UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA PSYCHOLOGIE

DIPLOMOVÁ PRÁCE

PhDr. Hana Zamastilová

HUDBA A OSOBNOST

MUSIC AND PERSONALITY

PRAHA 2012 VEDOUCÍ PRÁCE: **doc. PhDr. Jiří Šípek, CSc.**

Děkuji doc. PhDr. Jiřímu Šípkovi za vedení této práce.

Děkuji Mgr. Kláře Dolejšové a Mgr. Martinu Šístkovi za umožnění sběru dat v jejich třídách a celkový otevřený a podporující přístup.

Za spolupráci děkuji studentům, kteří mi vyšli vstříc při sběru dat.

Děkuji svému muži Jaroslavovi, který mě po celou dobu psaní této práce všestranně podporoval, a děkuji prarodičům našeho syna, že mi svou péčí o něj umožnili nerušenou práci.

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

V Praze dne 27. 3. 2012

…….

PhDr. Hana Zamastilová

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

Práce bude zkoumat strukturu osobnostních vlastností jedinců, kteří se zabývají hudbou. Bude pojednáno o tom, zda existují odlišnosti mezi jedinci, kteří mají hudební nadání a hudbě se věnují, a mezi těmi, kteří tuto schopnost nemají a nerozvíjejí ji.
Ve výzkumné části bude srovnáván osobnostní profil studentů hudby na středních uměleckých školách s profilem studentů na školách gymnaziálního typu.

Abstrakt

Tato práce si klade za cíl: (a) prezentovat poznatky ze zahraničních výzkumů na téma osobnost hudebníků v uspořádané formě v českém jazyce, (b) výzkumy, které byly v minulosti provedeny v jiných kulturních podmínkách, realizovat v upravené formě v naší zemi, (c) výsledky tohoto a zahraničních výzkumů vzájemně porovnat, (d) shrnout závěry a nastolit otázky pro další zkoumání.

Umělci a jiní tvořiví jedinci vykazují určité osobnostní charakteristiky, kterými se odlišují od ostatních lidí. K nim patří i umělci působící v oblasti klasické hudby.

Tato práce přináší základní informace o tom, v jakých konkrétních osobnostních charakteristikách se hudebníci liší od lidí, kteří se hudbou nezabývají. Shrnuje dosavadní poznatky na toto téma a vytváří tak vnitřně konzistentní portrét umělce v oblasti klasické hudby.

V kvantitativním výzkumu se zaměřuji na srovnání populace studentů konzervatoře (n = 57) s kontrolní skupinou – studenty gymnázia (n = 49). Údaje o jejich osobnostních charakteristikách byly získány s využitím Cattellova osobnostního dotazníku 16 PF.

Diskriminační analýza poukázala na odlišnosti v pěti primárních a jednom sekundárním faktoru 16 PF. Studenti konzervatoře byli senzitivnější, sociálně smělejší, soběstačnější, živější, více perfekcionističtí a méně strnulí. Rozdíly se projevily i v analýze podle pohlaví. Studenti konzervatoře – chlapci – byli úzkostnější, méně uzavření, soběstačnější, více perfekcionističtí a sociálně smělejší než studenti gymnázia – chlapci. Studentky konzervatoře byly senzitivnější a méně strnulé než studentky gymnázia. Také byly nalezeny rozdíly mezi konzervatoristy ve třech faktorech 16PF podle nástroje, na který hrají. Tyto odlišnosti jsou do značné míry v souladu se závěry ostatních výzkumníků. Rozdíly byly nalezeny v senzitivitě a v úzkosti: senzitivita se projevila pouze u dívek a úzkost zase pouze u chlapců. Na závěr jsou vznášeny další otázky.

Klíčová slova: osobnost hudebníka, tvořivost, 16PF, umělecká osobnost.

Abstract

The goal of this work is: (a) to present knowledge of the foreign researches on personality of musicians in the arranged form in Czech language, (b) to realize the research carried out in the past under different cultural conditions in modified form in our country, (c) mutually compare the result of this research and the foreign researches, (d) to summarize the conclusions and to establish questions for the further investigation.

Artists and other creative individuals evince specific personality characteristics differentiating them from the other people. Among these individuals are also artists in the field of classical music.

This work yields a basic information about the difference of the specific personality characteristics of musicians and people who are not involved in music. It sums up existing knowledge on this topic and it creates internally consistent profile of an artist in the field of classical music.

In the quantitative research we aim to compare population of conservatory students (n = 57) with the control group – students of grammar school (n = 49). Data of their personality characteristics were obtained with help of Cattel's personality questionnaire 16 PF.

Discriminant analysis pointed to differences in five primary factors and one secondary factor of 16 PF. Conservatory students as a whole were more sensitive, more adventurous, more self-sufficient, more surgent, more perfectionistic and more pathemic. The differences have also shown in analysis according to gender. Conservatory students – boys – were more anxious, less opened, more self-sufficient, more perfectionistic and more adventurous than students of grammar school – boys. Conservatory students – girls – were more sensitive and more pathemic than grammar students – girls. Differences were also found among conservatory students within three factors of 16PF according to instrument they play on. These differences are pre-eminetly in accordance with conclusions of other researches. Differences were found in Sensivitity and Anxiety: Sensitivity was found within girls only and Anxiety within boys only. Other questions are raised.

Key words: personality of musician, creativity, 16 PF, artistic personality.

Obsah

Seznam použitých zkratek **9**

Úvod **10**

Teoretická část **12**

1 Umělecká osobnost v obecném pojetí **12**

2 Kreativita a kreativní osobnost **15**

3 Hudebník a jeho vývoj **20**

3.1 Mladé talenty 20

3.2 Studium 22

3.3 Proces přechodu a usazení 23

4 Vnitřní prožívání hudebního projevu a emocionální zaujetí **24**

4.1 Fáze hudebníkova cyklu 26

4.1.1 Před přestavením 26

4.1.2 Představení 26

4.1.3 Po představení 27

5 Osobnostní charakteristiky hudebníka **28**

5.1 Introverze a extraverze 29

5.2 Úzkost z vystupování 31

5.2.1 Definice a projevy 31

5.2.2 Výskyt 33

5.2.3 Interpretace z hlediska různých přístupů 33

5.2.4 Souvislost s věkem a pohlavím 34

5.2.5 Terapie úzkosti z vystupování 34

5.3 Dlouhodobá úzkost 35

5.3.1.Stresory v životě hudebníků 36

5.3.2 Raná volba povolání 37

5.3.3 Sebekriticismus a self-efficacy 37

5.4 Nezávislost 38

5.4.1 Závěry z výzkumů 38

5.4.2 Vývoj nezávislosti 39

5.5 Intelektové schopnosti hudebníků 40

5.5.1 Výzkumy neurofyziologických odlišností mezi hudebníky a ne-hudebníky 41

5.5.2 Souvislost inteligence a kreativity 42

5.5.3 Absolutní sluch 42

5.6 Citlivost 43

5.6.1 Citlivost ke kriticismu 45

5.7 Androgynie 45

6 Rozdíly podle povahy činnosti **48**

6.1 Studenti 48

6.2 Učitelé 49

6.3 Zpěváci 49

6.4 Dirigenti 50

6.5 Skladatelé 50

6.6 Instrumentalisté 51

6.6.1 Smyčcová sekce 52

6.6.2 Sekce dřevěných dechových nástrojů ... 52
6.6.3 Žesťová sekce ... 53
6.6.4 Sekce bicích nástrojů ... 53
6.6.5 Klavíristé a varhaníci ... 54

7 Shrnutí ... 56

Empirická část ... 59

1 Cíle výzkumu ... 59

2 Hypotézy ... 60

3 Charakteristika výzkumného souboru ... 60

4 Charakteristika výzkumné metody ... 61

5 Sběr dat a postup jejich zpracování ... 63
5.1 Sběr dat na Pražské konzervatoři ... 63
5.2 Sběr dat na Gymnáziu profesora Jana Patočky ... 64
5.3 Zpracování ... 65

6 Výsledky ... 68
6.1 Srovnání výsledků testu mezi studenty konzervatoře a gymnázia ... 68
6.1.1 Chlapci ... 71
6.1.2 Dívky ... 73
6.2 Srovnání výsledků testu mezi studenty konzervatoře podle pohlaví ... 74
6.3 Srovnání výsledků testu mezi studenty konzervatoře podle oboru studia ... 74

7 Shrnutí ... 77

Diskuze ... 79

Závěr ... 88

Seznam použité literatury ... 89

SEZNAM POUŽITÝCH ZKRATEK

16PF – 16 Personality Factors, Šestnáctifaktorový osobnostní dotazník, autor R. B. Cattell

IM – Impression Management – škála vytváření dobrého dojmu v rámci dotazníku 16PF, měří sociální žádoucnost

ÚVOD

Vzpomínám si na to dobře. Stojím na schodišti. Opírám se o zeď, vnímám, jak je studená. Očima těkám po všech těch neumělých malůvkách, které visí na zdech kolem. Všude kolem běhají a pokřikují asi pětileté děti a dvě učitelky se je snaží dostrkat do šatny a vypravit na procházku do parku. Vzhlížím nahoru na neznámou paní. „Umíš zazpívat Beskyde, Beskyde?" ptá se. Vím, že se takhle ptala už i jiných dětí. Mám neodbytný pocit, že hodně záleží na tom, jak jí odpovím. Říkám pravdu: „Ne, neumím." Jejím obličejem se mihl náznak zklamání. Pospíšila jsem si: „Ale umím Skákal pes." Zdá se, že paní je spokojená. „Dobře." Pak se na něčem domlouvá s naší paní učitelkou. Mám z toho docela příjemný pocit. A to ještě ani netuším, že jsem právě úspěšně absolvovala přijímací pohovor do dětského pěveckého sboru Skřivánek. A to byl začátek všeho.

Rozhodla jsem se, že svou diplomovou práci věnuji tématu, které mě provází už od raného dětství. Hudbě jsem ve svém životě už dávno vyčlenila čestné místo, ať už to je zpívání ve sboru, hra na klavír, poslech nebo zpívání jen tak pro radost. Hudba byla také prostředníkem pro navázání mnoha přátelských vztahů a toho nejcennějšího partnerského. Měla jsem tu čest poznat jedince, kteří měli ještě více chuti, odhodlání, talentu a důvěry ve své schopnosti než já, a oddali se této krásné oblasti umění docela. Nyní se hudbou živí.

Tato práce je věnována právě jim. Zajímá mě, kdo jsou, jací jsou. Oddali se umění naplno a možná navždy. Co to v nich je, že dokáží dlouhé hodiny trpělivě pilovat složitá místa v notových partech až k dokonalosti? Že si odřeknou povrchní zábavu a potulky s vrstevníky, možná právě proto, že nemají čas? Dokážou hrát a hrát a pořad je to baví. Nebo se tak aspoň tváří. Jak to?

Tyto otázky stály na počátku mého laického zájmu o toto téma z oblasti psychologie hudby. Postupně se zformovaly až do takové podoby, na jejímž základě mohla vzniknout diplomová práce. Nebudu se tajit tím, že k profesionálním hudebníkům chovám obdiv. Zároveň jsem ráda, že k nim nepatřím, ačkoliv jsem kdysi dávno měla nakročeno tímto směrem. A taky musím dodat, že mě velmi zajímají z psychologického hlediska, jsou pro mě záhadou a jsem zvědavá, co všechno během své práce o hudebnících zjistím.

Nejprve budu přistupovat k tématu obecně. Hudebníci jsou umělci. Budu se zabývat tím, kdo jsou umělci, co o nich víme, co se od nich očekává a jak se odlišují od neumělců. Posléze pojednám o kreativitě a obrázku kreativní osobnosti. Hudebníci také přece něco vytvářejí, každý den, ba každou minutu, kterou věnují své profesi. Dále budu podrobně referovat o tom, co jiní vědci už zjistili o osobnostech hudebníků: jaké vlastnosti, sklony, rysy se u nich vyskytují ve zvýšené míře, co je charakterizuje a odlišuje od ostatních lidí. Také se budu zabývat tím, jak se hudebníci odlišují od sebe navzájem, v čem je jiný učitel hudby než dirigent, v čem člen symfonického orchestru – trumpetista - a skladatel.

Ve výzkumné části se chci dozvědět, jestli osobnostní rozdíly v povaze hudebníků a nehudebníků, které se jeví v zahraničních studiích, platí i u nás. K pomoci jsem vyzvala studenty středních škol – gymnázia a konzervatoře. Kladu si otázku, zda se studenti hudby liší od studentů gymnázia v některých osobnostních rysech, a pokud ano, pak ve kterých. Jako mnoho výzkumníků přede mnou používám dotazník 16PF.

Nevyjasněné problémy a otevřené otázky, které vyplynuly na základě četby odborné literatury, jsou shrnuty na konci diskuse.

Teoretická část práce je informačně širší než samotná část praktická. Z důvodu nedostatku odborné literatury na toto téma v českém jazyce podávám ucelený přehled o povaze hudebníků tak, jak je doposud prozkoumána v rámci zahraničních výzkumů. V části praktické se pak zaměřuji pouze na studenty střední školy - konzervatoře. Důvody pro tento postup jsou zejména kapacitní – v rámci této práce považuji za vhodné vybrat pouze jednu skupinu hudebníků. Při širším záběru by pravděpodobně délka této studie přesáhla požadavky kladené na diplomovou práci.

Tato práce si klade za cíl:

1) prezentovat poznatky ze zahraničních výzkumů na téma osobnost hudebníků v uspořádané formě v českém jazyce,
2) výzkumy, které byly v minulosti provedeny v jiných kulturních podmínkách, realizovat v upravené formě v naší zemi,
3) výsledky mého a zahraničních výzkumů vzájemně porovnat, případně je interpretovat,
4) shrnout závěry a nastolit otázky pro další zkoumání.

TEORETICKÁ ČÁST

1 UMĚLECKÁ OSOBNOST V OBECNÉM POJETÍ

Hudebník je v širším pojetí umělec. Podle Wikipedie[1] umělec či umělkyně je subjektivní označení, které popisuje osobu, která má nápady, tvoří, je kreativní. Umělec je osoba, která se věnuje (v uměleckém kontextu) malířství, sochařství, herectví, tanci, psaní, tvorbě filmů a hudby nebo jiným uměleckým profesím. Při takové tvorbě musí používat svou představivost, talent nebo zkušenosti k vytváření děl, která mají určitou estetickou hodnotu. Podle slovenského výkladového slovníku (Slovník, 2011) je umělec tvůrce, původce uměleckého díla. Je to člověk zabývající se aktivně uměním.

Dle těchto definic je umělec člověk, který něco aktivně vytváří, něco, co má estetickou hodnotu, je to reprezentant některého z uměleckých odvětví, je talentovaný. V definicích mi ale chybí ta skutečnost, že umělci vytvářejí svá díla nejen pro sebe. Někteří možná ano, ale pak to nejsou umělci v očích ostatních, protože nejsou za umělce považováni. Tedy další nutnou charakteristikou umělce je podle mě to, že dovoluje ostatním zahlédnout jeho dílo. Je otázkou, kolik lidí se pro dráhu umělce rozhodlo právě pro tuto součást jejich povolání – ten okamžik, kdy prezentují své dílo veřejnosti.

Také je otázkou, zda umělce definovat jeho dosaženým statusem nebo na základě faktické umělecké činnosti. Někteří lidé, ač mají umělecké vzdělání, se povolání umělce v praxi nevěnují, například klavírista, který se nakonec stane úředníkem v bance. A jiní, se statusem člověka působícím v ekonomickém sektoru, může být umělecky velmi aktivní, například prodavačka v supermarketu, která každý den po skončení směny s velkým zanícením doma vytváří hračky z přírodních materiálů. Který z nich je víc umělec? Na tomto místě považuji za vhodné nastínit, že pro účely této práce bude umělcem ten jedinec, který disponuje uměleckým vzděláním (nebo pracuje na jeho dokončení) a zároveň aktivně prožívá svou roli umělce, tvoří, tzn. s uměním je konfrontován téměř každý den a zaujímá významné místo v jeho životě.

Někteří nebo možná i všichni se pro dráhu umělce rozhodli z vnitřních důvodů, z důvodů neodbytného volání talentu a nutkání k tvorbě. Už toto je dosti specifická

[1] V českých výkladových slovnících se pojem umělec ani hudebník nevyskytuje.

záležitost. U celé řady povolání jedinec něco vytváří, pak se jeho působení projeví a ostatní mají možnost to pozorovat. Pan učitel učí děti pravidlům českého pravopisu a to, jestli celý život mají potíže se shodou podmětu s přísudkem, je mimo jiné také jeho vizitka. Ale v případě tohoto učitele, stejně jako v případě povolání úředníka, zedníka, psychologa či zemědělce, je prezentace jejich díla odlišná. Buď je výsledek jejich práce určen jen několika málo jedincům (stůl do kuchyně) nebo je jejich práce viditelná jen po částech a zprostředkovaně a míra jejich přičinění je diskutabilní (učitelé, psychologové). Nebo jde hlavně o zisk a ne o jakoukoliv estetickou hodnotu (pojišťovací agenti, makléři).

Umělci vytvářejí své dílo pro veřejnost, pro spoustu lidí, které sami neznají, které nikdy neviděli a neuvidí.

Říkám si, jaké vlastnosti či schopnosti nutně musí mít člověk, aby se mohl stát umělcem a aby jím mohl zůstat? Především důvěru v to, že dokáže vytvořit dobré dílo. Nejspíš odněkud z hloubi také vyvěrá pocit, že právě on by měl vyjádřit, co v něm spočívá, a ukázat to světu. Nikdo jiný to takhle už nesvede. A pro jeho uměleckou kariéru je vhodné, když dokáže toto dílo vytvořit tak, aby aspoň některými z řad publika bylo hodnoceno jako dobré. Možná jeho vnitřní puzení k tvorbě je tak silné a neodbytné, že nic jiného prostě dělat nedokáže. Buď by pro něj jakákoliv jiná činnost byla méně hodnotná nebo by mu chyběl pocit seberealizace, pro něj tak důležitý.

Z dalších vlastností patrně umělec potřebuje trpělivost, vytrvalost a sebekázeň, aby mohl svůj výtvor dokončit. Potřebuje mít schopnosti své dílo předvést – spisovatel si musí umět najít nakladatelství nebo dobrého manažera, koncertní umělec potřebuje mít trému natolik pod kontrolou, aby mu nebránila ve výkonu, malíř musí umět uspořádat výstavu, prodat své obrazy apod. A u některých bychom se jistě setkali i se sklony k exhibicionismu, touze po úspěchu a veřejném ocenění, po uznání.

Kulka (2006) říká, že zralá umělecká osobnost by měla být inteligentní, citlivá, originální a duchovně zaměřená, dále by měla vládnout určitou technikou a v neposlední řadě také znalostmi ze svého oboru.

A co odlišuje umělce od lidí, kteří se uměním aktivně nezabývají? Domnívám se, že „ne-umělci“, (tedy v tomto případě možná jen hypoteticky existující lidé, kteří s uměním nemají žádný blízký kontakt nebo je nezajímá) neznají tak blízce uspokojení z prožívání krásy, zakoušení estetických hodnot zprostředkovaných právě uměním. Zato jejich životy mohou někdy být zemitější, více založené na materiálních hodnotách, více prozaické a jaksi více naplněné zvyky a opakovanými událostmi. Někteří umělci jsou

slavní a se slávou se pojí spousta událostí, zážitků, ceremonií, se kterými se člověk neumělec nemá šanci setkat. Avšak neexistují jen dva typy lidí – umělci a lidé bez kontaktu s uměním. Lépe by bylo uvažovat o jakémsi kontinuu. Téma tvořivosti – kreativity – je v tomto kontextu tak důležité, že mu věnuji celou následující kapitolu.

2 KREATIVITA[2] A KREATIVNÍ OSOBNOST

Kulturní hodnota tvořivosti v umění, vědě a v technologickém vývoji je obrovská. Kreativní lidé byli a jsou často druhými obdivováni. Kreativita je schopnost vytvářet nové kombinace a je jednou z nejcennějších lidských vlastností. Je klíčem k vědeckému pokroku, díky ní jsme schopni překročit hranice starých zvyků a vstoupit na dosud neznámé území. Kreativní jedinec se snaží vytvořit něco nového a to žádá odstup od konkrétní zažívané reality a schopnost podívat se na téma z jiného úhlu pohledu.

Definovat kreativitu vůbec není snadné, jako spousta dalších psychologických konceptů vzdoruje jednoznačné definici nebo jasné operacionalizaci. O tom svědčí i velké množství různých definic kreativity. Jen Batey a Furnham jich ve své studii uvádějí 19 (Batey, Furnham, 2006), celkem jich v současné době existuje přibližně 60.

Definice kreativity většinou popisují čtyři oblasti: (1) osobu, která tvoří, (2) proces, který probíhá při vytváření, (3) prostředí, ve kterém tvorba probíhá, nebo vnější vlivy a (4) výsledný produkt tvořivé činnosti.

Podle Gibson et al. (2009) může být kreativita popsána kognitivními schopnostmi a osobnostními charakteristikami: fluence, flexibilita, vizualizace, imaginace, expresivita, otevřenost ke zkušenosti a zvýšené schizotypální rysy.

Furnham a Bachtiar (2008) říkají, že míra kreativity závisí na kognitivních schopnostech, osobnostních faktorech, kognitivním stylu a motivaci. Tohle tedy mohou být pomyslné čtyři oblasti, ve kterých se kreativní lidé liší od ne-kreativních.

Definici, která je autory v poslední době často citována, podal Parkhurst (Parkhurst, 1999 in Batey, Furnham, 2006, s. 359). Říká, že kreativita je schopnost nebo kvalita, která je znatelná při řešení doposud nevyřešených problémů, při vyvíjení nových řešení problémů, které ostatní řešili jinak, nebo při vyvíjení originálního a nového výsledku.

