení. Dále zde nalezneme kapitolu o hudebním vývoji člověka od plodu až do dospělosti a také kapitolu o vlivu hudby na chování člověka a jejím komerčním využití. V experimentální části jsem se zaměřila na prožívání emocí dospělých při poslechu různých hudebních žánrů.

SUMMARY

This bachelor's thesis focuses on the emotions and feelings that one experiences through contact with the music. The theoretical part deals with the definition of the concept of emotions and their division. You'll also find a chapter about a musical evolution of the human from embryo to adult and also a chapter about the effect of music on human behavior and its commercial use. In the experimental part I focused on adults experiencing emotion while listening to different music genres.

SEZNAM GRAFŮ

Graf č. 1 – Ludwig van Beethoven, Symfonie č.6 „*Pastorální*“

Graf č. 2 – Benny Goodman, „*Sing, sing, sing*“

Graf č. 3 – Eminem, „*Without me*“

Graf č. 4 – Lordi, „*Who's your daddy*“

Graf č. 5 – Danzel, „*Pump it up*“

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

Seznam použité literatury:

BAČUVČÍK, Radim. *Jak posloucháme hudbu: Vztah obyvatel České republiky k hudbě a jejímu poslechu 2009*. 1.vyd. Zlín: VeRBuM, 2010. ISBN 978-80-904273-8-9

DRÁBEK, Václav. *Stručný průvodce hudební psychologií*. 1. vyd. Praha : Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2004. ISBN 80-7290-161-3

DUŠEK, Bohumil. *Psychologie hudby*. 1.vyd. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1982.

FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. 1.vyd. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 978-80-246-0965-2

GEORGIEVA, Sylvia. *Barokní afektivní teorie*. 1.vyd. Praha: Nakladatelství AMU, 2013. ISBN 978-80-7331-255-8

HOLAS, Milan. *Psychologie hudby v profesionální hudební výchově*. 2.vyd. Praha: Nakladatelství AMU, 2013. ISBN 978-80-7331-262-6

LINHART, Josef. *Základy obecné psychologie*. 2., upravené a dopln. vyd. Praha : SPN, 1987.

NAKONEČNÝ, Milan. *Encyklopedie obecné psychologie*. 2. rozš. vyd., v Akademii 1. vyd. Praha : Academia, 1997.

POLEDŇÁK, Ivan. *Hudba jako problém estetiky*. 1.vyd. Praha: Karolinum, 2006. ISBN 80-246-1215-1

POLEDŇÁK, Ivan. *Stručný slovník hudební psychologie*. 1.vyd. Praha: Supraphon, 1984.

SEDLÁK, František, VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. 2.vyd. přeprac. a rozšíř. Praha: Karolinum, 2013. ISBN 978-80-246-2060-2

VÁŇOVÁ, Hana, SKOPAL, Jiří. *Metodologie a logika výzkumu v hudební pedagogice*. Praha: Karolinum, 2002. ISBN 80-246-0453-3

Seznam webových stránek:

Lordi. [online] 2014-06-27 [cit. 2014-06-28] Dostupné z: cs.wikipedia.org/wiki/Lordi

Pump it up. [online] 2014-06-20 [cit. 2014-06-24] Dostupné z: en.wikipedia.org/wiki/Pump_It_Up!

Sémantický diferenciál. [online] 2014-02-03 [cit. 2014-06-24] Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/S%C3%A9mantick%C3%BD_diferenci%C3%A1l

Sing, sing, sing (With a swing). [online] 2014-06-15 [cit. 2014-06-24] Dostupné z: [en.wikipedia.org/wiki/Sing,_Sing,_Sing_\(With a Swing\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Sing,_Sing,_Sing_(With_a_Swing))

Symfonie č.6 (Beethoven) [online] .2014-02-17 [cit.2014-06-24] Dostupné z: [cs.wikipedia.org/wiki/Symfonie_č._6_\(Beethoven\)](http://cs.wikipedia.org/wiki/Symfonie_č._6_(Beethoven))

Without me. [online] 2014-06-19 [cit. 2014-06-24] Dostupné z: en.wikipedia.org/wiki/Without_Me