Kreativita bývá často zkoumána ve spojitosti s divergentním myšlením. Za tímto postupem stojí přesvědčení, že kreativní jedinci disponují divergentním myšlením v mnohem větší míře, než je tomu u jedinců méně kreativních. Někteří autoři (Runco, 2008) se však domnívají, že měření kreativity prostřednictvím divergentního myšlení je limitující, neboť kreativita je mnohem více než samotný kognitivní proces. Nejde jen

[2] Označení kreativita v tomto kontextu používám jako synonymum k českému ekvivalentu tvořivost, tato dvě slova tedy znamenají totéž.

o to nějaký problém kreativně vyřešit, jde také o to ho objevit, nalézt. Proto vyzdvihuje schopnost heuristického myšlení a samotného nalézání problémů u kreativních lidí.

Někteří autoři také zdůrazňují použitelnost konečného výtvoru jako důležitý aspekt kreativního procesu. Aby bylo něco kreativního, musí to být originální a použitelné ve smyslu funkčnosti (Dollinger, 2007). Feist (1998) používá sousloví užitečnost – adaptivita. Kreativní počin musí být originální a zároveň adaptivní. Originalita sama o sobě není dostačující, neboť by pak nebylo možné odlišit excentrické či schizofrenní nápady od kreativních. Užitečnost zde ale není chápána pragmaticky, nýbrž podléhá estetickým či intelektuálním hodnotícím kritériím.

Kreativita je bezpodmínečně nutná ve vědě a umění. Zatímco jiné činnosti by bez kreativního působení mohly alespoň dočasně existovat, věda a umění ne. Právě z tohoto důvodu bývají vědci a umělci žádáni o spolupráci při výzkumech kreativity[3]. Častým výstupem těchto výzkumů bývá profil kreativní osobnosti. Některé z těchto profilů zde uvedu.

Drevdahl společně s Cattellem zkoumali osobnosti lidí s různým profesním zaměřením, mimo jiné taky jejich tvořivost. V roce 1958 uveřejnili jednu ze svých studií (Drevdahl, Cattell, 1958), kdy pomocí dotazníku 16PF zkoumali herce a spisovatele a to, jak se lišili od běžné populace. Jejich experimentální skupina se od běžné populace lišila v 10 ze 16 faktorů. I proto usuzují, že jejich výsledky reflektují tvořivost zkoumané populace spíš než charakteristiku specifickou pro herce a spisovatele. Herci a spisovatelé se od běžné populace lišili v tom, že byli více inteligentní (B+), emocionálně stabilnější (C+), dominantnější (E+), dobrodružnější (H+), senzitivnější (I+), tvořivější (M+), experimentálnější (Q_1+), soběstačnější (Q_2+) a s vyšší tenzí (Q_4+). Dále byli méně rezervovaní (A-), méně střízliví (F-) a méně se podřizující skupinovým normám (G-). Kreativní osobnost se tedy od méně kreativní liší v mnoha charakteristikách. Většina z těchto odlišností tkví v tom, co by mohlo být nazýváno žádoucí změnou. V této sub-populaci chybí konformita, touha po materiálním bohatství, přizpůsobivost sociálním normám a pravidlům. Většina z těchto charakteristik neodpovídá typickému obrázku milé a přívětivé bytosti. Kreativní lidé jsou soběstační, přemýšlejí a jednají jinak než normální populace a jsou často introvertní (Drevdahl, Cattell, 1958).

[3] V tomto kontextu jsou tedy vědci i umělci ztotožňováni s kreativními lidmi, resp. je u nich předpokládána vysoká míra kreativity. Podobně, jako pojímají toto téma jiní výzkumníci, budu k němu přistupovat i já. U hudebníků – umělců - předpokládám vyšší míru kreativity, než je obvyklé, a portrét kreativní osobnosti považuji za prostředek, který mi umožňuje lépe popsat a pochopit povahu hudebníků.

Feist (1998) provedl metaanalýzu dostupných studií zabývajících se kreativitou u vědců a umělců. Často používanými psychometrickými metodami byl Šestnáctifaktorový dotazník 16PF, Big Five a Eysenckův osobnostní dotazník. Výsledky jeho bádání shrnuje Tabulka 1.

16PF	**FFM (Five Factor Model)**	**EPQ**
A- méně rezervovaný Q_2+ více soběstačný M+ více tvořivý I+ více senzitivní Q_1+ více experimentující B+ více inteligentní G- méně vynalézavý F- méně střízlivý	S- méně: opatrný, svědomitý, kontrolovaný, spolehlivý O+ více: estetický, kreativní, zvědavý, imaginativní, otevřený ke zkušenosti, senzitivní, originální P- méně: konvenční, rigidní a socializovaný	P+ více: agresivní, chladný, egocentrický, impulzivní, antisociální, kreativní, tvrdohlavý

Tabulka 1: Seznam charakteristik, které se často objevovaly u kreativních jedinců ve srovnání s kontrolními skupinami podle často používaných osobnostních dotazníků (Feist, 1998).

Feist zjistil, že to, co odlišuje kreativní jedince od ne-kreativních, je hlavně otevřenost ke zkušenosti a extraverze. Umělci ještě více než vědci skórovali ve faktoru otevřenost ke zkušenosti a naopak níže ve faktoru svědomitosti. Výsledný portrét kreativní osobnosti podle Feista tedy vypadá takto:

Vysoké oceňování estetických kvalit a hodnot
Široké zájmy
Energičnost
Oblíbenost komplexity
Nezávislost úsudku
Autonomie
Intuitivní schopnosti
Sebevědomí
Schopnost zabývat se protichůdnými myšlenkami
Vnímání sama sebe coby tvořivé osobnosti.

Ivcevic a Mayer (2006) charakterizují kreativního jedince několika kvalitami:

Otevřenost ke zkušenosti
Velké množství energie až rysová hypomanie
Víra v jedinečnost sebe sama
Sebedefinice coby umělce nebo intelektuála
Zvědavost a zájem o komplexní informace
Široké zájmy
Vytrvalost.

Jsou také vědci, kteří říkají, že nic takového, jako je jednoduchý homogenní trs osobnostních rysů, který by odlišil kreativní jedince od méně kreativních, neexistuje.

Objevuje se ale myšlenka spojení konfliktních rysů v jedné osobě. Podle tohoto přístupu speciální kvalitou kreativních lidí není určitý trs vlastností, ale komplexita osobnosti. Komplexita je přítomná v každém z nás, ale většina lidí si vytváří preferenci vůči určitému způsobu chování, podle kontextu, ve kterém se nachází, a podle toho, co je považováno za "dobré", tedy společensky žádoucí. Kreativní jedinci naopak disponují schopností pohybovat se od jednoho pólu ke druhému. Mohou fluktuovat mezi zcela protichůdnými způsoby chování a uvažování. Haller a Courvoisier (2010) shrnují sedm konfliktních rysů kreativní osobnosti takto:

Otevřenost versus tendence k doplnění nedokončených tvarů
Rozvinutá fantazie versus silný smysl pro realitu
Destruktivní versus konstruktivní postoje
Chladná neutralita versus vášnivá angažovanost
Sebestřednost versus altruismus
Pochyby o sobě versus sebedůvěra
Tenze versus relaxovanost

Haller a Courvoisier chtěli tezi komplexity ověřit empiricky. Ve své studii se zaměřili na zkoumání nikoliv jen rozdílů průměrů jednotlivých skupin, ale také na rozdíly ve variabilitě odpovědí. Jejich hypotézou bylo, že komplexita osobností se projeví tak, že umělci v jednom faktoru budou odpovídat různě a tím se zvýší variabilita jejich odpovědí. Skutečně se objevily rozdíly, ale pouze ve faktoru Svědomitost, kdy studenti malířství měli vyšší variabilitu odpovědí. Bohužel Haller a Courvoisier zvolili jako kontrolní skupinu studenty psychologie, kteří podle mého názoru také budou spíše více než méně kreativní. Domnívám se, že proto rozdíly mezi jednotlivými skupinami nejsou tak markantní.

Mnoho výzkumů tedy svědčí o tom, že lidé, kteří se zabývají uměním a zvolili si tuto oblast za svou profesi, vykazují poněkud odlišné charakteristiky než ostatní lidé. A může se jednat o otevřenost vůči zkušenosti, rezervovanost, nízkou svědomitost, tvořivost, senzitivitu, soběstačnost nebo právě o složitou kombinaci mnoha navzájem protichůdných rysů, kterou je možné nazývat komplexitou.

Otázkou je, jak se tyto charakteristiky mění v průběhu času, zda zůstávají stejné, zda mají tendenci sílit nebo naopak slábnout. Většina výzkumů v této oblasti používá průřezová data, takže je obtížné vyvozovat z nich závěry týkající se vývoje. Pokusil se o to Kemp, britský psycholog, autor knihy The Musical Temperament: Psychology and Personality of Musicians, který většinu své profesní dráhy věnoval zkoumání povahy

hudebníků. Zjistil například, že nezávislost v pojetí osobnostního dotazníku 16 PF roste spolu s přibývajícím věkem hudebníka (Kemp, 1996). A podle Woodyho (1999) je vyšší introverze hudebníků spojena s vyšší úrovní jejich hudebních schopností. Zdá se tedy, že čím déle a více je člověk hudebníkem, tím ostřeji u něj vystupují právě ty vlastnosti, kterými se odlišuje od ostatních lidí.

3 HUDEBNÍK A JEHO VÝVOJ

V obecném pojetí může být hudebníkem každý, kdo je nějakým způsobem hudebně aktivní, tzn. hraje na nástroj, zpívá, skládá hudbu. V rámci tohoto pojetí bychom hudebníkem mohli nazvat i dvouleté dítě, které si brnká na klavír. V tomto kontextu je pro mě však důležitá zaměřenost hudební činnosti určitým konkrétním směrem. Hudebníkem je pro mě člověk, který se tak sám definuje, dlouhodobě a cílevědomě se věnuje hudbě poté, co učinil rozhodnutí, že hudba se stane jeho profesí. Hlavním kritériem odlišujícím hudebníka od ne-hudebníka je specializované hudební vzdělání alespoň středního stupně (ať už dokončené nebo probíhající) a následná pracovní činnost spjata s hudbou. Hudebníkem může být např. student konzervatoře, hráč v symfonickém orchestru, učitel hudby na základní škole atd.

Hudebníkem může být i kytarista v rockové kapele, pokud splnil podmínku vzdělání. Předem ale považuji za nutné poznamenat, že ve své studii se zaměřuji na oblast klasické hudby a cíleně opomíjím rockery, jazzmany, punkery a všechny další interprety moderní populární hudby. Důvodem je to, že v této oblasti hudby se až na výjimky nevyznám a nevede tudy ani cesta mého zájmu. Domnívám se, že osobnosti barové zpěvačky a profesionální houslistky jsou odlišné a myslím, že není možné v omezeném rozsahu této práce pojmout obě.

3.1 MLADÉ TALENTY

Už v předešlých kapitolách jsme se dozvěděli, že umělci vykazují určité typické osobnostní rysy. Výzkumů se však účastnili dospělí lidé. Otázkou zůstává, jak poznat umělecké sklony u malého dítěte. Malé děti často do něčeho rytmicky a pravidelně buší. Taky se rády pohupují do rytmu, zdá se, že hudbu cítí a prožívají. Některé si samy pro sebe pobrukují. Mnozí rodiče se radují, že jejich dítě bude „muzikální“. Skutečností je, že mnoho dětí už v tomto věku pozitivně reaguje na hudbu. Zda-li toto je příznakem hudebního talentu, je více než sporné.

Někdy se setkáváme s poměrně vžitou představou, že hudební nadání si svou cestu razí víceméně samo. Opravdový talent se prý projeví v poměrně raném věku, nezávisle na podmínkách, více či méně bez výrazného úsilí. A skutečně lze z historie

dokumentovat případy, kdy se to tak stalo (Mozart, Rubinstein, Stravinskij), Jedná se však o význačné osobnosti a výjimky. Naopak existuje mnoho nadaných hudebníků, u nichž se talent projevil až později.

Rodiče dítěte, které už začalo hrát na hudební nástroj, často učitelům kladou otázky, jak si jejich potomek vede, jak mu to jde a zda má nadání. Učitelé při odpovědi zvažují technickou zručnost, věk, zralost, citlivost, hudební představivost, tempo učení se novému i důsledky předchozího hudebního působení. Srovnávají své žáky mezi sebou a podle všech těchto faktorů poskytnou rodičům odpověď. Když dítě hraje už déle, zkušený učitel pozná, jestli talent má a jak je výrazný.

Já sama jsem případem dítěte, které se nijak výrazně hudebně neprojevovalo. I moje učitelka klavíru mě první dva roky považovala za nemehlo a v tomto smyslu o mně mluvila i s mými rodiči, samozřejmě za použití mírnějších výrazů. Po dvou letech utrpení a dřiny bez výsledků došlo k výrazné změně a já se během několika měsíců stala premiantkou mezi žáky mé učitelky. A tak to už zůstalo. Sama nevím, co bylo tou příčinou. Vysvětluji si to tak, že v té době, kdy mi bylo 10 let, u mě došlo k nějakému rychlému kognitivnímu zrání, vhledu a zvnitřnění principů hudby. Byly k tomu ale nutné ty předchozí dva frustrující roky, aby můj talent byl probuzen. Taky znám případ jednoho mladého muže, který svůj talent ke zpěvu a krásný hlas objevil až v 17 letech v amatérském pěveckém sboru. Vystudoval pak dvě hudební školy a nyní se zpěvem živí.

Lze tedy vůbec nějakým způsobem rozpoznat talent dítěte dřív než po několika letech hraní na nástroj nebo zpěvu? Podle výzkumů nezáleží na tom, jak intenzivně malé dítě reaguje na slyšenou hudbu, s jak velkou radostí tančí po pokoji nebo jak dlouho vydrží bubnovat. Jediným pravděpodobným prediktorem hudebního nadání je spontánní zpěv dítěte. Čím dříve si dítě začne samo pro sebe zpívat, tím větší je šance, že bude mít nadání (Kemp, 1996).

Ivcevic a Mayer (2006) říkají, že kreativita, tím pádem i možnost vytvořit si k hudbě blízký vztah, se vyvíjí u lidí, kteří v dětství zažili podporující rodičovský styl se svobodou projevu a pocity bezpečí. Kreativita, která se projevuje běžně v každodenním životě, je vztažena ke zvědavosti a objevitelskému chování dětí. Ti lidé, kteří v raném věku nevykazují tuto základní kreativitu, nejsou později schopni rozvinout jakýkoliv jiný druh kreativity. Toto je vede k závěru, že dětské imaginativní hry předcházejí rozvoji jakéhokoli typu kreativity.

Doposud byla řeč o vnitřních faktorech, o projevech dítěte. Nicméně i určité podporující zázemí je minimálně výhodou, ne-li přímo podmínkou hudebního rozvoje. Vhodné je, když dítě vyrůstá v kulturně podnětném prostředí, kdy hudba je součástí rodinného života (Franěk, 2005).

Cribb a Gregory (1999) jsou toho názoru, že předpoklady rozvoje hudebního talentu je dlouhodobá velká časová investice do hudby, vysoký stupeň materiální a emoční podpory od rodičů a dalších dospělých. Velmi důležitý je harmonický a hřejivý vztah s prvními učiteli a spíše podporující než utlumující první zkušenosti s hudbou.

Moore (2003) na základě svého výzkumu osobní historie úspěšných hudebníků tvrdí, že tito jedinci měli podporující a zároveň ambiciózní učitele. Jejich matky často nepracovaly, ale byly ženami v domácnosti. Zajímavým zjištěním bylo, že nejlépe na tom nebyli ti, kteří hodně cvičili, ale ti, kteří v dětství hodně vystupovali na veřejnosti.

Jestliže je mladý jedinec skutečně hudebně talentovaný, dříve nebo později to poznají buď rodiče nebo učitelé. K dalšímu postupu k profesní dráze hudebníka musí učinit důležité životní rozhodnutí, že hudebníkem chce být a hudba se s konečnou platností stane jeho profesí. Nagel (1993) říká, že hudebníci činí kariérové rozhodnutí dříve, než ostatní lidé, což s sebou nese jistá skrytá nebezpečí (viz kapitola Dlouhodobá úzkost). Woody (1999) naopak říká, že rozhodnutí stát se hudebníkem je jako každé jiné kariérové rozhodnutí. Jeho základem je souhrn motivů, potřeb, osobnostních vlastností, také se na něm podílí sociokulturní prostředí a příležitosti, které skýtá. Je také výsledkem genetických a biologických daností s přídavkem sociální a emocionální posily, které se jedinci dostane v životě. Když se jedinec rozhodne stát se hudebníkem, nemusí to souviset s osobnostními charakteristikami nebo hudebními dovednostmi. Mnohem pravděpodobněji to reflektuje, že k hudbě vztažené faktory jsou integrovány do celé osobnosti.

3.2 STUDIUM

Po rozhodnutí zasvětit svůj život hudbě následuje studium na hudební škole, nejčastěji konzervatoři, ať už státní nebo soukromé. V této chvíli se jedinec, který ve svém okolí vynikal a byl všemi považován za velmi talentovaného, dostává do prostředí, kde je takovýchto jedinečných talentů většina. Být povšimnut a být uznáván už není tak snadné. Je potřeba, aby jedinec vyvinul intenzivní a dlouhodobé úsilí k tomu, čeho dřív

dosahoval bez námahy, a ani tehdy není zaručen úspěch. Mnoho studentů vypovídá o atmosféře soutěživosti, která panuje mezi vrstevníky a také o vysoké hladině zažívaného stresu (Sternbach, Woody, 2008) Jedinec stále čelí otázkám, zda zvládne dostát požadavkům na něj kladeným, zda bude dost dobrý, aby se prosadil i v tomto prostředí. Někteří se s touto situací vypořádají hravě, jiní hůře, a perfekcionistické požadavky a úzkost se vkrádají do jejich osobnostního nastavení. V tomto období je i nadále velmi důležitá role učitelů. Student stále potřebuje být veden a podporován, ale zejména v druhé půli studia by si už sám měl budovat svou hudební identitu.

3.3 PROCES PŘECHODU A USAZENÍ

Dalším prubířským kamenem v životě hudebníka je opuštění školy a nalezení zaměstnání. Creech (2008) zkoumal, co studentům v období přechodu ze školy do profesního uplatnění pomáhá nejvíce. Zjistil, že by uvítali pokračující mentorování jejich učitele z hudební školy. V tuto chvíli se velmi cení všechny hudební známosti napříč žánry, nejčastěji jsou využívány vrstevnické sítě. Také je důležité, aby jedinec, který opouští školu, absolvoval mnoho různých představení, čím více, tím lépe. Z osobnostních vlastností je v tuto chvíli důležitá vysoká hladina autonomie a osobní disciplíny. Jedinci, kteří vládnou vysokým stupněm self-efficacy, tedy vnímané osobní účinnosti, se s požadavky profesní praxe vypořádávají snáze (McCormick, 2006).

Poté, co hudebník definitivně opustí zázemí školy a etabluje se v profesi, už žádné dramatické změny nejsou očekávány. Někteří naleznou jistotu stálého placeného zaměstnání, např. v rámci symfonického orchestru, kde vytrvají dlouhá léta. Jiní čerpají uspokojení z osobní nezávislosti, zaměstnání na plný úvazek nemají a vydělávají si tak, že participují na delších či kratších hudebních projektech. Někteří učí na školách nebo dělají ještě něco úplně jiného. V této době těží ze zkušeností, kterých nabyli za mladých studentských let a své už rozvinuté hudební schopnosti rozvíjejí dál.

4 VNITŘNÍ PROŽÍVÁNÍ HUDEBNÍHO PROJEVU A EMOCIONÁLNÍ ZAUJETÍ

Posláním profesionálního hudebníka je interpretovat, učit, vzácněji i skládat hudbu. U některých se tyto činnosti prolínají, jiní vykonávají pouze jednu z rolí. Tato kapitola je zaměřena na ty hudebníky, kteří hudbu interpretují a předávají dále lidem.

Dost dlouhou dobu, dny, častěji týdny, někdy i měsíce, si hudebník vytváří intimní pouto s hudbou, kterou interpretuje. Na začátku jsou jen černé noty na bílém papíře, které rychle nebo pomalu umí číst, pod kterými si dříve nebo později dokáže něco představit. Pak melodii poznává, zamilovává se do ní nebo si ji oškliví nebo k ní má také indiferentní vztah. Mazlí se s notami, znovu zkouší místa, která jsou pro něj náročná, učí se nazpaměť melodické postupy a souzvuky. Až obsáhne celou skladbu po technické stránce, může o to více pozornosti věnovat výrazu. Začne do jednotlivých pohybů či zachvění hlasivek vkládat své niterné pojetí skladby, hraje srdcem a hlavním cílem je nyní krása. Ačkoliv skladbu pravděpodobně sám nenapsal, to, jak ji teď hraje, je jeho vlastní umělecké dílo. On oživil skvrny na papíře.

Malíř namaluje obraz a je namalovaný, je hotový. Hudebník znovu a znovu vytváří svůj obraz. Nezůstane viset ve vzduchu, rozpustí se spolu s tím, jak odezní poslední tóny. Když někdo chce vidět obraz, zajde do galerie nebo na výstavu. Když někdo chce slyšet živou hudbu, zajde si na koncert. Pro diváka je to podobné, z výstavy si odnáší vizuální zážitek, z koncertu sluchový. Ale pro hudebníka samotného je to úplně jiné. On své dílo vytváří přímo před zraky publika. Jak by se cítil malíř, kdyby měl za zády dvě stě lidí, kteří přišli proto, aby ho sledovali při jeho osobitém procesu tvorby?

Hagman (2005) říká, že hudba je ztělesněním žité zkušenosti skrze zvuk. Vědomé a nevědomé způsoby subjektivity jsou vetkávány do pestré směsice tónů, která více než o světě vypovídá o „symbolickém ekvivalentu lidské subjektivity“ (Hagman, 2005: 97). Prostřednictvím interpretace hrané skladby hudebníci investují sami sebe a své prožívání, zároveň sami sebe slyší a mají tak reflexi své subjektivity v hudbě, ve svém výtvoru. Hagman proto říká, že hudba je příležitostí k sebe-objektivní zkušenosti. V první – nácvikové – fázi hudebník usiluje o dosažení estetické kvality, kdy hraná skladba a jeho vnitřní prožívání je uváděno v jeden harmonický celek. Ve druhé fázi – při veřejném vystoupení – hudebník dává ostatním zakusit svůj výtvor a sám zažívá

zrcadlení v publiku. Kulka (2006) říká, že každý koncert je vlastně hromadnou komunikací, kdy hudebník předkládá posluchačům své chápání a prožívání hudby a návštěvníci koncertu se tak účastní uměleckého sdělování.

Představení je specifická situace. To, co hudebník dlouho vstřebával do sebe, má najednou vyjádřit navenek a mají to slyšet jiní lidé. Při nácviku byl většinu času sám nebo se svými důvěrně známými kolegy, uzavřen v místnosti se svým nástrojem. Nyní se místo v intimním prostředí ocitá v samém středu pozornosti mnoha lidí, v záři reflektorů a za zvuků uvítacího potlesku. Někteří lidé tuto chvíli milují, jiní se jí bojí. Obojí je pochopitelné. Na hudebníka je v tomto směru kladeno velké očekávání. Veřejné vystoupení znamená nejen prokázat kompetentnost, ale zároveň je požadována i umělecká a expresivní interpretace daného díla. Po hudebníkovi se požaduje, aby nad svou hrou měl kontrolu co se týče techniky, paměti a přesnosti interpretace, ale zároveň se po něm i chce, aby svou kontrolu „ztratil“, aby se dokázal povznést do hudebních výšin a hrát srdcem. V zájmu hudebníka je, aby jeho hra (zpěv) byla pozitivně hodnocena, aby druhým zprostředkoval zážitek, aby druhým ukázal, co umí. Tato situace vyžaduje odvahu, rozhodnost, odhodlání, soustředění, vyladění, citlivost, pozitivní očekávání. Během chvilky, kdy se začíná dotýkat svého nástroje, se musí ponořit do hlubin své osobnosti, své duše, aby odněkud z hloubi vytáhl na světlo krásu, která je tam skryta.

Z vlastní zkušenosti vím, že hra na klavír je dřina. Zvenčí to vypadá nenáročně – klavírista hýbe rukama a občas procítěně tělem. Ale uvnitř něj probíhají poměrně intenzivní procesy. Zahřívá se a může se začít potit. Po delší hře je možné cítit únavu a zároveň pocit uspokojení. Nejde jen o to správně technicky přehrát určitý notový part. Jde hlavně o to, že do hry vkládá hudebník sám sebe, svou bytost, své niterné já. A to je to, o co posluchači stojí. Když se to dobře podaří, mezi hudebníkem a publikem vzniká souznění a propojení, jakýsi emocionální dialog. Někdy to má i svůj somatický doprovod. Mnoho lidí popisuje, jak jim „běhá mráz po zádech“, jak hráčům, tak i posluchačům. Čas od času tak nastávají chvíle, kdy vše, co bylo doposud skryto, se najednou ocitá venku, doslova to tryská všemi póry.

4.1 FÁZE HUDEBNÍKOVA CYKLU

Lund a Kranz (1994) provedli kvalitativní výzkum u 10 profesionálních hudebníků s délkou pracovní zkušenosti od 10 do 65 let. Zkoumal, jak prožívají fázi přípravy na představení, samotné představení a fázi následující po představení.

Během představení hudebník předává do hrané skladby sám sebe, své dovednosti, svou podstatu. Představení se takto stává celkem, který je víc než jen suma částí. Někteří tuto skutečnost nazvali emocionálním zaujetím. Tito hudebníci cítí, že větší zaujetí znamená větší hudební pokrok v učení se skladbě a je základem pro kvalitativně vyšší stupeň představení.

4.1.1 PŘED PŘESTAVENÍM

Hudebníci na sobě pozorují intenzivnější prožívání emocí spolu s blížícím se datem představení. Jiné záležitosti jsou dočasně opomíjeny a dokonce i jejich nejbližší bývají více či méně ignorováni. V této chvíli je pro hudebníky důležitá plná koncentrace a kontrola rozptylujících myšlenek. Už jenom toto volní nastavení patrně vyžaduje léta poctivé praxe. Někteří hudebníci hovoří o stavu vnitřního veselí, když skladbu "přivádějí k životu", zároveň je pro ně náročné zůstat vnitřně klidní, když toto veselí narůstá. Pro jedince v souboru je zásadní to, aby se dokázal naladit na dirigenta a své kolegy. Pokud nejsou všichni dostatečně disciplinovaní a vnímaví, narůstá tenze.

4.1.2 PŘEDSTAVENÍ

Během představení je koncentrace maximální. Někteří jedinci před ním meditují, hypnotizují sami sebe nebo vedou vnitřní řeč, aby dokázali zůstat co nejvíce v klidu a měli kontrolu nad emocemi a myšlenkami. To je těžší, když jsou přítomni i další hudebníci nebo když se už ozývají různé zvuky z publika. Důležitým úkolem hudebníka a velkou výzvou je zůstat vnitřně klidným a pozitivním. Někteří hudebníci říkali, že vyvážení vzrušení, úzkosti a dalších emocí, je něco, co vyžaduje léta praxe a nikdy toho není plně a trvale dosaženo. Pro hudebníka, který se v zákulisí připravuje na vystoupení, je horší, když ví, že v publiku budou lidé, kteří hudbě rozumějí, ať už jsou to kritici nebo jiní hudební kolegové. Někteří respondenti si posteskli, že zvláště hudební kolegové umějí být velmi kritičtí a neposkytují podporu, jaká je třeba. Když jsou v publiku přítomni hudební profesionálové, je celé představení prodchnuto soutěživostí, jako by se jednalo o atletický závod.

4.1.3 PO PŘEDSTAVENÍ

Hudebníci také popsali celou řadu emocí, které následují po představení. Bezprostředně prožívané emoce závisí na průběhu představení. Jeden z hudebníků přirovnal představení k duchovní stravě, která je výživná a je potřebná pro další fungování. Když je představení dobré, hudebník prožívá radost a vzrušení, které mohou trvat dny i týdny. Ale často po tomto období radosti a někdy hned po nepovedeném představení následuje období vyčerpání a emocionálního propadu. Hloubka tohoto propadu souvisí s mírou emocionálního pouta k hrané skladbě a s vnímanou kvalitou představení. Několik respondentů popsalo tuto situaci jako emocionální prázdnotu a hovořili o potřebě chvíli s hudbou nemít nic společného. Zároveň ale některým pomáhá dostat se z tohoto melancholického období právě hudba.

Zdá se, že spolu souvisí míra emoční angažovanosti při přípravě, stupeň vzrušení během představení a hloubka emocionálního vyprázdnění po představení. Hudebníci, kteří jsou silně oddáni hrané skladbě, riskují větší emocionální propad po představení. Hudebníci sami popisují toto riziko jako součást hudebního růstu. Někteří ale poznamenali, že tato emocionální fluktuace coby součást hudebního a profesionálního zrání bývá často přehlížena. Říkali, že součástí hudebně vzdělávacích programů by měl být i trénink, jak se vyrovnat se všemi těmito změnami.

Mnoho hudebníků se shoduje v tom, že po náročném představení je potřeba vysadit a odpočinout si, aby se jejich život mohl zase vrátit do normálu. V tuto chvíli zase nabývají své důležitosti významní druzí. Hovory s nimi, ať už profesionální nebo osobní, byly označeny za zvláště nápomocné. Jeden z hudebníků poznamenal, že prožití emocionálních výšek a hlubin a následné vyrovnání je velmi důležité pro další hudební úsilí (Lund, Kranz, 1994).

5 OSOBNOSTNÍ CHARAKTERISTIKY HUDEBNÍKA

Z minulých kapitol už víme, že hudebníci mají zvýrazněný tvořivý aspekt osobnosti a také to mnohé studie potvrzují (Gibson et al., 2009; Goncy, Waehler, 2006; Hagman, 2005; Charyton, Snelbecker, 2007; Sedlák, 1989; Woody, 1999).

Hudebníci se však často vyznačují i jinými společnými charakteristikami. Woody (1999) popisuje typický profil hudebníka charakteristikami jako nezávislost, introverze, vysoká motivace a flexibilita, křehkost, zranitelnost a femininita. Shatin et al. (in Gillespie, Myors, 2000) při použití Šestnáctifaktorového dotazníku na vzorku 54 konzervatoristů těsně před ukončením studia zjistili, že skórují vysoko v primárních faktorech senzitivita, imaginace, inteligence a v sekundárních faktorech úzkost, sebekontrola, nezávislost, extraverze. Kemp zase říká, že to, co odlišuje hudebníky od ostatních lidí, je introverze, nezávislost, senzitivita, úzkostnost a androgynie (Kemp, 1996).

Nyní se budu zabývat jednotlivými odlišnostmi podrobněji. Nejprve pojednám o věčném dilematu výzkumníků v oblasti psychologie hudebníků – zda jsou hudebníci více introvertní nebo extravertní. Pak se budu zabývat úzkostí z vystupování, což je odborný název pro jev, který se lidově označuje jako tréma. Povaha a intenzita úzkosti z vystupování je spjata s úrovní dlouhodobé úzkosti, kterou se zabývám v podkapitole následující. K povaze hudebníků coby uměleckých osobností patří i nezávislost, o které pojednávám jak z hlediska situačního, tak i z hlediska dlouhodobého vývoje. Některé výzkumy také poukázaly na odlišnost podoby intelektu u hudebníků. Závěry z těchto výzkumů shrnuji v podkapitole Intelektové schopnosti hudebníků. Předposlední podkapitolou z kapitoly Osobnostní charakteristiky hudebníka je Citlivost. V ní přináším informace o této vlastnosti, která je u hudebníků zpravidla zvýrazněná. A na závěr výčtu odlišných charakteristik hudebníků referuji o androgynii, jevu, při kterém jsou stírány až zaměňovány typické charakteristiky náležející k danému genderu.

5.1 INTROVERZE A EXTRAVERZE

Introverze a extraverze je jedním z nejčastěji zkoumaných rysů osobnosti. Téměř v každém osobnostním dotazníku existuje faktor měřící to, do jaké míry se daný jedinec angažuje v sociálních situacích či se oddává svým niterným procesům.

Storr (1991) hovoří o introvertech jako o schizoidech. Jsou to podle něj lidé, kteří v raném dětství ztratili důvěru v druhé lidi a proto se ve svém dospělém životě snaží vyhýbat emocionálnímu sepětí s nimi. Zůstávají izolováni a osamoceni a mohou nacházet náhradu sociálních vztahů v umění – malování, psaní knih, hudbě. Raději se zabývají svou vnitřní než vnější realitou.

Podstata hudebníkovy osamělosti však tkví v povaze jeho povolání. Hudebník se musí umět zotavit z interakce s druhými lidmi a ponořit se do své práce. Po období osamělé píle musí zase vyjít ven ze své pracovny, s notnou dávkou sebedůvěry, cílevědomosti a energie dát v plén všechno, co se o samotě naučil. Koncertní umělci využívají právě té jedné jediné šance, kterou jim poskytuje veřejné vystoupení. A u toho všeho si ještě musejí uchovat psychické zdraví, aby mohli pokračovat dál.

Já sama se nedomnívám, že při popisu introverze hudebníků je nutné operovat takovými pojmy jako je schizoidní osobnost. Je to zavádějící, zní to pejorativně a odkazuje to na nějakou psychickou nedostatečnost. V rámci tohoto způsobu uvažování by bylo možné říci, že hudebníkům s jejich nedůvěrou v lidi nezbývá nic jiného než se uzavřít do pracoven, aby se vyhnuli situacím, které nemají rádi. Ale mě napadá, že to může být úplně naopak. Možná, že tou latentní proměnnou není psychická nedostatečnost, ale hluboké oddání se něčemu, co člověka převyšuje. Možná hudebníci coby malé děti zakusili transcendenci, kterou hudba umožňuje, a ta se pro ně stala hodnotou, určující jejich další životní osudy. A poté, co budoucí hudebníci zakusili tyto pocity transcendence, nemohou už dělat nic jiného, menšího, nižšího.

Za zmiňovanou schizoiditou nemusí stát plachost, nedůvěra v lidské společenství, neschopnost navázat a udržet blízké vztahy, ale úplně jinak poskládaný žebříček hodnot. Storr (1991) říká, že v psychologii obecně je přeceněna schopnost vytvářet zralé vztahy jako znak emocionální vyspělosti. Podle něj k emocionální vyspělosti patří i schopnost být sám. Když se na věc díváme z tohoto hlediska, introverze nepředstavuje jen plachost a uzavřenost, ale je v jistých případech známkou síly charakteru. Kemp (1996) zmiňuje v této souvislosti pojem bold introvert (statečný, smělý, nebojácný introvert).

Uzavřenost není důsledkem nízké schopnosti vytvářet vztahy s druhými, ale jedná se o dobrovolné rozhodnutí uchýlit se do samoty, neboť to danému jedinci připadá smysluplné.

Ještě nedávno v minulosti, také patrně vlivem rozsáhlých Kempových výzkumů z 80. let, se výzkumníci domnívali, že hudebníci tíhnou k výrazné introverzi (Kemp, 1996; Roy, 1996; Shuter-Dyson, 2006; Storr, 1991; Woody, 1999). V poslední době však přibývá výzkumů, které svědčí o opaku (Bourke, Francis, 2000; Lim, 2008). Někteří zase docházejí k závěru, že není možné rozhodnout, neboť hudebníci vykazují známky obou povahových rysů najednou (Gillespie, Myors, 2000; Haller, Courvoisier, 2010).

Woody (1999) říká, že jedním z rozlišujících faktorů může být stupeň hudebnosti. Vyšší introverze je spojena s vyšší úrovní hudebních dovedností. Také existuje souvislost s typem hudebního povolání. Zjistil například, že učitelé hudby jsou ve srovnání se studenty hudby více extravertní, tvrdohlaví a realističtí. V tomto závěru se shoduje s Gillespie a Myors (2000), kteří tvrdí, že rozdíly ve výzkumech jsou způsobeny různými typy respondentů. Zdá se, že extraverze je větší mezi hudebníky, kteří se často stýkají s lidmi, jako zpěváci, učitelé nebo rockoví hudebníci.

Haller a Courvoisier (2010) zase přicházejí s tezí, že introverze/extraverze je vázána na věk a hudební zkušenost. Zjistili, že dětští pianisté jsou často introvertní a úzkostní, ale starší studenti klavíru už tyto vlastnosti nevykazují v takové míře. Vysvětlují to tak, že se museli adaptovat na hudební aktivity jako je doprovázení a sólová představení a to jim umožnilo posun k větší extraverzi a nižší úzkosti.

Gillespie a Myors (2000) nálezy ve svém výzkumu označili za paradoxní. Použili Cattellův Šestnáctifaktorový dotazník. Respondenti v jejich výzkumu skórovali vysoko v některých faktorech spojených s extraverzí (dominance, živost a sociální smělost) a zároveň taky v některých spojených s introverzí (rezervovanost, soběstačnost). Tento nález je v souladu s tím, o kterém referuje Kemp (1996), že hudebníci půlí sekundární faktor extraverze-introverze. Ten říká, že hudebníci - smělí introverti mají potřebu vyrovnávat extrém osamělého nacvičování a požadavky kladené na veřejné vystupování. Tyto dvě situace kladou za jedince odlišné, dokonce až konfliktní požadavky. Hudebníci se této skutečnosti dokázali přizpůsobit a proto disponují vlastnostmi, které se pojí jak s introverzí, tak i s extraverzí.

5.2 ÚZKOST Z VYSTUPOVÁNÍ[4]

V této kapitole se budu věnovat tématu úzkosti u hudebníků. Z mnoha výzkumů vyplývá jednoznačný závěr, že u hudebníků obecně je hladina úzkosti vyšší než u běžné populace, ať už se jedná o úzkost dlouhodobou (rysovou) nebo o tendenci k prožívání silné situační úzkosti (Fehm, Schmidt, 2006; Cheng, Hardy, Markland, 2009; Kemp, 1996; Kenny, 2005; Khalsa et al., 2009; Langendoerfer et al., 2006; McCambridge, 2004; Ryan, 2004; Ryan, Andrews, 2009; Whitcomb, 2008).

Nejprve pojednám o úzkosti situační – krátkodobé úzkosti, se kterou se hudebníci potkávají nejčastěji v souvislosti z veřejným vystoupením. Lidové označení pro tuto úzkost je tréma, v této práci budu používat pojem úzkost z vystupování. V následující kapitole se budu zabývat úzkostí dlouhodobou (rysovou).

5.2.1 DEFINICE A PROJEVY

Slovo úzkost v našem pojetí odkazuje k pocitu hrozby bez nějakého konkrétního předmětu této hrozby. Snad by byl výstižnější pojem strach, protože značí obavu z něčeho konkrétního a hudebníci dobře vědí, čeho se to vlastně bojí. Rozhodla jsem se však kopírovat anglické označení „performance anxiety“, proto volím sousloví úzkost z vystupování. Někteří autoři používají pojem stage fright, většinou tím však rozumějí už silně paralyzující stav. Úzkost z vystupování naproti tomu nabývá mnoha forem a intenzity, proto je pojem strage fright příliš úzký. Existují ještě jiná označení úzkosti z vystupování, v odborné literatuře se setkáme s pojmy music performer´s stress syndrome, musical performance anxiety.

Podle Kenny (2005:185) je úzkost z vystupování „zkušenost trvalé a stresující obavy a/nebo aktuální narušení dovedností vystupovat na veřejnosti až ke stupni, který je zcela nepřiměřený talentu hudebníka, způsobu a rozsahu přípravy“. Úzkost z vystupování je tedy přehnaná a někdy nezvladatelná obava z veřejného vystupování, která může narušovat celý hudebníkův projev. Tato obava může výrazně ovlivnit hudebníkovy schopnosti a sebedůvěru, obojí ve specifických situacích spjatých s vystupováním. Většinou zahrnuje i poraženecký způsob uvažování a intenzivní excitaci autonomního nervového systému (Khalsa et al., 2009).

Většinou ti, kteří trpí těmito příznaky, nejsou na pódiu před publikem schopni předvést své dovednosti v plné míře. V extrémních případech může taková oslabující úzkost

[4] Úzkost z vystupování se týká těch hudebníků, kteří se někdy ocitají v situaci veřejné produkce. Jedná se především o většinu instrumentalistů, zpěváky, dirigenty.

odradit hudebníky od dalšího studia a rozvíjení svého talentu (Nagel, 1993, Langendorfer et al., 2006; Khalsa et al., 2009).

Záleží také velmi na intenzitě prožívané úzkosti. Obecně je rozlišována vysoká a nízká úzkost z vystupování (Fehm, Schmidt, 2006). Autoři se shodují, že určitá úroveň úzkosti je prospěšná a nutná pro aktivaci hudebníka, aby podal uspokojivý výkon. Vysoká intenzita úzkosti už znamená vážné ohrožení průběhu představení, silně ovlivňuje psychický i somatický stav hudebníka a jeho výkon na pódiu.

Úzkost z vystupování se děje vždy v sociálním kontextu, proto je některými autory považována za variantu sociální fobie podle DSM-IV (Fehm, Schmidt, 2006). Jedná se o specifickou situaci, specifický případ sociální fobie, a mnoho autorů se brání i tomuto označení. Nejčastějším důvodem pro neochotu posuzovat úzkost z vystupování v psychiatrických termínech je ten, že sociální fobie je nežádoucí, zatímco úzkost z vystupování má i pozitivní a aktivační účinek. Je přítomna i u jedinců, kteří v jiných situacích žádné známky sociální fobie nevykazují. Výzkumníci spíše tento jev připisují náročnosti povolání hudebníka. Kenny (2005) podotýká, že profesionální hudebník při výkonu svého povolání dosahuje „totálního stresového kvocientu".

U úzkosti z vystupování můžeme rozeznat celkem čtyři složky: psychologickou, kognitivní fyziologickou a behaviorální (Fehm, Schmidt, 2006; Nagel, 1993). Psychologická složka se týká prožívání negativních emocí jako je úzkost a strach. Kognitivní složka může obsahovat různé iracionální přesvědčení, katastrofické scénáře a perfekcionistická očekávání. Při vystupování se projeví zejména zhoršené soustředění, výpadky paměti, ztráta sebedůvěry a neschopnost prodchnout představení osobitým výrazem. Fyziologická složka představuje velký fyzický diskomfort: pocity na zvracení, zrychlený srdeční tep, svalovou ztuhlost, potíže s dýcháním, pocení, třes, bolest hlavy, ztuhlé prsty, sucho v ústech, pocity na omdlení, břišní potíže (od lehkého šimrání až po průjem). Behaviorální složka se týká zhoršeného výkonu při představení, někteří jedinci situaci řeší vyhýbáním se situacím spojených s veřejným představením.

Úzkost z vystupování se liší v závislosti na situaci. Je vyšší v případě, že se jedná o sólové představení, praktickou zkoušku, soutěž nebo jinou situaci, ve které je hrající vystaven hodnocení a hraje sám. Naopak situace, kdy hraje s ostatními nebo není vystaven hodnocení, nevyvolává tak velkou úzkost (McCambridge, 2004, Fehm, Schmidt, 2006).

5.2.2 VÝSKYT

Údaje o výskytu úzkosti z vystupování u hudebníků se dosti liší. Některé zdroje uvádějí, že úzkost z vystupování postihuje nejméně 10% profesionálních hudebníků a 30% amatérů (Kemp, 1996), jiné zase, že tato úzkost se vyskytuje u třetiny až poloviny profesionálních hudebníků (Fehm, Schmidt, 2006; Nagel, 1993). Khalsa dokonce hovoří o 69% výskytu úzkosti (Khalsa et al., 2009).

Fehm a Schmidt (2006) ve svém příspěvku shrnují důvody těchto rozdílů. Podle nich záleží na definici úzkosti a měřicích nástrojích, složení vzorku respondentů, měřených složkách úzkosti (kognitivní a fyziologické komponenty) a míře návratnosti dotazníků. Na základě metaanalýzy výsledků jiných studií dospívají k závěru, že mezi studenty hudby je prevalence úzkosti z vystupování přibližně 22% a mezi profesionálními hudebníky asi 1/3, přičemž celé 2/3 hudebníků tyto stavy znají a zažili je.

5.2.3 INTERPRETACE Z HLEDISKA RŮZNÝCH PŘÍSTUPŮ

Při úzkosti z vystupování se podle kognitivně-behaviorální teorie jedná o negativní, iracionální a mylné přesvědčení, které ovládá myšlení jedince. Tento strach je chápán jako svébytný problém a ne jako symptom hlubšího komplexního problému (Nagel, 1993). Jedním z takových přesvědčení může být třeba: „potřebuji, aby mě publikum oceňovalo, abych se cítil dobře“. Takovéto přesvědčení a víry mohou poškodit sebedůvěru a znehodnotit hodiny přípravy.

Podle biologických a neurologických přístupů se při strachu z vystoupení uvolňuje nadměrné množství adrenalinu. Mnoho hudebníků si také navyklo užívat tzv. beta-blokátory, které zklidní jejich somatické projevy strachu.

Psychodynamický přístup pojímá strach z veřejných vystoupení jako projev nevyřešených konfliktů. Vztah umělec-publikum vnímají jako analogii ke vztahu dítě-rodič. Publikum má moc a sílu, může odměňovat i trestat. Jedinec se k němu vztahuje jako k životní autoritě, která rozhoduje o tom, je-li jeho hudební projev dost dobrý. Nevyřešené konflikty z dětství zůstávají nevědomé, ale jsou oživovány vhodnou příležitostí jako je veřejné vystoupení. Dětské zážitky a jejich význam nepodmiňují přítomnost nebo nepřítomnost strachu z vystoupení, ale ovlivňují to, jak se jedinec bude cítit před publikem. Pro mnoho hudebníků je situace při představení katalyzátorem potlačených psychických událostí a pocitů a tyto se znovu oživují (Nagel, 1993).

5.2.4 SOUVISLOST S VĚKEM A POHLAVÍM

Někteří autoři jsou toho názoru, že úzkost z vystupování se s věkem a s přibývajícími zkušenostmi snižuje (Kemp, 1996; Nagel, 1993). Fehm a Schmidt (2006) však naopak identifikovali vyšší frekvenci výskytu tohoto jevu u profesionálních hudebníků než u studentů hudby. McCambridge zase říká, že úzkost z vystupování se nemění v čase, má tendenci být stálá, nezávislá na množství let nácviku a praktikování (McCambridge, 2004).

Ryan (2004) zjistila, že úzkost z vystupování se vyskytuje i mezi školními dětmi. Zaměřila se na zkoumání úzkosti z vystupování u dětí v šestém roce učení se na nástroj. Zjistila, že i u dětí se vyskytuje úzkost z vystupování v té podobě, jako u studentů hudby nebo u profesionálních hudebníků.

Ryan nalezla také rozdíly mezi tím, jak úzkost prožívají dívky a jak chlapci. Dívky vykazovaly zrychlený srdeční tep (v této studii zvolený jako indikátor fyziologické složky úzkosti) ještě před samotným představením a pak taky během něj. Naopak chlapci měli srdeční tep na normální úrovni do té doby, než vyšli na pódium. Tam jim prudce narostl a převýšil i rychlost tepu dívek. Z toho Ryan vyvozuje závěr, že dívky kromě úzkosti na pódiu prožívají určitou předjímající úzkost ve vztahu k očekávaného blízkému představení. Chlapci naopak fyziologicky reagovali, až když přímo stáli před publikem.

McCambridge potvrdila, že ženy vykazují vyšší úzkost z vystupování než muži (McCambridge, 2004). Tento jev však vysvětluje větší otevřeností žen ve vyjádření úzkosti a ochotě o ní hovořit.

5.2.5 TERAPIE ÚZKOSTI Z VYSTUPOVÁNÍ

Zdá se, že standardní přístup k terapii úzkostí nelze jen jednoduše aplikovat na hudebníky a jejich úzkost z vystupování. Kenny v roce 2005 provedla metanalýzu 125 dostupných studií, které se zaměřovaly na terapii úzkosti z vystupování. Jejím cílem bylo zhodnotit efektivitu použitých metod. V první řadě narazila na bariéru odlišných metodik, vzorků, typů respondentů, způsobu vyhodnocování. Nicméně dospěla k dílčím závěrům. Významné zlepšení bylo zaznamenáno u behaviorálních přístupů, ale Kenny poukazuje na to, že míra zlepšení byla příliš závislá na metodě měření. Někteří hudebníci vypovídali o posunu směrem k nižší úzkosti v sebeposuzovacích dotaznících, v jejich hudebním projevu během vystupování však žádná změna k lepšímu nenastala. Jiní zase zaznamenali pokrok v obou oblastech.

Pro hudebníky je spíše žádoucí změna v kvalitě přednesu, protože ta pak může zprostředkovat nárůst sebedůvěry, chuť vystupovat dále a postupně snižovat úzkost na únosnou míru. Na kvalitu vystoupení měly vliv tyto techniky: praktický nácvik, kognitivní restrukturování, kombinovaná technika sebe-instruování a progresivní svalové relaxace a trénink pozornosti. Naopak metody systematické desensitizace, hloubkové svalové relaxace a uvědomování si spjaté s dechovým cvičením na kvalitu vystoupení vliv neměly. Slibný úspěch byl zaznamenán u Alexandrovy techniky, meditace, hypnoterapie a muzikoterapie. Zde se však jednalo o výsledky jednotlivých výzkumů, proto je potřeba dalších potvrzujících studií.

Kulka (2006) uvádí několik prostředků zvládání úzkosti z vystupování. Seřadil je podle frekvence, s jakou se v praxi používají: (1) odpoutání pozornosti a myšlení na něco jiného než na výkon, rozptýlení se rozhovorem na jiné téma; (2) soustředění se pouze na konkrétní výkon a nevšímání si ostatního, na divadle tzv. „veřejná samota“; (3) zlehčování významu situace; (4) přesvědčování sebe sama o vlastních schopnostech, pomyšlení na něco, čím se podpoří sebevědomí; (5) zdokonalení přípravy až po získání naprosté jistoty; (6) uvolnění se a prohloubení dýchání; (7) myšlení na něco příjemného.

5.3 DLOUHODOBÁ ÚZKOST

Úzkost z vystupování je celkem jasně definovaný a mezi hudebníky známý jev. Je spjatý se situací vystupování na veřejnosti, největší intenzitu má před vystoupením a během něj, může hudebníka paralyzovat, může mu ale také dodat potřebnou úroveň nabuzení. Profesionální hudebníci se naučili se svou úzkostí nějakým způsobem nakládat tak, aby jim neškodila přes míru.

Někteří autoři však poukazují i na zvýšenou dlouhodobou úzkost u hudebníků. Nejde tedy jen o situace spjaté s vystupováním, ale o zakořenění trvalého osobnostního rysu v podobě vyšší dispozice k prožívání obav, strachů, starostí a různých úzkostí (Buttsworth, Smith, 1995; Kemp, 1996; Shuter-Dyson 2000; Sternbach, Woody, 2008).

McCambridge zkoumala vztah mezi dlouhodobou a krátkodobou úzkostí. Podle ní jedinci s vysokou rysovou úzkostí mají vyšší pravděpodobnost vysoké stavové úzkosti v situacích, kdy jsou vystaveni zkouškám a hodnocení, a v situacích, kdy je potenciálně ohrožováno jejich sebepojetí (McCambridge, 2004). Tedy ti jedinci, kteří mají vyšší dlouhodobou úzkost, mají také sklony k vyšší úzkosti z vystupování.

5.3.1. STRESORY V ŽIVOTĚ HUDEBNÍKŮ

Připomeňme si, že Kenny (2005) přiřazuje povolání hudebníka „totální stresový koeficient“. Znamená to, že profesionální hudebníci (nebo studenti hudby) jsou vystaveni působení mnoha faktorů, které přispívají ke zvýšené míře prožívání stresu. Z „vnějších“ faktorů jmenujme například intenzivní cestování, nepravidelnost pracovní doby, místa pracoviště, celkového denního režimu, někdy separace od rodin. Khalsa et al. (2009) poukazuje na finanční nejistotu a nevyzpytatelnost hudebníkova povolání. Trh práce není klasickým hudebníkům příliš nakloněn. Získat pracovní místo je obtížné. Mnoho hudebníků nakonec přijme takové místo, které je hluboko pod jejich úrovní schopností a dovedností. Být zaměstnán a hrát s nějakým hudebním seskupením znamená, že se hudebník musí podřizovat výběru repertoáru a způsobu vedení. Zkoušky se také někdy mohou stát rutinními a zdlouhavými. Naproti tomu být hudebníkem na volné noze znamená svobodu ve volbě hudební produkce i jistou svobodu časovou (sami si můžou naplánovat, kterých hudebních akcí se zúčastní a kterých ne). Zase ale postrádají jistotu příjmu.

Ale to ještě zdaleka není všechno. Jsou tady také vnitřní faktory, ty které nejsou navenek poznatelné, ale se kterými se hudebníci taktéž potýkají. Dlouhé zkoušky mohou být někdy zábavné, někdy také úmorné. Hudebník musí celé hodiny disciplinovaně sedět, hrát tehdy, kdy se hrát má, a nehrát, když se hrát nemá. A v mezičase si jen těžko může popovídat s kolegou nebo si odskočit na kávu, jak je to celkem běžné v jiném typu zaměstnání. Toto podřizování se je několikanásobně náročnější, pokud se daný hudební kus dotyčnému nelíbí nebo nesouhlasí s přístupem dirigenta. Ve skladbě se také mohou vyskytnout těžká místa, na která se velmi jednoduše vytvoří psychický blok (někdy se jedná i o skupinovou záležitost) a záleží na šikovnosti dirigenta, jak s tím naloží. Pokud se jedná o sólové hudebníky, často čelí velké samotě a velké odpovědnosti. Trénují v ústraní, v osamění, bez zpětné vazby od druhých, a povzbudit se musejí taky sami. Pokud se jedná o jedince v nějakém větším hudebním tělese, může být někdy přitěžující skupinová dynamika, vzájemné antipatie. Náročné je také vědomí toho, že každá chyba může být slyšet, každý nese svou část zodpovědnosti za to, aby se představení povedlo. Aby tohle všechno člověk zvládl, musí být vnitřně odolný a silný. Zároveň však musí být dost citlivý, aby dokázal do své hry vložit kouzlo osobité interpretace.

5.3.2 RANÁ VOLBA POVOLÁNÍ

Nagel (1993) je toho názoru, že na budoucí hudebníky má velký vliv i doba, kdy se rozhodují pro své povolání. Velká většina budoucích hudebníků začne hrát na nástroj v předškolním či mladším školním věku. Nagel uvádí, že 90% budoucích hudebníků začne hrát na nástroj do 12 let a 46% dokonce ještě před 7. rokem. Ostatní lidé se většinou pro svou profesi rozhodují v adolescentním věku či později a teprve od tohoto období začínají na své kariéře pracovat. Hudebníci naproti tomu už několik let předtím intenzivně hrají a denně cvičí. Jejich investice do hudby je veliká a dlouhodobá. Sternbach a Woody (2008) k tomu podotýkají, že pro člověka v běžné populaci je přirozené, že otázka vyváženosti osobního a pracovního času přichází až při jejich nástupu do zaměstnání. Mají tedy více času a příležitostí dospět, uvědomit si svou vlastní identitu v interakci s druhými lidmi, vyvinout si svůj dospělý způsob vztahování se k ostatním lidem. Hudebníci naopak svá kritická formativní léta tráví se silným zaměřením na jednotlivé lekce a domácí trénink. Tento způsob dospívání má výrazný dopad na vývoj osobnosti a sociální přizpůsobení.

5.3.3 SEBEKRITICISMUS A SELF-EFFICACY

Kenny (2005) se zabývala rizikovými faktory pro zranitelnost budoucích hudebníků. Zjistila, že k budoucí úzkosti přispívá domácí prostředí, ve kterém je očekáván excelentní výkon, zároveň přímá podpora přítomna není. Vystavení častému a brzkému hodnocení hry v soutěživém prostředí může vést ke spuštění úzkosti z vystupování. Dále může následovat sebehodnotící a sebekritické zaměření, které má tendenci se stát součástí povahy hudebníka. Podobně soudí i Sternbach a Woody (2008). Říkají, že kromě izolace se studenti hudby potýkají často také s přehnaným kriticismem ze strany jejich učitelů a hudebních vzorů. Tento kriticismus, ze kterého se postupem času pravděpodobně stává sebe-kriticismus, s nimi pobývá i v jejich pracovnách, při jejich cvičení a učení se technikám. A právě nadměrný sebe-kriticismus je živnou půdou pro vývoj úzkosti z vystupování, stejně jako špatná nebo nedostatečně vyzrálá technika (Sternbach, Woody, 2008; Hagman, 2005). Atlas, Taggart a Goodel (2004) zjistili, že jsou-li učitelé příliš kritičtí, může u studentů, zvláště u těch citlivějších, dojít k poklesu motivace a sebedůvěry, sníží se jejich radost z hraní. A právě sebedůvěra a vnitřní emoční ladění interpreta je velmi důležité pro celkovou kvalitu přednesu.

McCormick (2006) na základě výzkumů prediktorů úspěšnosti hudebníků formuluje doporučení, jak mohou učitelé svým studentům pomoci dosahovat úspěchu při zkouškách a představeních. Učitelé by měli dbát na pečlivé sestavení repertoáru. Začínat by se mělo jednoduššími kousky, které student lehce zvládá. Tím si vytvoří pevnou půdu pod nohama pro těžší části představení. Dále by učitelé měli podporovat u svých studentů jak vývoj jejich instrumentálních dovedností, tak i jejich sebedůvěru. Postupně čelí zvyšující se technické náročnosti skladeb, znají a ovládají svůj nástroj lépe a sebedůvěra je důležitou součástí jejich hry. To, co si studenti myslí o své hře a o své způsobilosti, přímo ovlivňuje jejich přístup k budoucnosti. Studenti, kteří si vytvoří vysoký stupeň self-efficacy (Bandura, 1994), tedy vnímané osobní účinnosti, jsou velmi dobře vybaveni k tomu, aby se učili sami, až budou muset spoléhat sami na sebe a budou muset být sami iniciativní.

5.4 NEZÁVISLOST

Už v šedesátých letech byl zveřejněn poznatek, že umělecká osobnost je charakterizována výraznou nezávislostí. Připomeňme si výzkum Drevdahla a Cattella (1958), kdy zjistili, že kreativní osobnost se od méně kreativní liší v mnoha charakteristikách: chybí jim konformita, touha po materiálním bohatství, přizpůsobivost sociálním normám a pravidlům. Kreativní lidé jsou naopak více soběstační, přemýšlejí a jednají jinak než normální populace a jsou často introvertní.

Nezávislost lze měřit různými způsoby, např. pomocí Witkinova dotazníku ne/závislosti na poli nebo v jistém smyslu i Rotterovou Škálou I-E měřící tzv. místo regulace (Svoboda, 1999). V dotazníku 16PF je nezávislost sekundárním faktorem, který sestává z podílu pěti primárních faktorů: dominance E+, živost F+, sociální smělost H+, ostražitost L+ a snivost M+ (Cattell, 1975).

5.4.1 ZÁVĚRY Z VÝZKUMŮ

Buttsworth a Smith (1995) ve své studii s využitím dotazníku 16PF srovnávali 255 studentů hudby na terciálním stupni vzdělávání a 287 studentů psychologie. Zjistili, že studenti hudby v tomto vzorku vykazovali vyšší konzervativismus než kontrolní skupina budoucích psychologů. Konzervativismus je autory obecně považován za opak kreativity (Dollinger, 2006; Feist, 1998), proto jsou její výsledky překvapující. Možná jsou jejich výzkumné výsledky do značné míry ovlivněny skutečností, že budoucí

psychologové jsou taktéž dosti svérázná populace a možná by ani neměli být využíváni jako kontrolní skupina, neboť mají spoustu svébytných charakteristik, se kterými ve studii Buttsworth a Smith nepočítají.

Woody (1999) ve svém výzkumu došel k závěru, že hudebníci jsou nezávislí, introvertní, vysoce motivovaní a flexibilní. Dále jsou křehcí, zranitelní a femininní.

Podle Kempa (1996) existuje vztah mezi hudební zralostí a nezávislostí. Čím vyzrálejší, zkušenější a zdatnější hudebník je, tím je větší pravděpodobnost, že jedním z jeho typických rysů bude i značná nezávislost.

5.4.2 VÝVOJ NEZÁVISLOSTI

Jak bylo řečeno výše, kreativita je úzce spjata s nezávislostí. Podle výzkumů ale tento vztah platí spíše až pro dospělé a zralé jedince. Pro mladé budoucí umělce je naopak charakteristická zvýšená závislost. Kemp (1996) ve své studii středoškolských instrumentalistů zaznamenal zvýšenou submisivitu ve srovnání s kontrolní skupinou jedinců, kteří na žádný hudební nástroj nehráli. Vysvětluje to tím, že na střední škole je mladý hudebník submisivní, protože je to nutné pro dosažení vysokého stupně hudebních dovedností. Nejdříve musí zvládnout dovednost hraní na nástroj a získat dobré technické návyky. To je umožněno tradiční cestou hudebního vzdělávání.

Teprve po dlouhém období výuky a mentorského vedení je hudebníkům otevřena cesta k improvizaci. Kemp zaznamenal výrazný posun od submisivity k dominanci po dosažení věku 17 let. Ke konci střední školy nastává zmíněný posun směrem k nezávislosti. Místo důrazu na zdokonalování techniky a nácvikovou rutinu v jedinci narůstá autonomie a rozhoduje se více sám za sebe. Bylo potvrzeno, že toto platí zejména pro ty více talentované.

Posun od větší směrem k menší závislosti byl pozorovatelný i ve faktorech Svědomitosti a Ustrašenosti. Místo toho, aby tito hudebníci dále přijímali doporučení a rady, aby se řídili danými pravidly, zdá se, že si postupem času vypěstovali svá vlastní rozhodovací kritéria a nadále se řídí podle vnitřního mravního řádu. Zdá se, že se jedná o proces, kdy se jedinec zbavuje naučených, dobře známých a dobře přijímaných pracovních návyků. Sehrály velmi důležitou roli v dřívějších vývojových stadiích, jejich význam však s postupem času klesá.

Tyto domněnky nabourávají mýtus mladého talentu, malého génia, který odmalička disponuje vysokou osobní autonomií a razí si cestu k hudbě sám, nezávisle na okolí.

Bližší studium takových případů ukázalo, že i tito jedinci byli nějakým způsobem podporováni, například měli přístup k nástrojům a viděli někoho, jak na ně hrál apod.
Zde se tedy vynořuje otázka, do jaké míry, s jakým nasazením a jak dlouho by měli učitelé a rodiče zasahovat do hudebního vývoje mladého jedince. Jisté je, že je potřeba vytvořit si vhodnou nácvikovou rutinu, nezbytnou technickou zručnost a dovednosti spjaté s vystupováním. Zároveň by se to vše mělo odehrávat v takové atmosféře, která dovoluje dostatečnou svobodu pro vlastní vnitřní motivaci, pro vytvoření osobního vnitřního závazku. Jednoduše řečeno je nutné nalézt rovnováhu mezi motivací dětí a rodičů, aby ta rodičovská nepřevážila a nezadusila tu dětskou.

5.5 INTELEKTOVÉ SCHOPNOSTI HUDEBNÍKŮ

Někteří výzkumníci si kladli otázku, zda hudebníci jako svébytná skupina disponují vyšší inteligencí než obecná populace. Jsou nálezy, které svědčí ve prospěch vyšší inteligence hudebníků (Costa-Giomi, 1999; Gibson et al., 2009; Kemp, 1996), ale také existují studie, které hovoří o opaku (Buttsworth, Smith, 1995; Furnham, Bachtiar, 2008).
Kemp (1996) provedl spoustu výzkumů osobnosti hudebníků, používal téměř vždy Cattellův dotazník 16PF, srovnával je s kontrolní skupinou nebo s normami. Zjistil, že všichni hudebníci skórovali významně výše ve faktorech introverze, senzitivity a inteligence. Říká, že výsledky demonstrují schopnost hudebníků ponořit se do barevného a imaginativního duševního života a zároveň být schopen uvažovat jednoduše, tak, jak to vyžaduje dosažení technických dovedností.
Buttsworth a Smith (1995) ve své srovnávací studii zjistili, že studenti hudby vykazovali nižší inteligenci než kontrolní skupina budoucích psychologů.
Brandler (2003) pomocí baterie inteligenčních testů zkoumala 35 hudebníků a 35 jedinců z kontrolní skupiny. Zjistila, že kromě slovní paměti a uvažování žádné významné rozdíly mezi dvěma zkoumanými skupinami nebyly. Zatímco hudebníci vykazovali lepší verbální paměť, kontrolní skupina zase skórovala výše ve škále uvažování. Tento závěr podle Brandler souhlasí s předpokladem, že hudební talent může být spojen více s intuitivním než s logickým myšlením. Dobré výsledky hudebníků ve slovní paměti poukazují na to, že dlouhodobý hudební trénink může mít pozitivní vliv na změny v kortikální oblasti, která se projeví právě na verbální paměti.

Costa-Giomi (1999) zkoumala vztah mezi hudebním tréninkem a úrovní kognitivních schopností u dětí. Celkem 78 dětí (43 v experimentální a 35 v kontrolní skupině) sledovala po tři roky. Po jednom roce a po dvou letech hraní na klavír děti vykazovaly vyšší úroveň kognitivních schopností než děti, které žádný hudební trénink nepodstoupily. Jednalo se o obecné kognitivní schopnosti a smysl pro orientaci. U verbálních a kvantitativních schopnosti nebyly žádné významné změny zaznamenány. Děti, které hrály na klavír už tři roky, však už žádné zvýšené schopnosti nevykazovaly. Zdá se, že hudební trénink podnítí neurologické změny, které vyústí ve zlepšení kognitivních schopností obecně, ale tento efekt je pouze dočasný. Sama Costa-Giomi si tuto skutečnost vysvětluje mírou angažovanosti dětí a jejich vnitřním závazkem k dané činnosti. Zpočátku byly děti vzrušené novou činností, učily se rychle a snadno. To vyústilo ve zlepšení kognitivních schopností. Později však původní enthusiasmus už vyprchal, další pokrok ve hře vyžadoval vyšší úsilí, vytrvalost a odhodlanost. Pokud děti nebyly vnitřně motivované dále se učit a věnovat tomu potřebný čas a energii, původní kognitivní zlepšení se vytratilo.

Jak je z výše uvedeného patrné, nelze říci, že hudebníci se vyznačují lepšími kognitivními schopnostmi. S poměrně vysokou jistotou lze ale tvrdit, že mozek hudebníka funguje jinak než mozek člověka, který se hudbou nezabývá. Tervaniemi (2009) použila hezkou metaforu, kdy mozek hudebníka přirovnává k orchestru, ve kterém probíhají oddělené děje řízené mnoha jedinci, výsledkem je však integrovaný a vysoce estetický celek.

5.5.1 VÝZKUMY NEUROFYZIOLOGICKÝCH ODLIŠNOSTÍ MEZI HUDEBNÍKY A NE-HUDEBNÍKY

Tervaniemi (2009) se domnívá, že hudební expertnost nemá nějaký typický jednotný profil. Spíše se v nervovém fungování projevují specifické požadavky daného hudebního nástroje. Záleží i na dalších proměnných jako je intenzita tréninku, stupeň profesionality a věk, kdy se začali hudbou vážně zabývat. Instrumentalisté, jejichž hra na nástroj vyžadovala zvýšenou sluchovou citlivost a schopnost rozlišit čistotu tónů (např. houslisté), skutečně tuto schopnost vykazovali. Velmi podobně na tom byli i zpěváci. Také je nutné vzít v úvahu možnost rozdílů mezi jedinci, které vznikly ještě předtím, než začali hrát/zpívat.

Podle neurofyziologických výzkumů existují strukturální i funkční rozdíly mezi mozky hudebníků a nehudebníků. Předpokládá se, že tyto rozdíly nejsou vrozené, ale vznikají postupem času, poté, co se jedinec začne intenzivně zabývat hudbou (Franěk, 2003).
Gibson (2009) spolu s kolegy zkoumala mozkovou aktivitu dvaceti hudebníků a dvaceti jedinců z kontrolní skupiny během dvou behaviorálních úkolů vyžadujících divergentní myšlení. Zároveň u všech pomocí dotazníků měřili inteligenci, verbální fluenci, schizotypii a kreativitu. Zjistili, že hudebníci jsou lepší v divergentním myšlení než ne-hudebníci. Některé aspekty hudebního tréninku mohou posilovat kognitivní a nervové mechanismy, které jsou v souvislosti s divergentním myšlením. Hudební trénink vyžaduje reorganizaci kortikálních struktur a funkcí, byla pozorována redukce asymetrie obou hemisfér a dále zvýšená mezihemisférická interakce, což je dále spjato s kreativním myšlením. U hudebníků byla zjištěna větší bilaterální prefrontální aktivita, zatímco ne-hudebníci ve stejném experimentu více využívali levou hemisféru.
Hudební trénink tedy posiluje spolupráci obou hemisfér. Hra na hudební nástroj vyžaduje obratnost obou rukou. Hra na klavír, smyčcové nástroje, dechové nástroje i bicí vyžaduje integrovanou i nezávislou činnost v určitém časovém okamžiku. Z tohoto důvodu musí být dosaženo vysokého stupně interhemisférické koordinace a spolupráce (Gibson, 2009; Franěk, 2003).

5.5.2 SOUVISLOST INTELIGENCE A KREATIVITY

Koncepce kreativity je často spojována s inteligencí. Základní stupeň inteligence je nutný požadavek pro kreativitu obecně a pro analýzu nových nápadů. Inteligenci lze pojímat jako talent a dovednost týkající se informačních procesů, řešení problémů a abstraktního uvažování obecně. Kreativita je zase specifická schopnost nejen řešit problémy, ale řešit je originálně a adaptivně. Inteligence a kreativita spolu mohou souviset, ale neznamenají totéž. Naopak, jedním z nejvíce překvapujících nálezů v této oblasti je relativně malá souvislost mezi inteligencí a kreativitou (Feist, Barron, 2003; Furnham, Bachtiar, 2008). Obecný závěr je, že inteligence koreluje ($r = 0,2 – 0,3$) s kreativitou po jednu standardní odchylku nad průměrným IQ ($IQ = 115 – 120$), jinak je vztah nulový.

5.5.3 ABSOLUTNÍ SLUCH

Absolutní sluch je vzácná, ale snadno rozpoznatelná schopnost identifikovat přesnou výšku izolovaného tónu. Tito lidé identifikují tón hned, bez zjevného úsilí a napohled

automaticky. Ke své schopnosti potřebují jen znát noty, není nutné, aby se věnovali hudbě. I ti, kteří tuto schopnost nemají, se mohou naučit identifikovat tóny, ale potřebují k tomu trénink, činí to s velkým úsilím, nemají tak vysokou úspěšnost a jejich schopnost se bez tréninku rychle vytrácí.

Tato kognitivní vlastnost je geneticky podmíněna a je spojena s neurofyziologickými a neuromotorickými rysy. Hudebníci s absolutním sluchem mají výraznou levostrannou asymetrii v oblasti spánkového laloku a při poslechu hudby se jim prokrvují jiné části mozku než hudebníkům, kteří tuto schopnost nemají (Brown et al., 2003). Mezi studenty hudby byla zjištěna prevalence absolutního sluchu 0,64%, v běžné populaci se prevalence odhaduje na 0,1-0,5%.

Brown et al. (2003) zkoumali kognitivní vlastnosti, osobnost, sociální chování u 46 hudebníků, z nichž 13 mělo absolutní sluch. Vycházeli z hypotézy o souvislosti autismu nebo Aspergerova syndromu a absolutního sluchu. Zjistili, že hudebníci s absolutním sluchem ve srovnání s hudebníky bez něj vykazovali ve větší míře poruchy v sociálním chování. Dva z nich vykazovali vážné poruchy v komunikaci a sociálním chování, které by bylo možné považovat za projevy autismu nebo Aspergerova syndromu. Pokud by platily závěry tohoto výzkumu, pak by prevalence autismu u hudebníků byla dvacetkrát vyšší než v běžné populaci.

5.6 CITLIVOST

Kreutz (2008) 99 dospělým jedincům pouštěl 25 úryvků skladeb pečlivě vybraných z klasické hudby. Tyto úryvky reprezentovaly různé emoce. Zkoumal rozmanitost a sílu emocí, které tato hudba vyvolává. Zjistil, že ti jedinci, kteří i ve svém osobním životě dávali přednost klasické hudbě před jakoukoliv jinou, vykazovali největší intenzitu i specificitu prožívaných emocí. Toto zjištění shrnuje tak, že ti, kteří preferují klasickou hudbu, jsou citlivější, a hudba u nich vyvolává silné emoce.

Citlivost je zvláštní charakteristika, která má pro hudebníky ambivalentní hodnotu: na jedné straně zvyšuje jejich vnímací schopnosti daleko za hranice toho, co je schopen vnímat člověk s menší citlivostí. Umožňuje jim vnímat řeč hudby, rozpracovat jednotlivé motivy, pochopit hudební záměr autora skladby. Díky své citlivosti hudbu dokážou hluboce prožít a do svého přednesu tento prožitek přenést. Na druhou stranu je citlivost spjata se zranitelností. Hudebník se nezbaví svého jemnocitu, aniž když vyjde ven na rušnou ulici, nakupuje v obchodním centru, kde zní hlasitá reprodukovaná

hudba, nebo stojí v přeplněném autobusu. Vzpomínám si na svou učitelku klavíru, která si s omluvným výrazem zacpávala uši vždycky, když na dětských besídkách vystupovali akordeonisté. Nemohla zkrátka snést zvuk akordeonu a raději se zachovala společensky nevhodně, než by se tomu utrpení vystavila.

Podle Kulky (2006) je senzitivita jednou z charakteristik tvůrčích schopností. Znamená zvýšenou vnímavost a obecně vyšší citlivost na problémy. Senzitivní lidé tvořivě vidí problémy i tam, kde je jiní lidé nevidí.

Citlivost tvoří sice okrajové téma ve výzkumu hudebníků, ale i tak existuje několik studií, které se jím zabývají. Ve většině citovaných výzkumů byl použit dotazník 16PF a v něm je citlivý jedinec (skórující vysoko ve faktoru senzitivita) charakterizován jako jemný, senzitivní, závislý, rozmazlený.

Podle Cattella je senzitivita spojena s vysoce ochranitelskou výchovou, kde bylo užíváno více domlouvání a málo trestů. Lidé, kteří skórují vysoko v tomto faktoru, směřují k tomu žít svůj život skrze intuici. Lidé málo senzitivní spoléhají více na logiku a fakta.

Kemp (1996) říká, že vyšší skóre ve faktoru senzitivita je často spojeno s vyšším skóre ve faktoru Snivost. Tyto faktory přispívají k tomu, že hudebník je schopen se ponořit do barevného a imaginativního vnitřního mentálního života a zároveň projevovat praktičnost, která jim umožní dosažení technických dovedností.

Senzitivita, Snivost a Vřelost jsou primární faktory z Cattellova dotazníku 16PF, které se podílejí na vzniku sekundárního faktoru Strnulost. Jedinec s vyšším skóre ve faktoru Strnulosti se jeví jako sentimentální, náchylný k dennímu snění, často emocionálně reagující. Čilá racionalita na opačném konci kontinua je charakterizována bdělým a racionálním životním postojem, pocity bývají chladné a pod kontrolou (Cattell, 1975). Faktor Strnulosti u hudebníků nabývá často jinou podobu než u obecné populace. Hudebníci často skórují vysoko v Senzitivitě a Snivosti, ale nízko ve fatoru Vřelost, který se také svým vysokým skóre podílí na sekundárním faktoru Strnulost (Kemp, 1996). Hudebníci mají hluboké emoce, které však jen zřídkakdy projeví, protože vnitřní něha a vášeň je maskována jejich rezervovaným postojem. Prožívají hluboký vnitřní život a často je to zřejmé jen těm lidem, kteří sdílí jejich vnitřní enthusiasmus, jen jejich hudebním kolegům. Jednotlivé složky Strnulosti nejsou projevovány navenek, směrem k ostatním lidem, ale jsou zvnitřněny a udržovány v soukromí. Právě v tom se hudebníci liší od obecné populace.

Woody (1999) popisuje typický profil hudebníka těmito charakteristikami: nezávislost, introverze, vysoká motivace a flexibilita, křehkost, zranitelnost a femininita.

Shatin et al. (in Gillespie, Myors, 2000) na vzorku 54 konzervatoristů těsně před ukončením studia zjistil, že skórují vysoko v primárních faktorech senzitivita a imaginace a v sekundárních faktorech úzkost, sebekontrola, nezávislost, extraverze.

Buttsworth, Smith (1995) nalezli vyšší senzitivitu u studentů hudby než u kontrolní skupiny budoucích psychologů.

5.6.1 CITLIVOST KE KRITICISMU

Specifickým tématem spjatým s citlivostí je tzv. citlivost ke kriticismu. Jedná se (1) o tendenci vnímat i neškodné komentáře jako kritiku, jedinec má tedy snížený práh pro kritickou zpětnou vazbu, a (2) o tendenci k emocionálně silné reakci až zranění na základě kritické zpětné vazby (Atlas, Taggart, Goodel, 2004:82). V kapitole o introverzi bylo řečeno, že někteří hudebníci si s rostoucí profesionalitou vytvářejí introvertní tendence a to je zase vystavuje zvýšené pravděpodobnosti nadměrné citlivosti ke stresovým situacím. Kritická zpětná vazba je právě takovou situací.

Atlas, Taggart a Goodel (2004) po dobu jednoho semestru zkoumali 19 studentů hudby, jimž byl administrován dotazník citlivosti ke kriticismu, vnímané kvality představení a vnímané motivace. Vysoké skóre v citlivosti ke kriticismu bylo spjato s poklesem důležitosti hudebních aktivit a se stupněm sebedůvěry. Také byl zaznamenán pokles potěšení z hraní. Velmi citliví jedinci byli snadno zranitelní svými učiteli, vypovídali, že se z kritiky těžko zotavují, málo se zlepšují a hůře se jim s učitelem komunikuje. Tyto výsledky naznačují, že citlivost ke kritice může mít vliv na studentovu motivaci a kvalitu představení.

I v tak malém vzorku studentů Atlas, Taggart a Goodel zaznamenali jedince, kteří měli zvýšené skóre v citlivosti ke kritice. Bohužel ve svém výzkumu nepracovali s kontrolní skupinou, takže nelze říci, jak moc je citlivost ke kritice zvýšená u hudebníků ve vztahu k obecné populaci.

5.7 ANDROGYNIE

Slovo androgynie je složenina řeckého *anér* (gen. andrós), což znamená muž, a *gyné* (gen. gynaikós), což znamená žena. Překládá se běžně jako oboupohlavnost či hermafrodit. O androgynii se v souvislosti s hudebníky začalo hovořit poté,

co z výzkumů vyplynulo, že hudebníci vykazují některé znaky typické pro opačné pohlaví.

Ve spojitosti s některými osobnostními rysy jsou popsány významné genderové rozdíly napříč různými kulturami. Zejména to platí pro muže skórující výše ve faktoru introverze a nezávislosti a u žen ve faktoru citlivosti. Jedinci od raného dětství vnímají převládající genderová schémata, která většina populace přijímá jako jediná platná. Zdá se však, že hudebníci jsou schopni, možná neuvědoměle, se vymanit z vlivů tohoto schematického vnímání, a objevují se u nich rysy typické pro opačné pohlaví. Společně s jinými tvořivě založenými lidmi hudebníci minimalizují genderově vnímané rozdíly mezi muži a ženami a dokonce je obracejí. Toto se děje zejména ve faktorech introverze a citlivosti, kdy ženy jsou více introvertní, než je obvyklé, a muži citlivější (Kemp, 1996). Takto se hudebníci jeví více androgynní, než je většinová populace. Tento fenomén byl pozorován až u adolescentů, u dětí se neobjevuje, ale pak už přetrvává po celou dospělost. I Buttsworth a Smith (1995) ve svém výzkumu identifikovali vyšší senzitivitu, skupinovou závislost a vypočítavost u mužů než u žen, což jsou zároveň faktory, ve kterých častěji skórují spíše ženy.

Také Woody (1999) ve svém výzkumném vzorku objevil tendence svědčící o androgynii. Sám říká, že vysoký stupeň androgynie může přispívat k tomu, že se jedinec nakonec rozhodne stát se hudebníkem. Všichni jsme do jisté míry podmíněni tím, že vnímáme maskulinní a femininní vzory chování jako dva oddělené shluky charakteristik. Proto vnímáme hudebníkovu androgynii jako sloučení dvou nezávislých a protichůdných pólů. První je vnímán jako femininní a je spojen s citlivostí, vnímavostí, vhledem a intuicí. Druhý je vnímán jako maskulinní a souvisí s introverzí, nezávislostí, autonomií a motivací nutnou k dosažení pokroku. Ale Woody říká, že tyto dvě skupiny charakteristik můžeme vnímat také jako požadavky kladené na hudebníka nezávisle na pohlaví, aby vůbec mohl být úspěšný. Tento aschematický rozvoj osobnosti hudebníků nesouvisí s homosexualitou. Díky těmto zřetelným rozdílům mohou být hudebníci vnímáni jako jiní, zvláštní, odlišní.

Vzniká takto jistý paradox. Doposud zde byli hudebníci popisování jako nezávislí, sebejistí, autonomní individualisté. Teď se jejich obrázek mění na osoby citlivé, zranitelné. Kemp však tuto skutečnost vysvětluje úplně jinak. Říká, že naopak hudebníci v sobě našli sílu vzdorovat hluboce zakořeněným genderovým stereotypům a své životy žijí podle vnitřních standardů nezávisle na mínění druhých lidí.

Já sama se domnívám, že hudebníci nijak zvlášť netouží po tom, aby se vymykali genderovým stereotypům. Je to spíše vedlejší produkt jejich oddání se hudbě. V sociálním kontextu někdy spíše androgynie může hudebníkům komplikovat život, protože jsou považování za odlišné, např. za homosexuálně orientované, i když jsou heterosexuálního založení. Povolání hudebníka, zvláště samostatně působícího, si zkrátka žádá specifickou kombinaci osobnostních vlastností a hudebníci na to reagují tak, že tyto vlastnosti v sobě podporují.

6 ROZDÍLY PODLE POVAHY ČINNOSTI

Doposud se v této práci jednalo o charakteristiky hudebníků jako jakéhosi pomyslného celku. Psala jsem o tom, co spojuje jedince, kteří se rozhodli zasvětit svůj život hudbě Ale i mezi nimi navzájem existují rozdíly. Někteří mají stálé zaměstnání a jistotu příjmu po mnoho let, jiní si musejí sami hledat příležitosti k výdělku. Někteří často cestují, jiní téměř neznají zahraniční pracovní výjezdy. Někteří se často potkávají s mnoha lidmi, jiní zase většinu pracovního času tráví sami a na druhých lidech nejsou závislí.
Celou rozsáhlou oblast možných hudebních profesí jsem rozdělila na šest skupin: studenti, zpěváci, učitelé, dirigenti, skladatelé a instrumentalisté.

6.1 STUDENTI

Studenti hudby[5] jsou specifickou skupinou hudebníků. Už vědí, že jejich profesí se s největší pravděpodobností stane hudba. Mnozí z nich už mají i konkrétní představu, v jaké oblasti a jak chtějí působit. Zatím ale tyto představy ještě nerealizovali, takže není zcela jasné, jestli jich nakonec dosáhnou nebo svou původní představu budou např. okolnostmi nuceni změnit.
Jejich hudební schopnosti včetně technické zdatnosti při hře na nástroj se stále intenzivně rozvíjejí. Podle Kempa (1996) studenti na středním a vyšším stupni hudebního vzdělávání vykazují posun od submisivity směrem k nezávislosti. Na počátku studia ještě výrazně podléhají vlivu svých hudebních autorit a vzorů. Na konci studia, když se připravují na samostatný vstup do hudebního světa, mnoho z nich už známky submisivity nevykazuje. Tento posun podle Kempa nastává po 17. roce věku. Na počátku studenti potřebují být vedeni, chtějí se učit tomu, co ještě neumějí. Na konci studia většinou už hudební dovednosti, které má mít profesionální hudebník, už studenti mají. Proto si mohou dovolit se od svých původně obdivovaných autorit distancovat a více dbát na svůj vlastní hudební úsudek.
Studenti při studiu na konzervatoři nebo vysoké umělecké škole jsou vystaveni značné míře stresu (Sternbach, Woody, 2008). Působí ve velmi konkurenčním prostředí, neustále srovnávají své schopnosti s ostatními. To, jaké výkony podávají

[5] Myšleno studenti vyššího stupně hudby než je základní umělecká škola.

při jednotlivých vystoupeních, ať už v rámci školy nebo jinde, je vyjádřením jejich schopností a celkového talentu. V tom tkví náročnost jejich studia. Když se studentu psychologie nepodaří zkouška, je to pravděpodobně výsledkem nedostatečné přípravy. Když se nepodaří vystoupení studentu hudby, zvláště opakovaně, někdo nebo i on sám může usoudit, že nemá dostatek talentu, což má mnohem fatálnější důsledky.
Ostatní charakteristiky typické pro hudebníky, se často projevují už i u studentů (Buttsworth, Smith, 1995), patří mezi ně zejména zvýšená úzkost a citlivost.

6.2 UČITELÉ

Na učitele jsou kladeny odlišné požadavky než na ostatní hudebníky. Musí disponovat schopnostmi vytvářet si dobré vztahy ke druhým lidem, hlavně ke svým studentům, v neposlední řadě i ke svým pedagogickým kolegům. Musí si najít způsob, jak předat vědomosti a dovednosti, kterými sami disponují. Data z výzkumů toto potvrzují. Učitelé hudby jsou méně úzkostní, senzitivní a tvořiví, než většina hudebníků (Kemp, 1996). Také jsou svědomitější, více extravertní a vykazují jen slabé známky androgynie. Učitelé na vyšších stupních hudebního vzdělávání si zachovávají více ze svých „hudebních“ vlastností.
Woody (1999) identifikoval u učitelů hudby kreativitu, vřelost, trpělivost, prozíravost. K jejich specifickým pedagogickým dovednostem patřilo svědomité dotazování, zralý způsob hodnocení a reflexe.

6.3 ZPĚVÁCI

Kemp referuje o zvýšené extraverzi, citlivosti a nezávislosti u zpěváků (Kemp, 1996). Říká také, že disponují silnou integrovaností jejich osobností a spíše pocitovým než přemýšlivým založením. Oboje jim poskytuje lepší podmínky pro samostatné vystupování.
Podle Buttworth (1995) jsou zpěváci více podezřívaví, tvořiví, ustrašení a experimentující než ostatní hudebníci. Jedno z možných vysvětlení je, že zpěv je více osobní záležitost než hra na hudební nástroj. Vychází ze zpěváka samotného, z jeho bytosti, a proto se může cítit více ohrožený a výsledkem je zvýšená podezřívavost.
Podobně se vyjadřuje i Válková (2007). Říká, že hlas už není jen prostředníkem nějakého sdělení, je samostatnou zvukovou kvalitou, je sdělení samo a má individuální vypovídací hodnotu. Kvalita hlasu není jen hodnotou estetickou, ale je zrcadlem

osobnosti. Vypovídá o lidském organismu a psychice, o kvalitě a harmonii lidské psychosomatiky.

6.4 DIRIGENTI

Dirigenti se jeví jako extravertní, dobrodružní a přizpůsobiví ve srovnání s nedirigujícícmi hudebníky. Dirigenti mohou být popsáni jako ambiverti, vykazují znaky extra i introverze. Ve srovnání s obecnou populací mohou být vnímáni jako úzkostní (Kemp, 1996).

Jejich nezávislost je manifestací vyšších hudebních schopností. Podle Sedláka (1989) dirigent potřebuje mít nejen vysoce rozvinuté hudební schopnosti, jako je sluch, představivost a paměť, ale také schopnosti motorické, které umožňují pohybově modelovat hudební výraz a obsah.

Kemp (1996) také vyslovuje domněnku, že více introvertní dirigenti mají tendenci vést spíše instrumentální hudební seskupení, u jejichž členů se taktéž předpokládá vyšší introverze. Extravertnější dirigenti naopak dávají přednost pěveckým sborům a z výzkumů víme, že zpěváci jsou více extravertní.

6.5 SKLADATELÉ

Skladatelé jsou hudebníci, u nichž všechno začíná, neboť díky nim mohou před sebou instrumentalisté mít notové party, jejich zásluhou posluchači nejsou vystaveni stále stejným skladbám, ale mohou si vybírat z velkého množství různých hraných kusů. V minulosti existuje řada případů, kdy slavní hudební skladatelé cítili tak mocné puzení k tvorbě, že neváhali překonávat životní překážky, které by spoustu jiných lidí hravě odradily. Sedlák (1989) uvádí, že skladatelé pro svou práci potřebují nejvyšší stupeň hudebního nadání, emocionální vzrušivost, intuici, imaginaci, fantazii, hudební myšlení a hudební znalosti.

Podle výzkumů v sobě skladatelé kloubí kombinaci introverze, nezávislosti, citlivosti, tvořivosti a experimentalismu (Kemp, 1996). V těchto rysech skórují mnohem výše než ostatní hudebníci. Jsou individualisté, mají vyvinutou schopnost samostatné práce a nejeví známky zvýšené úzkosti tak, jako je tomu u ostatních hudebníků.

6.6 INSTRUMENTALISTÉ

Nástroje se liší. Jednak tím, jak vypadají, pak také tím, jak znějí a jak se na ně hraje. Máme nástroje hřmotné a mohutné, na které není možné hrát jinak než hlasitě, a máme nástroje jemné, ke kterým je potřeba přistupovat s vybroušenou citlivostí. Existují nástroje melodické, kde posun jednoho prstu o několik milimetrů už způsobí falešný tón, například housle. Existují nástroje břeskné, hlasité, vyžadující dobré plíce (trubka) nebo precizní hrubou motoriku rukou (bicí). Existují rozdíly mezi hudebníky navzájem podle toho, na jaký nástroj hrají.

Jestliže hudebník vyjadřuje prostřednictvím hudby své niterné pocity, je pravděpodobné, že bude tíhnout k takovému nástroji, který mu toto umožní co nejlépe, který je mu blízký. Zde by se mohla vyskytnout námitka, že mnoho dětí začíná hrát už v raném věku, kdy nemají dost znalostí k tomu, aby si mohly samy vybrat svůj nástroj, a tuto volbu za ně provedou rodiče nebo učitel. Na tuto námitku mě napadá trojí odpověď. (1) Rodiče sami mohou být úspěšní ve volbě nástroje pro své dítě, zvlášť pokud jsou sami hudebně vzděláni. (2) Dítě samo může posléze iniciovat změnu a vybrat si jiný nástroj. Podle obecného hudebně-lidového mínění je výuka hry na druhý nástroj jednodušší, než tomu bylo u prvního. Hudební teorii, formy a principy už zná, noty také, jedná se tedy hlavně o odlišnou techniku hraní. A pokud je volba druhého nástroje šťastná, je dítě motivováno k tomu, aby poctivě cvičilo a dělalo rychlé pokroky. (3) Může se stát, že rodiče nevyberou vhodný nástroj a že dítě samo po změně z nejrůznějších důvodů netouží. Pak si pravděpodobně nevytvoří k hudbě natolik blízký vztah, aby se stala jeho profesí.

Někteří hudebníci si tedy v dětství nebo kdykoliv později mohli sami zvolit hudební nástroj, na který budou hrát; někteří tuto volbu provedli znovu, když je oslovil jiný hudební nástroj, některým jeho hudební nástroj vybrali jeho rodiče. Každopádně, pokud je jedinec studentem konzervatoře nebo hráčem v symfonickém orchestru, lze předpokládat, že je tam dobrovolně a že i dobrovolně hraje právě na tento konkrétní nástroj.

Hudebníci ke svému nástroji mají více či méně silný vztah. Někteří autoři hovoří o silné fascinaci určitým hudebním nástrojem, která souvisí s nevědomými procesy a zážitky z dětství. Byl popsán i druh jisté závislosti na vlastním hudebním nástroji jako součásti identity.

Zdá se, že hudebníci jsou přitahováni k určitému hudebnímu nástroji, aniž by věděli proč. Kemp (1996) sám popisuje svůj zážitek, kdy ve věku jedenácti let zahrál pár akordů na varhany. Od té doby se k tomuto nástroji cítil vnitřně poután, chtěl se stát varhaníkem a vyvinul nemalé úsilí, aby si své přání splnil. Teprve o mnoho let později, když se nakonec stal psychologem, si sytý a plný hlas varhanních píšťal spojil se zvukem hlasu svého otce, od kterého byl v raném dětství odloučen.

Ať už chceme přijímat psychodynamické interpretace nebo ne, jisté je, že hudebníkům musí lahodit zvuk jejich nástroje. Musejí mít rádi ten tón, zvuk, barvu, tvar i způsob hraní. Kdyby tomu tak nebylo, jen s velkým sebezapřením by mohli hraní na nelibozvučný nástroj věnovat tolik času a celou svou profesní dráhu. Musejí se svým nástrojem aspoň částečně vnitřně souznít, hra musí být reflexí jejich vnitřního života.

Na téma rozdílů mezi hráči na různé hudební nástroje vznikla celá řada výzkumů. Respondenty byly většinou hráči symfonických orchestrů. Byli rozděleni do několika sekcí podle typů nástrojů: smyčcová, žesťová, dřevěná dechová a bicí.

6.6.1 SMYČCOVÁ SEKCE

Podle Kempa (1996) hráči na smyčcové nástroje vykazují vyšší svědomitost, úzkost, emocionální labilitu a senzitivitu ve srovnání s ostatními hudebníky. Jsou na ně kladeny vysoké požadavky, často musejí disponovat vysokou úrovní hudebních dovedností, což vysvětluje některé z těchto skutečností (například zvýšenou úzkostnost). Kemp přímo podotýká, že jsou vydáni na milost či nemilost svých emocím, často se měnícím. Lipton (2001) k tomu podotýká, že smyčcová sekce je dominantní skupinou, jak početně, tak i jejich hudební rolí, což může vysvětlovat některé z Kempových závěrů.

6.6.2 SEKCE DŘEVĚNÝCH DECHOVÝCH NÁSTROJŮ

U hráčů na dřevěné dechové nástroje je jejich charakteristika složitější. Nástroje jsou různé, liší se jak velikostí, tak i délkou. K hlavním požadavkům na hráče patří silný a dlouhý dech, jasná představa tónu v mysli (Gillis, 2009). Co se týká osobnostních charakteristik, různí výzkumníci docházejí k různým závěrům, shoda existuje snad jen v tom, že hráči na dřevěné dechové nástroje vykazují zvýšenou introverzi a přizpůsobivost. Zároveň však nemají sklony k úzkosti.

6.6.3 ŽESŤOVÁ SEKCE

Hráči na žesťové nástroje jsou často charakterizováni v polaritě k hráčům na smyčce (Kemp, 1996; Lipton, 2001) Ve výzkumech se jeví jako extravertní, s nižším stupněm citlivosti, s malou úzkostí, neinhibovaní, nezávislí, nekontrolovaní ve srovnání s ostatními hudebníky. Kemp k tomu poznamenává, že na hráče na žesťové nástroje jsou kladeny úplně jiné nároky. Hra na jejich nástroj může být zpočátku i skupinová, nevyžaduje tolik soustředění a hodin osamoceného cvičení jako hra na smyčcový nástroj. Dále se u hráčů na žestě objevila tendence zachovávat genderové rozdíly tak, jak jsou zakotveny v populaci, nevyskytuje se u nich androgynie, která je jinak pro hudebníky charakteristická.

6.6.4 SEKCE BICÍCH NÁSTROJŮ

Hráči na bicí nástroje jsou nejvíce extravertní ze všech. Bubny jsou vnímány jako hodně maskulinní nástroj, proto zřejmě přitahuje právě ty typy jedinců, kteří se vyznačují tím, co je považováno za typicky mužské vlastnosti.

Posuzovaní	**Respondenti**			
	Smyčce	Dřevěné dechové	Žestě	Bicí
Smyčce	Senzitivní Soutěživí Neurotičtí Nejistí	Arogantní Proletariát Divní Nudní	Sebevědomí Frustrovaní Tiší Femininní	Staromódní Primadony Mrzutí Zajímaví
Dřevěné dechové	Tiší Puntičkářští Vyrovnaní Senzitivní	Vyrovnaní Senzitivní Individualističtí Přátelští	Inteligentní Egoističtí Paranoidní Individualističtí	Inteligentní Tiší Introvertní Posedlí
Žestě	Hlasití Extravertní Macho Maskulinní	Hlasití Sportovci Macho Agresivní	Společenští Hlasití Sebevědomí Žoviální	Hlasití Agresivní Pijáci piva Legrační
Bicí	Hlasití Necitliví Extravertní Vtipní	Méně inteligentní Frustrovaní Bouřliví Vtipní	Nabubřelí Hlasití Legrační Necitliví	Zábavní Pijáci piva Kompetentní Spolehliví

Tabulka 2: Vlastnosti hudebníků podle příslušnosti k hudební sekci (Lipton, 2001: 89)

Lipton (2001) realizoval výzkum, ve kterém se zaměřil na to, co si jednotliví hráči orchestru myslí o druhých. Vycházel z toho, že skupinová dynamika v symfonickém orchestru může být nahlížena jako mikrokosmos ve větší společnosti. Jednotlivé skupiny v rámci orchestru spolupracují na stejném cíli, ale pravděpodobně se mezi nimi vyskytují výrazné rozdíly. I na jeho datech bylo údajně znát, že v orchestru působí skupinová dynamika, antipatie až nevraživost. Výsledky jeho výzkumu shrnuje Tabulka 2. Ve sloupcích jsou uvedeny vlastnosti, které jednotliví členové hudebních sekcí přisoudili jak sami sobě, tak i ostatním (komu, to je uvedeno v řádcích).

6.6.5 KLAVÍRISTÉ A VARHANÍCI

Nejčastěji byli zkoumáni hráči v symfonických orchestrech, protože jsou snáze dostupní než jiní hudebníci. Existují však i údaje o jiných hudebnících, např. o hráčích na klávesové nástroje. Často se má za to, že klavíristé jsou solitérní typy, protože si sami se svým nástrojem jednoduše vystačí. Ale data z výzkumů (Buttsworth, Smith, 1995; Kemp, 1996) svědčí spíše o opaku. Pianisté a varhaníci jsou zcela zřetelně extravertní. Zdá se, že jejich vřelost a preference sociálních situací před samotou je odlišují od ostatních hudebníků. Dokonce ani žesťoví hráči, kteří taktéž vykazují skupinovou závislost, nevykazují takový stupeň vřelosti. Také se u klavíristů objevuje absence úzkosti, pro jiné hudebníky tak typická. Podle Buttsworth a Smithe praktická povaha těchto hudebníků může reflektovat jejich schopnost rychle se adaptovat na to, co se po nich chce: hrát sólo, být součástí většího hudebního uskupení nebo hrát doprovod.

Cribb a Gregory (1999) se nechtěli spokojit se závěrem, že hráči na určité nástroje v rámci symfonického orchestru vykazují typické společné vlastnosti. Kladou si otázku, zda jsou tyto kvality přítomné u hráčů na dané nástroje obecně nebo zda se jedná o polarizaci v rámci většího hudebního tělesa. Vybrali si proto ke zkoumání smyčcový orchestr a dechovou kapelu. Zjistili, že ne všechny rozdíly, které byly identifikovány u smíšených orchestrů, přetrvaly u těchto hudebních seskupení. Hráči ve smyčcovém orchestru nadále vykazovali zvýšenou úzkostnost, ale hráči v dechové kapele nevykazovali zvýšenou extraverzi[6]. Na základě výsledků svého výzkumu Cribb a Gregory popírají, že prerekvizitou hraní na nějaký hudební nástroj je určitý osobnostní

[6] Nutné je ale podotknout, že tato dechová kapela byla součástí Armády spásy, její členové byli silně věřící lidé. Tato skutečnost se mohla promítnout do celkových výsledků.

styl. Jsou toho názoru, že rozdíly mezi hráči v orchestru jsou výsledkem historie a tradic daného seskupení a vnitřní skupinové dynamiky, která se v orchestru časem vytvořila.

Buttsworth a Smith (1995) podávají i další možné vysvětlení rozdílů mezi hráči na různé nástroje. Hovoří o selektivním procesu, kdy si jedinec sám vybírá svůj nástroj (nebo mění volbu) podle nějakého osobního vzoru, a o procesu připsání, kdy nástroj za jedince vyberou rodiče nebo učitel. Vzorem může být nějaká hudební osobnost nebo třeba i přítel. Děje se tak často na základě podobnosti povahy dítěte a tohoto vzoru. Tato podobnost pak dále přetrvává a demonstruje se později právě jako rozdíly mezi hráči. To by však znamenalo, že v obecném vědomí jsou přítomny latentní vzory povahových vlastností například kytaristů, houslistů nebo trumpetistů. Na základě podobnosti se dítě dostane k určitému nástroji a dále se s určitou pravděpodobností chová podle toho, co od něj role daného hudebníka vyžaduje.

Zda je určité typické osobnostní nastavení příčinou nebo následkem výběru hudebního nástroje, nelze zatím říci. Podle údajů, které přinesly výzkumy, však určitá blízkost mezi hudebníkem a jeho nástrojem existuje.

7 SHRNUTÍ

Budoucí hudebníci odmalička dostávali lekce hraní na hudební nástroj. Rodiči byli často vnímáni jako výjimeční a vrstevníky jako zvláštní. Vydrželi hrát dlouhé hodiny o samotě a posléze si zvykli na vysoké nároky a dřinu na konzervatoři či jiné hudební škole. Už z laického pohledu je pravděpodobné, že takoví lidé budou vykazovat velmi jedinečnou kombinaci osobnostních rysů.

Dříve se výzkumníci domnívali, že hudebníci coby svébytná skupina tíhnou spíše k introverzi. Z výzkumů však vyplynuly nové poznatky. Více introvertní jsou spíše ti hudebníci, kteří mají vysokou úroveň hudebních schopností (Woody, 1999). Hudebníci, kteří se více stýkají s lidmi v rámci svého povolání, jsou zase spíše extravertní (Gillepsie, Myors, 2000). Podoba introverze/extraverze se také může měnit s věkem a s přibývajícími hudebními zkušenostmi, s rostoucím množstvím vystoupení (Haller, Courvoisier, 2010). Čím více veřejných vystoupení hudebník absolvuje, tím více se na tuto situaci adaptuje a tím je zběhlejší v sociálních situacích. Záleží také na typu měřícího nástroje. Například při použití Cattelova dotazníku 16PF hudebníci vykazují rysy jak extraverze, tak i introverze (Kemp, 1996; Gillespie, Myors, 2000).

Úzkost z vystupování je přehnaná a někdy nezvladatelná obava z veřejného vystupování, která může narušovat celý hudební projev. Vyskytuje se trvale asi u 1/3 profesionálních hudebníků a 2/3 s ní mají osobní zkušenost. Při úzkosti z vystupování jedinec prožívá úzkost a strach, hůře se soustředí, má výpadky paměti. Může mít také fyziologické projevy strachu – svalovou ztuhlost, pocení, zrychlený srdeční tep, střevní potíže. Celkově jedinec se silnou úzkostí z vystupování podává zhoršený výkon a ztrácí schopnost prodchnout představení osobitým výrazem. Tento jev je často důvodem vyhledání léčby.

Některé studie poukazují na zvýšenou dlouhodobou úzkost jako trvalou součást povahy hudebníků (např. Buttsworth, Smith, 1995; Kemp, 1996; McCambridge, 2004; Shuter-Dyson, 2000; Sternbach, Woody, 2008). Průvodním jevem povolání hudebníka je většinou jistá míra stresu, která může být vyšší, než je tomu u povolání poskytujících větší jistotu a pravidelnost. Sternbach a Woody (2008) míní, že hudebníci jsou znevýhodněni tím, že si své povolání volí dříve než ostatní. Vlivem nadměrného hudebního nácviku už od dětských let mají ztíženou možnost v dospělém věku hledat

vyváženost pracovního a osobního života. Celý proces dospívání je u nich provázen často osamělým nacvičováním, což může mít dopad na rozvoj dospělé osobnosti hudebníka a jeho způsob interakce s druhými lidmi. Kenny (2005) za jednu z možných příčin vzniku úzkosti u hudebníků považuje očekávání excelentního výkonu už v dětství, bez přítomnosti jasné emoční podpory, a příliš časné vystavení hodnocení a kritice.

U hudebníků byla v několika studiích identifikována zvýšená nezávislost (např. Buttsworth, Smith, 1995; Woody, 1999; Kemp, 1996). Kemp říká, že hudebník je tím nezávislejší, čím je hudebně zkušenější a zralejší. Dětští hudebníci a studenti hudby ještě zvýšenou nezávislost nevykazují. Nejdříve si osvojují dovednost hraní na svůj hudební nástroj, dobré technické návyky a znalosti. Toto nejlépe zprostředkovává tradiční hudební vzdělání pomocí mentorského vedení mladého umělce. Teprve později, když se značně sníží nebo úplně vyčerpá množství toho, co se žák od svého učitele může naučit, je mu otevřena jeho vlastní cesta. Tento proces je pravděpodobně provázen zvýšením nezávislosti.

V minulosti byla zkoumána inteligence hudebníků. Někteří tvrdí, že hudebníci jsou inteligentnější než obecná populace (např. Costa-Giomi, 1999; Gibson et al., 2009; Kemp, 1996), někteří zase, že hudebníci jsou inteligentnější méně (Buttsworth, Smith, 1995; Furnham, Bachtiar, 2008). V různých testech hudebníci vykazovali lepší verbální paměť (Brandler, 2003) a lepší obecné kognitivní schopnosti a smysl pro orientaci (Costa-Giomi, 1999). Z hlediska neurofyziologického fungování bylo pozorováno snížení asymetrie hemisfér a zvýšená mezihemisférická interakce a zvýšená prefrontální aktivita.

Řada výzkumů a pojednání svědčí o zvýšené citlivosti u hudebníků (Buttsworth, Smith, 1995; Kemp, 1996; Kulka, 2008; Woody, 1999). Citlivost hudebníkům umožňuje vnímat a chápat hudbu, hluboce ji prožívat a svůj prožitek přenést do vlastní hry. Zároveň za své schopnosti platí zvýšenou zranitelností.

Někteří výzkumníci (např. Kemp, 1996; Woody, 1999) u hudebníků identifikovali rysy typické pro opačné pohlaví. Zdá se, že hudebníci minimalizují genderově vnímané rozdíly mezi muži a ženami a dokonce je obracejí. Ženy z těchto výzkumů vystupují jako více introvertní, než je obvyklé, a muži jako více citliví. Woody tento jev považuje za výsledek požadavků kladených na hudebníka, aby vůbec ve své profesi měl šanci uspět.

Zabývám se také charakteristikou povahy hudebníků podle toho, v jaké oblasti hudebního projevu působí. Studenti hudby na středním stupni vzdělání už vykazují jasné známky umělecké osobnosti, jen nezávislost se u nich zatím neprojevuje. Učitelé hudby jsou více s kontaktu s lidmi, lze u nich tedy očekávat rozvinutější komunikativní dovednosti, také tolik netrpí úzkostí jako jiní hudebníci. Dirigenti jsou často ambiverti, jsou nezávislí a mohou být vnímáni jako úzkostní. Skladatelé jsou hudebníci s nejvyšším stupněm hudebního nadání. Snad i proto v „hudebních vlastnostech“ skórují ještě výše než ostatní hudebníci. Mezi instrumentalisty platí, že čím větším talentem, hudební zkušeností a profesionální proslulostí daný jedinec disponuje, tím více se odlišuje od běžné populace.

EMPIRICKÁ ČÁST

1 CÍLE VÝZKUMU

Jak už bylo řečeno hned v úvodu, tato práce si klade za cíl:

- prezentovat poznatky ze zahraničních výzkumů na téma osobnost hudebníků v uspořádané formě v českém jazyce,
- výzkumy, které byly v minulosti provedeny v jiných kulturních podmínkách, realizovat v upravené formě v naší zemi,
- výsledky mého a zahraničních výzkumů vzájemně porovnat, případně je interpretovat,
- shrnout závěry a nastolit otázky pro další zkoumání.

Poznatky ze zahraničních výzkumů již byly prezentovány v teoretické části, nyní jsou na řadě tři zbývající úkoly.

Předchozí výzkumy poukázaly na existenci relativně konzistentního osobnostního profilu různých skupin hudebníků. Kemp (1994) už od počátku osmdesátých let vede výzkumy hudebníků a jejich povahových vlastností. Existuje množství zahraniční literatury zabývající se výzkumem úzkosti z vystupování u hudebníků a její terapií. V této oblasti zkoumání už byly napsány nejméně dvě metanalýzy shrnující dosavadní poznatky (Gabrielson, 2003; Feist, 1998). Výzkumníci často docházeli k závěrům, že hudebníci jsou velmi zjednodušeně řečeno více úzkostní, citliví, nezávislí, někdy introvertní. Vykazovali často znaky opačného pohlaví – androgynii.

Tato studie si klade za cíl realizovat výzkum hudebníků v našich podmínkách, podpořit nebo zamítnout hypotézy o rozdílech v osobnostních charakteristikách mezi hudebníky a lidmi, kteří se hudbou nezabývají. Jako cílovou skupinu volím studenty střední školy – konzervatoře. Jako kontrolní skupinu volím studenty střední školy se všeobecným zaměřením – gymnázia. Tento výzkum je svou povahou ryze kvantitativní. Rozhodla jsem se replikovat metody použité v předchozích zahraničních výzkumech a studentům středních škol jsem dala k vyplnění Šestnáctifaktorový dotazník 16 PF.

2 HYPOTÉZY

Na základě poznatků z předchozích výzkumů jsem formulovala tyto hypotézy:

Hypotéza 1: Existuje rozdíl mezi osobnostními charakteristikami konzervatoristů a gymnazistů.

Hypotéza 2: Existuje rozdíl mezi osobnostními charakteristikami chlapců a dívek z konzervatoře.

Hypotéza 3: Existuje rozdíl mezi konzervatoristy podle nástroje, na který hrají.

3 CHARAKTERISTIKA VÝZKUMNÉHO SOUBORU

Výzkumný soubor v tomto případě tvoří vybraní studenti Pražské konzervatoře. Jedná se o mladé jedince ve věku 15 – 25 let, kteří se rozhodli pro životní dráhu umělce – hudebníka.[7] Studenti se vzdělávají v oborech hra na hudební nástroj nebo zpěv. Jsou to mladí lidé v tom věku, kdy jsou na cestě za svým cílem – stát se profesionálním hudebníkem. Už mnohé do tohoto oboru investovali, hlavně svůj čas a píli. Při vstupu na konzervatoř museli prokázat výrazný talent a technickou zdatnost při hraní na nástroj nebo při zpěvu. Vzdělávají se svém vysněném oboru, pohybují se v silně konkurenčním prostředí, zároveň spřádají vrstevnické sítě a navzájem si vycházejí vstříc. Někteří z nich už mají za sebou jinou střední školu nebo její část, proto se jejich věk pohybuje v rozmezí 15-25 let. Dle Kempa (1996) jsou stále ještě v závislé pozici, kdy se podřizují svým učitelům, ale záhy už má přijít nebo u některých už nastalo období nárůstu autonomie, kdy se dostane ke slovu rebelující část jejich osobností a jejich profil v 16PF se bude vyznačovat zvýšenou Nezávislostí.

Kontrolní skupinou jsou studenti gymnázia prof. Jana Patočky. Věkově se jedná o homogennější skupinu, od 15 do 18 let. V mém výzkumu reprezentují studenty střední školy všeobecného zaměření.

[7] Studenty střední školy jsem zvolila z několika důvodů. Jedním z nich byl ten, že diplomové téma už bylo takto vypsáno. Dalším důvodem byla relativně snadná volba kontrolní skupiny ke skupině konzervatoristů. Na střední úrovni vzdělání ještě existuje škola všeobecného zaměření – gymnázium. Posledním důvodem byla má osobní preference – adolescenti jsou má oblíbená věková skupina.

4 CHARAKTERISTIKA VÝZKUMNÉ METODY

Jako výzkumnou metodu jsem zvolila dotazování. Pro studenty obou škol jsem sestavila dotazník, který obsahoval Šestnáctifaktorový osobnostní dotazník (Cattell, 1997; Cattell, 1975). Kromě tohoto dotazníku jsem ještě studentům kladla otázky týkající se jejich věku a oboru studia.

Šestnáctifaktorový dotazník 16PF je jedním z nejznámějších osobnostních dotazníků. Dotazník se vyznačuje šířkou záběru, bohatostí informace, kterou poskytuje a snad téměř dokonalým psychometrickým zpracováním. Šestnáctifaktorový dotazník R. B. Cattella měří 16 primárních faktorů osobnosti a 5 faktorů druhého řádu. R. B. Cattel svůj dotazník rozvíjel řadu let, od jeho prvního vydání v roce 1949 došlo k několika modifikacím a revizím. Ve svém výzkumu používám pátou revizi 16 PF z roku 1997. Názvy jednotlivých faktorů a jejich stručná charakteristika jsou uvedeny v Tabulce 4 (Cattel, 1997; Svoboda, 1999).

Dotazník obsahuje celkem 185 otázek, na každou z nich volí respondent odpověď ze tří možností. Administrace dotazníku trvá průměrně 25 – 35 minut, test je možné zadávat skupinově pro jedince ve věku od 15 do 92 let. Reliabilita dotazníku dosahuje hodnot 0,7 – 0,8. Hrubé skóry se převádějí na steny, se kterými lze dále pracovat. Právě číselné hodnoty stenů (1 – 10) využívám pro statistickou analýzu.

Označení faktoru	Název faktoru	Nízký skór	Vysoký skór
A	**Vřelost**	Rezervovaný, neosobní, kritický, chladný, nedůvěřivý, formální, skeptický	Otevřený, vřelý, účastný, ochotný spolupracovat, dobromyslný
B	**Usuzování**	Konkrétně myslící, méně inteligentní	Více inteligentní, abstraktně myslící
C	**Emocionální stabilita**	Citový, emočně méně stálý, snadno se rozruší, ovlivňovaný city	Emocionálně stabilní, čelí realitě, zralý, klidný
E	**Dominance**	Submisivní, mírný, poslušný, přizpůsobující se, lehce se dá ovládat	Dominantní, asertivní, agresivní, tvrdošíjný
F	**Živost**	Střízlivý, opatrný, vážný, mlčenlivý	Bezstarostný, nadšený, spontánní, expresivní
G	**Zásadovost**	Vynalézavý, nerespektuje pravidla, přehlíží závazky	Svědomitý, konformní, spolehlivý, mající smysl pro povinnost
H	**Sociální smělost**	Plachý, váhavý, zdrženlivý, senzitivní k vyhrůžkám	Společensky smělý, odvážný, snáší dobře stres, dobrodružný
I	**Senzitivita**	Robustní, realistický, houževnatý, bez smyslu pro extravaganci	Senzitivní, měkký, citově závislý, hledá pomoc a soucit
L	**Ostražitost**	Důvěřivý, přijímá dané podmínky, lehce se s ním vychází, přizpůsobivý	Podezíravý, tvrdohlavý, nedá se oklamat a podvést, nedůvěřivý a skeptický
M	**Snivost**	Praktický, pečlivý, konvenční, drží se při zemi, prozaický, věcný	Tvořivý, dá na vnitřní nutkání, nepraktický, často duchem nepřítomný
N	**Uzavřenost**	Bezelstný, přirozený, naivní, nepředstírá, otevřený, má prostý vkus	Vychytralý, průbojný, vypočítavý
O	**Ustrašenost**	Klidný, nepociťuje vinu, bezstarostný, spokojený sám se sebou, jasná mysl	Ustaraný, plný obav, trápí se, sklon k pocitům viny, nejistý, depresivní.
Q_1	**Otevřenost ke změnám**	Konzervativní, respektuje tradiční myšlení	Experimentující, kritický, liberální, ochotný akceptovat změny
Q_2	**Soběstačnost**	Kolektivní duch, závislý na skupině, rád někoho následuje, přihlíží k ostatním	Soběstačný, dává přednost vlastním rozhodnutím
Q_3	**Perfekcionismus**	Bezmyšlenkovitý, dbá vnitřních popudů, laxní, nedbá na společenská pravidla,	Sebekontrola, disciplinovaný, nutkavý
Q_4	**Tenze**	Relaxovaný, klidný, nízká ergická tenze, nefrustrovaný.	Napjatý, uhnaný, popudlivý, podrážděný
Ex	**Extraverze**	Invia – nízká extraverze	Exvia – vysoká extraverze
Ax	**Anxieta**	Přizpůsobenost	Úzkost
Tm	**Strnulost**	Trpná citlivost	Čilá racionálnost
In	**Nezávislost**	Podřízenost	Nezávislost
Sc	**Sebekontrola**	Nízká sebekontrola	Vysoká sebekontrola

Tabulka 3: označení, názvy a stručná charakteristika faktorů v Šestnáctifaktorovém dotazníku (Cattell, 1997, Svoboda, 1999). Nejdříve je uvedeno 16 primárních faktorů, pod čarou pak 5 sekundárních faktorů.

5 SBĚR DAT A POSTUP JEJICH ZPRACOVÁNÍ

Sběr dat proběhl v květnu 2009 na dvou středních školách: Pražská konzervatoř, Na Rejdišti 1, Praha 1 (Pražská konzervatoř, 2009-2010) a Gymnázium profesora Jana Patočky, Jindřišská 966/36 (Gymnázium prof. Jana Patočky, 2010). Pražská konzervatoř je šestiletá střední škola poskytující úplné střední a vyšší odborné vzdělání v oborech: všechny orchestrální nástroje, dále akordeon, kytara, klavír a varhany, zpěv, skladba, dirigování a herectví. Gymnázium profesora Jana Patočky poskytuje čtyřleté i osmileté všeobecné vzdělání. V obou případech jsem nejdříve oslovila učitele společenských věd a požádala ho o spolupráci na mé diplomové práci. Učitelé společenských věd na obou školách se tedy stali mým prostředníkem ke studentům.

Kromě výše zmíněných škol jsem ještě oslovila Mezinárodní konzervatoř Praha, Kozí 1, Konzervatoř a Vyšší odbornou školu Jaroslava Ježka. V první odmítli spolupráci z časových důvodů, ve druhé sice souhlasili s výzkumem, ale přes několik pokusů se mi nepodařilo znovu kontaktovat zástupce ředitele, se kterým jsem výzkum dohodla. Oslovila jsem také ještě Gymnázium, Postupická 3150, kde jsem dokonce měla dohodnuto, kdy a kam mám přijít, ale v určenou hodinu bylo gymnázium zamčeno a všichni byli na blíže neurčené outdoorové akci. Když jsem viděla, že mám více než 100 vyplněných dotazníků, svou snahu o získání dalších respondentů jsem vyhodnotila jako dále nadbytečnou.

5.1 SBĚR DAT NA PRAŽSKÉ KONZERVATOŘI

Konzervatoř jsem navštívila celkem pětkrát, poprvé kvůli rozmluvě s Mgr. Dolejšovou, učitelkou společenských věd, pak už kvůli sběru dat ve třídách. Na základě rozhovoru se mnou Mgr. Dolejšová vytipovala několik tříd, kde studenti věkově i oborově odpovídali mým požadavkům. Doprovázela mne do tříd, kde vyčkala, než studentům vysvětlím, o co se jedná, a než se pustí do práce. Pak třídu opustila a vrátila se před koncem hodiny.

Studentům jsem se nejprve představila, pak jsem jim sdělila základní údaje týkající se mé diplomové práce a požádala je o spolupráci. Zdůraznila jsem jim, že jejich participace na mém projektu je dobrovolná, že mají právo odmítnout vyplnit dotazník, ale že žádám, aby ve třídě bylo ticho. Vysvětlila jsem jim, jakým způsobem mají dotazníky vyplňovat. Nabídla jsem jim možnost písemné zpětné vazby, když

do dotazníku uvedou svůj email. Zeptala jsem se, zda mají nějaké otázky. Dále už jsem pokračovala zadáním standardizovaného dotazníku.

Studenty konzervatoře lze obecně označit za spolupracující. Nikdo z nich neodmítl dotazník vyplnit a většina si zadáním emailové adresy požádala o zpětnou vazbu. Někdy se ptali, většinou se jejich otázky týkaly způsobu označování odpovědí. Po chvíli kladení otázek a několika účelově vtipných poznámek se dali do práce. Ve třídách nakonec nastalo soustředěné ticho, dokonce i v těch, u kterých mě Mgr. Dolejšová speciálně upozorňovala, že mají potíže s kázní. Občas si některý ze studentů něco pro sebe zamumlal, jindy se někdo zasmál, když mu nějaká otázka přišla legrační. Většina studentů dotazník vyplnila během jedné vyučovací hodiny. Ti kteří kvůli svému opožděnému příchodu dotazník nestihli vyplnit, mi jej dle domluvy měli odevzdat v některém z následujících dní v budově školy, zde ale často nastával problém s návratností.

Překvapila mne ležérnost, s jakou se studenti dostavovali do hodin. Často chodili pozdě, třeba deset minut po zazvonění. Téměř v každé třídě se někdo takový vyskytl, takže jsem mu opakovala instrukce zvlášť. Taky účast na hodinách byla malá, výjimkou nebylo např. 8 studentů ve třídě. Dozvěděla jsem se, že kromě těch, kdo jsou nemocní, jich řada má různá vystoupení nebo soutěže, proto nejsou přítomni. Studenti byli rozverní, než se uklidnili, často nahlas pokřikovali, poposedávali. Protože jsem už předtím navštívila Gymnázium profesora Jana Patočky, vnímala jsem rozdíly. Studenti na konzervatoři byli hůře zvladatelní, projevovali se spontánněji, impulzivněji, nezávisleji, se smyslem pro humor. Rozhodně byli méně ukáznění a disciplinovaní než studenti Gymnázia. Data jsem sbírala celkem v 9 třídách, dotazníků poskytnutých k vyplnění bylo 74, kompletních dotazníků bylo 57.

5.2 SBĚR DAT NA GYMNÁZIU PROFESORA JANA PATOČKY

Sběr dat na gymnáziu si nevyžádal tolik mých návštěv, byla jsem tam celkem třikrát Vyučující společenských věd Mgr. Šístek projevil velký zájem o mou práci, vyptával se na detaily a zajímal ho i sběr dat. Proto i jemu osobně záleželo na tom, aby studenti spolupracovali. Zavedl mne celkem do čtyř tříd, kde sám vyučoval. Můj úvod probíhal z mé strany stejně jako na konzervatoři. I zde jsem byla zanechána ve třídě sama a Mgr. Šístek mezitím některé studenty zkoušel u sebe v kabinetě. Ani na gymnáziu jsem se nesetkala s tím, že by některý ze studentů odmítl dotazník vyplnit a všichni, až na jednu

výjimku, si požádali o poskytnutí zpětné vazby. Ptali se také zejména způsob označování odpovědí, chtěli se ujistit, že instrukcím porozuměli správně. Posléze začali pracovat a ve třídách pak panovalo soustředěné ticho. Také zde většina studentů vyplnila dotazník během jedné vyučovací hodiny, někteří pokračovali i po zazvonění, aby mi jej na konci přestávky odevzdali. V několika málo případech došlo k předání dotazníku následující den na chodbě školy.

Na Gymnáziu na mě studenti působili mnohem disciplinovaněji než konzervatoristé. V hodinách bylo ticho a klid, až na výjimky nikdo nevykřikoval. Bylo vidět, že studenti jsou zvyklí sedět a soustředěně pracovat, že jsou zvyklí plnit zadané úkoly a dělat, co se od nich žádá. Nikdo se nepozastavoval nad mou prací, nikdo se pochybovačně neptal, k čemu to vlastně je, jako se mi to stalo na konzervatoři, nikdo nečinil vtipné poznámky. Celkově to byla atmosféra, kde se dobře pracovalo, studenti byli vnímaví a ukáznění. Z celkem čtyř tříd se podařilo sesbírat data od 54 respondentů.

Po dokončení sběru dat jsem měla 111 kompletních dotazníků. 57 konzervatoristů (19 mužů a 38 žen) a 54 gymnazistů (17 mužů a 37 žen). Tři gymnazisté - muži – uvedli, že denně hrají na hudební nástroj a jedna gymnazistka napsala, že několikrát týdně zpívá ve sboru. Obojí pro mě bylo kritériem k vyloučení těchto čtyř respondentů, protože míra jejich angažovanosti v hudbě byla vysoká a mohli by tak stírat rozdíly mezi gymnazisty a konzervatoristy v celkovém souboru. Dále bylo nutné vyloučit jednoho muže gymnazistu pro příliš vysoké lži-skóre v Šestnáctifaktorovém dotazníku (IM > 90).

Výsledný soubor respondentů tedy čítá celkem 106 osob: 57 konzervatoristů (19 mužů a 38 žen) a 49 gymnazistů (13 mužů a 36 žen). Věkový průměr konzervatoristů je 18,6, medián věku je 19 let, standardní odchylka 2,32. Věkový průměr gymnazistů je 16,6, medián je 17 let, standardní odchylka 0,67 (viz Tabulka 4).

5.3 ZPRACOVÁNÍ

Data zpracovávám metodou vzájemného porovnávání skupin podle jednotlivých hodnot stenů. První stupeň zkoumání tvoří srovnání mezi studenty gymnázia a konzervatoře bez ohledu na pohlaví. Dále porovnávám vzájemně dívky z konzervatoře a z gymnázia a chlapce z konzervatoře a gymnázia. Tímto postupem zjišťuji, zda existuje rozdíl v osobnostních charakteristikách mezi výzkumnou a kontrolní skupinou. V prvním kroku se ptám, zda existují nějaké rozdíly mezi studenty hudby a studenty gymnázia obecně. Domnívám se, že by se zde mohly projevit některé z rozdílů mezi hudebníky

a nehudebníky, o kterých se píše v literatuře. Protože je známo, že mezi hudebníky existují genderové rozdíly ve vztahu k profilu 16PF, v následujícím kroku rozděluji výzkumný soubor i kontrolní skupinu podle pohlaví a kladu si tutéž otázku, jako v předchozím případě. I v jiných výzkumech bylo poukázáno na rozdíly mezi hudebníky podle pohlaví, například v prožívání úzkosti (Ryan, 2004). V souboru konzervatoristů jsem nezjistila žádné statisticky významné rozdíly mezi chlapci a dívkami ve vztahu k 16PF, jedná se tedy o velmi homogenní soubor (Tabulka 8). Proto volím další stupeň vzájemného porovnání (1) chlapců z konzervatoře a gymnázia a (2) dívek z konzervatoře a gymnázia. Tento postup volím v naději, že přinese jemnější a detailnější informaci než srovnání na celkové úrovni. Posléze se zaměřuji výhradně na studenty konzervatoře. Srovnávám je mezi sebou podle pohlaví a podle nástroje, na který hrají. Data nahrávám do programu SPSS 17.0, ve kterém je dále zpracovávám.

Pro zjištění statistické významnosti rozdílů mezi skupinami v jednotlivých faktorech používám postupnou diskriminační analýzu. Diskriminační analýza zahrnuje kombinaci dvou nebo více nezávislých proměnných, které nejlépe rozliší dvě předem určené skupiny (Hebák et al., 2004 – 2005). Spoléhá na statistické rozhodovací pravidlo maximalizace mezi-skupinového rozptylu ve vztahu k vnitro-skupinovému rozptylu.

Postupnou diskriminační analýzu aplikuji nejdříve na 16 Cattellových faktorů, protože tvoří mnohonásobně ověřený psychometrický celek. Těchto 16 faktorů podle Cattella zachycuje psychologii jedince v celé její osobitosti. Posléze aplikuji diskriminační analýzu i na pět odvozených – sekundárních – faktorů. Ty zase tvoří určitou jednotu na vyšší, poněkud redukované, úrovni.

Pak srovnávám studenty konzervatoře mezi sebou podle nástroje, na který hrají. Při statistickém zpracování údajů používám metodu analýzy rozptylů.

	Konzervatoř			Gymnázium		
Věk	**Chlapci**	**Dívky**	**Celkem**	**Chlapci**	**Dívky**	**Celkem**
15	0	2	2	0	3	3
16	1	11	12	5	10	15
17	3	4	7	7	22	29
18	2	5	7	1	1	2
19	2	5	7			
20	7	7	14			
21	0	2	2			
22	3	0	3			
24	1	1	2			
25	0	1	1			
Celkem	19	38	57	13	36	49

Tabulka 4: Rozložení výzkumného souboru podle typu školy, věku a pohlaví.

6 VÝSLEDKY

Po vykonaném sběru dat, jejich nahrání do programu SPSS 17.0 a vyloučení čtyř nevhodných respondentů je k dispozici celkem 106 osobnostních profilů v dotazníku 16PF. Záznamy jsou kompletní, nevyskytují se chybějící údaje (missings). Ve škále IM (Impression Management, obdoba lži skóre) skór žádného z respondentů nepřesahuje hodnotu 90. Dále se budu věnovat analýze dat postupně, podle tematických okruhů určených Hypotézami 1-3.

6.1 SROVNÁNÍ VÝSLEDKŮ TESTU MEZI STUDENTY KONZERVATOŘE A GYMNÁZIA

Pro základní orientaci v datech v Tabulce 5 uvádím průměry, kterých studenti konzervatoře a gymnázia dosahovali v jednotlivých faktorech. V následujícím sloupci jsou uvedeny též směrodatné odchylky. Ačkoliv se průměry pohybují v rozmezí od 4,30 do 7,02, je zřejmé, že se od sebe liší, zatím není však zřejmé, zda tyto odlišnosti jsou statisticky významné. Hypotéza 1 říká, že "Existuje rozdíl mezi osobnostními charakteristikami konzervatoristů a gymnazistů". Nulová hypotéza tedy zní: „Neexistuje rozdíl mezi osobnostními charakteristikami konzervatoristů a gymnazistů."

Při hladině statistické významnosti 0,03 byla zamítnuta nulová hypotéza, že neexistuje rozdíl mezi osobnostními charakteristikami konzervatoristů a gymnazistů. Postupná diskriminační analýza ukázala (Tabulka 6), že faktory, které nejlépe rozlišují mezi konzervatoristy a gymnazisty, jsou I (Senzitivita), H (Sociální smělost), Q_2 (Soběstačnost), F (Živost) a Q_3 (Perfekcionismus). Konzervatoristé ($M = 7,02$, $SD = 1,54$) byli statisticky významně, $\lambda = 0,918$, $p = 0,03$, senzitivnější než gymnazisté ($M = 5,94$, $SD = 2,09$). Konzervatoristé ($M = 6,19$, $SD = 1,89$) byli statisticky významně, $\lambda = 0,868$, $p = 0,01$, sociálně smělejší než gymnazisté ($M = 5,22$, $SD = 2,13$). Konzervatoristé ($M = 5,32$, $SD = 1,95$) byli statisticky významně, $\lambda = 0,796$, $p = 0,01$ soběstačnější než gymnazisté ($M = 4,51$, $SD = 2,08$). Konzervatoristé ($M = 5,86$, $SD = 1,54$) byli statisticky významně, , $\lambda = 0,761$, $p = 0,01$, živější než gymnazisté ($M = 5,45$, $SD = 1,86$). Konzervatoristé ($M = 4,67$, $SD = 1,77$) byli statisticky významně, $\lambda = 0,719$, $p = 0,01$, více perfekcionističtí než gymnazisté ($M = 4,35$, $SD = 1,91$).

Faktor	Název faktoru	Konzervatoristé		Gymnazisté	
		Průměr	Směrodatná odchylka	Průměr	Směrodatná odchylka
A	Vřelost	5,42	1,75	5,45	2,25
B	Usuzování	5,82	1,39	5,65	1,29
C	Emocionální stabilita	4,56	1,50	4,12	1,42
E	Dominance	5,49	1,82	5,06	1,89
F	Živost	5,86	1,54	5,45	1,86
G	Zásadovost	4,51	1,60	4,39	1,60
H	Sociální smělost	6,19	1,88	5,22	2,13
I	Senzitivita	7,02	1,54	5,94	2,08
L	Ostražitost	6,75	1,39	6,41	1,49
M	Snivost	6,82	1,78	5,96	2,09
N	Uzavřenost	5,28	1,80	5,63	2,43
O	Ustrašenost	6,19	1,64	6,67	2,09
Q_1	Otevřenost ke změnám	5,46	1,98	5,43	2,48
Q_2	Soběstačnost	5,32	1,94	4,51	2,08
Q_3	Perfekcionismus	4,67	1,76	4,35	1,91
Q_4	Tenze	5,84	1,67	5,61	1,57
Ex	Extraverze	5,82	1,99	5,53	1,93
Ax	Anxieta	6,71	1,67	6,32	1,89
Tm	Strnulost	4,45	1,63	5,30	2,00
In	Nezávislost	5,96	1,73	5,82	1,75
Sc	Sebekontrola	4,29	1,56	4,61	2,10

Tabulka 5: Průměry a standardní odchylky 16 primárních faktorů a 5 sekundárních faktorů pro konzervatoristy a gymnazisty.

Variables Entered/Removed

Step		Wilks' Lambda							
						Exact F			
	Entered	Statistic	df1	df2	df3	Statistic	df1	df2	Sig.
1	Senzitivita	,918	1	1	104,000	9,330	1	104,000	,003
2	Sociální smělost	,868	2	1	104,000	7,822	2	103,000	,001
3	Soběstačnost	,796	3	1	104,000	8,711	3	102,000	,000
4	Živost	,761	4	1	104,000	7,927	4	101,000	,000
5	Perfekcionis-mus	,719	5	1	104,000	7,801	5	100,000	,000

Tabulka 6: Výsledky diskriminační analýzy mezi konzervatoristy a gymnazisty pro 16 primárních faktorů

Variables Entered/Removed[a,b,c,d]

Step	Entered	Wilks' Lambda							
						Exact F			
		Statistic	df1	df2	df3	Statistic	df1	df2	Sig.
1	Strnulost	,948	1	1	104,000	5,680	1	104,000	,019

Tabulka 7: Výsledky diskriminační analýzy mezi konzervatoristy a gymnazisty pro 5 sekundárních faktorů

Z pěti sekundárních faktorů mezi konzervatoristy a gymnazisty nejlépe rozlišovat faktor strnulosti (pathemia, faktor, na jehož pólech je trpná citlivost až čilá racionalita) (Tabulka 7). Konzervatoristé (M = 4,45, SD = 1,63) byli statisticky významně, λ = 0,948, p = 0,19, trpně citlivější než gymnazisté (M = 5,30, SD = 2,00).

Faktor	**Název faktoru**	**Konzervatoristé chlapci**		**Konzervatoristky dívky**	
		Průměr	Směrodatná odchylka	Průměr	Směrodatná odchylka
A	Vřelost	5,21	1,90	5,53	1,68
B	Usuzování	5,68	,94	5,89	1,57
C	Emocionální stabilita	4,68	1,10	4,50	1,67
E	Dominance	5,58	2,26	5,45	1,58
F	Živost	5,95	1,84	5,82	1,39
G	Zásadovost	4,21	,91	4,66	1,84
H	Sociální smělost	5,95	2,06	6,32	1,80
I	Senzitivita	7,47	1,42	6,79	1,56
L	Ostražitost	6,32	1,15	6,97	1,46
M	Snivost	7,11	1,37	6,68	1,96
N	Uzavřenost	5,74	1,40	5,05	1,94
O	Ustrašenost	5,68	1,60	6,45	1,62
Q_1	Otevřenost ke změnám	5,47	1,74	5,45	2,11
Q_2	Soběstačnost	5,68	1,97	5,13	1,93
Q_3	Perfekcionismus	4,37	1,01	4,82	2,03
Q_4	Tenze	5,84	1,38	5,84	1,82
Ex	Extraverze	5,47	2,11	6,00	1,93
Ax	Anxieta	6,36	1,21	6,89	1,85
Tm	Strnulost	4,15	1,46	4,60	1,71
In	Nezávislost	5,78	2,17	6,05	1,48
Sc	Sebekontrola	4,00	,66	4,44	1,85

Tabulka 8: Průměry a standardní odchylky 16 primárních faktorů a 5 sekundárních faktorů pro konzervatoristy chlapce a konzervatoristky dívky.

6.1.1 CHLAPCI

Faktor	Název faktoru	Konzervatoristé		Gymnazisté	
		Průměr	Směrodatná odchylka	Průměr	Směrodatná odchylka
A	Vřelost	5,21	1,90	6,23	3,19
B	Usuzování	5,68	,94	5,61	,86
C	Emocionální stabilita	4,68	1,10	3,92	1,84
E	Dominance	5,58	2,26	4,54	1,80
F	Živost	5,95	1,84	4,54	2,50
G	Zásadovost	4,21	,91	4,85	2,07
H	Sociální smělost	5,95	2,06	4,46	2,57
I	Senzitivita	7,47	1,42	7,38	1,55
L	Ostražitost	6,32	1,15	6,69	1,49
M	Snivost	7,11	1,37	6,15	3,05
N	Uzavřenost	5,74	1,40	8,00	2,64
O	Ustrašenost	5,68	1,60	6,69	2,95
Q_1	Otevřenost ke změnám	5,47	1,74	5,46	3,57
Q_2	Soběstačnost	5,68	1,97	3,15	2,76
Q_3	Perfekcionismus	4,37	1,01	3,69	2,28
Q_4	Tenze	5,84	1,38	5,23	1,23
Ex	Extraverze	5,47	2,11	4,46	2,38
Ax	Anxieta	6,36	1,21	4,74	1,62
Tm	Strnulost	4,15	1,46	4,43	1,86
In	Nezávislost	5,78	2,17	6,80	2,08
Sc	Sebekontrola	4,00	,66	5,23	3,12

Tabulka 9: Průměry a standardní odchylky 16 primárních faktorů a 5 sekundárních faktorů pro chlapce konzervatoristy a chlapce gymnazisty.

Postupnou diskriminační analýzu jsem aplikovala i v případě chlapců. Srovávám tedy pouze chlapce konzervatoristy a chlapce gymnazisty (Tabulka 9). Rozdíly se projevily celkem ve čtyřech faktorech: N (Uzavřenost), Q_2 (Soběstačnost), Q_3 (Perfekcionismus), H (Sociální smělost). Konzervatoristé (M = 4,00, SD = 0,66) byli statisticky významně, $\lambda = 0{,}317$, $p = 0{,}01$, méně uzavření než gymnazisté (M = 5,23, SD = 3,12). Konzervatoristé (M = 5,68, SD = 1,97) byli statisticky významně, $\lambda = 0{,}441$, $p = 0{,}00$, soběstačnější než gymnazisté (M = 3,15, SD = 2,76). Konzervatoristé (M = 4,37, SD = 1,01) byli statisticky významně, $\lambda = 0{,}353$, $p = 0{,}00$, perfekcionističtější než gymnazisté (M = 3,69, SD = 2,28). Konzervatoristé (M = 5,95, SD = 2,06) byli statisticky

významně, λ = 0,274, p = 0,00, sociálně smělejší než gymnazisté (M = 4,46, SD = 2,57).

Z pěti sekundárních faktorů mezi chlapci konzervatoristy a chlapci gymnazisty nejlépe rozlišoval faktor Ax (Anxieta) (Tabulka 11). Konzervatoristé (M = 6,36, SD = 1,21) byli statisticky významně, λ = 0,741, p = 0,03, úzkostnější než gymnazisté (M = 4,74, SD = 1,62).

Variables Entered/Removed[a,b,c,d]

		Wilks' Lambda							
						Exact F			
Step	Entered	Statistic	df1	df2	df3	Statistic	df1	df2	Sig.
1	Uzavřenost	,752	1	1	30,000	9,910	1	30,000	,004
2	Soběstačnost	,441	2	1	30,000	18,391	2	29,000	,000
3	Perfekcionismus	,353	3	1	30,000	17,070	3	28,000	,000
4	Sociální smělost	,274	4	1	30,000	17,874	4	27,000	,000

Tabulka 10: Výsledky diskriminační analýzy pro 16 primárních faktorů mezi chlapci konzervatoristy a chlapci gymnazisty.

Variables Entered/Removed[a,b,c,d]

		Wilks' Lambda							
						Exact F			
Step	Entered	Statistic	df1	df2	df3	Statistic	df1	df2	Sig.
1	Anxieta	,741	1	1	30,000	10,505	1	30,000	,003

Tabulka 11: Výsledky diskriminační analýzy pro 5 sekundárních faktorů mezi chlapci konzervatoristy a chlapci gymnazisty.

6.1.2 DÍVKY

Faktor	Název faktoru	Konzervatoristky		Gymnazistky	
		Průměr	Směrodatná odchylka	Průměr	Směrodatná odchylka
A	Vřelost	5,53	1,68	5,17	1,78
B	Usuzování	5,89	1,57	5,66	1,43
C	Emocionální stabilita	4,50	1,67	4,19	1,26
E	Dominance	5,45	1,58	5,25	1,91
F	Živost	5,82	1,39	5,78	1,43
G	Zásadovost	4,66	1,84	4,22	1,39
H	Sociální smělost	6,32	1,80	5,50	1,92
I	Senzitivita	6,79	1,56	5,42	2,02
L	Ostražitost	6,97	1,46	6,31	1,50
M	Snivost	6,68	1,96	5,89	1,67
N	Uzavřenost	5,05	1,94	4,78	1,70
O	Ustrašenost	6,45	1,62	6,67	1,74
Q_1	Otevřenost ke změnám	5,45	2,11	5,42	2,02
Q_2	Soběstačnost	5,13	1,93	5,00	1,54
Q_3	Perfekcionismus	4,82	2,03	4,58	1,73
Q_4	Tenze	5,84	1,82	5,75	1,68
Ex	Extraverze	6,00	1,93	5,91	1,61
Ax	Anxieta	6,89	1,85	6,88	1,66
Tm	Strnulost	4,60	1,71	5,61	1,98
In	Nezávislost	6,05	1,48	5,47	1,50
Sc	Sebekontrola	4,44	1,85	4,38	1,59

Tabulka 12: Průměry a standardní odchylky 16 primárních a 5 sekundárních faktorů z 16 PF pro dívky konzervatoristky a dívky gymnazistky.

Variables Entered/Removed[a,b,c,d]

Step	Entered	Wilks' Lambda							
						Exact F			
		Statistic	df1	df2	df3	Statistic	df1	df2	Sig.
1	Senzitivita	,870	1	1	72,000	10,763	1	72,000	,002

Tabulka 13: Výsledky diskriminační analýzy pro 16 primárních faktorů mezi dívkami konzervatoristkami a dívkami gymnazistkami.

V případě dívek postupná disriminační analýza 16 primárních faktorů poukázala na jediný statisticky významný rozdíl, a to ve faktoru Senzitivita (Tabulka 13). Konzervatoristky (M = 6,79, SD = 1,56) byly statisticky významně, $\lambda = 0{,}87$, $p = 0{,}02$, senzitivnější než gymnazisky (M = 5,42, SD = 2,02).

Variables Entered/Removed[a,b,c,d]

Step	Entered	Wilks' Lambda							
						Exact F			
		Statistic	df1	df2	df3	Statistic	df1	df2	Sig.
1	Strnulost	,948	1	1	104,000	5,680	1	104,000	,019

Tabulka 14: Výsledky diskriminační analýzy pro 5 sekundárních faktorů mezi dívkami konzervatoristkami a dívkami gymnazistkami.

Z pěti sekundárních faktorů byl nalezen největší rozdíl ve faktoru Strnulost (Tabulka 14). Konzervatoristky (M = 4,60, SD = 1,71) byly statisticky významně, $\lambda = 0{,}948$, $p = 0{,}19$, trpně citlivější než gymnazisky (M = 5,61, SD = 1,98).

6.2 SROVNÁNÍ VÝSLEDKŮ TESTU MEZI STUDENTY KONZERVATOŘE PODLE POHLAVÍ

Prostřednictvím diskriminační analýzy nebyly nalezeny statisticky významné rozdíly mezi konzervatoristy chlapci a konzervatoristkami dívkami.

6.3 SROVNÁNÍ VÝSLEDKŮ TESTU MEZI STUDENTY KONZERVATOŘE PODLE OBORU STUDIA

Vlivem administrativní chyby nebylo u některých konzervatoristů zjištěno, na jaký nástroj hrají, do analýzy výsledků testu podle oboru proto vstupuje celkem 39 respondentů. Metodou ANOVA srovnávám rozptyly v jednotlivých faktorech dotazníku 16 PF podle tří skupin hudebních nástrojů a zpěvu. Byly zjištěny statisticky významné rozdíly ve faktorech N (Uzavřenost, $F = 6{,}189$, $p = 0{,}01$), Q_3 (Perfekcionismus, $F = 4{,}285$, $p = 0{,}02$) a Sc (Sebekontrola, $F = 2{,}915$, , $p = 0{,}05$). Jakým způsobem se hráči z jednotlivých instrumentálních skupin mezi sebou v těchto faktorech liší, ukazují grafy 1 – 3.

Ve faktoru Uzavřenost nejvýše skórovali hráči na žesťové nástroje, za nimi byli zpěváci, hráči na dřevěné dechové nástroje a nejníže se umístili hráči na smyčcové nástroje. Ve faktoru Perfekcionismus nejvýše skórovali zpěváci, pak hráči na dřevěné dechové nástroje, žesťové nástroje a smyčcové nástroje. Ve faktoru Sebekontrola nejvýše skórovali hráči na dřevěné dechové nástroje, pak byli zpěváci, hráči na žesťové nástroje a nejníže skórovali hráči na smyčcové nástroje.

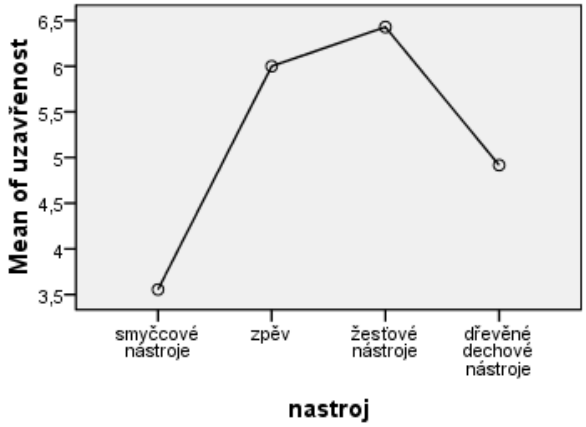
	Muži	Ženy	**Celkem**
Smyčcové nástroje	2	7	**9**
Zpěv	2	9	**11**
Žesťové nástroje	7	0	**7**
Dřevěné dechové nástroje	2	10	**12**
Celkem	13	26	**39**

Tabulka 15: Příslušnost k jednotlivým skupinám hudebních nástrojů podle pohlaví.

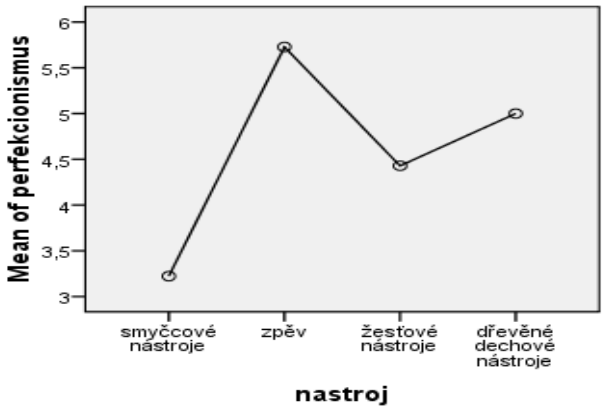
ANOVA

		Sum of Squares	df	Mean Square	F	Sig.
Uzavřenost	Between Groups	42,890	3	14,297	6,189	,002
	Within Groups	80,853	35	2,310		
	Total	123,744	38			
Perfekcionismus	Between Groups	32,856	3	10,952	4,285	,011
	Within Groups	89,452	35	2,556		
	Total	122,308	38			
Sebekontrola	Between Groups	17,654	3	5,885	2,915	,048
	Within Groups	70,654	35	2,019		
	Total	88,308	38			

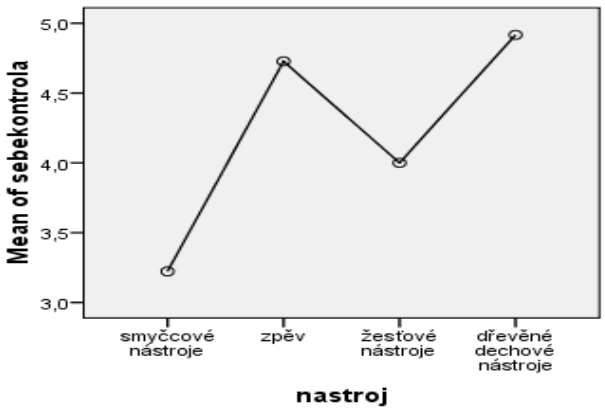
Tabulka 16: Výsledky analýzy rozptylů u konzervatoristů podle nástroje ve faktorech Uzavřenost, Perfekcionismus a Sebekontrola.



Graf 1: Výsledky analýzy rozptylu ve faktoru Uzavřenost pro konzervatoristy podle nástrojů.



Graf 2: Výsledky analýzy rozptylu ve faktoru Perfekcionismus pro konzervatoristy podle nástrojů.



Graf 3: Výsledky analýzy rozptylu ve faktoru Sebekontrola pro konzervatoristy podle nástrojů.

7 SHRNUTÍ

Cílem tohoto výzkumu bylo podpořit nebo zamítnout hypotézy o rozdílech v osobnostních charakteristikách mezi hudebníky a lidmi, kteří se hudbou nezabývají. Kvantitativní výzkum osobnostních charakteristik studentů konzervatoře a studentů gymnázia podpořil dvě ze tří hypotéz. Podle první hypotézy existuje rozdíl mezi osobnostními charakteristikami konzervatoristů (n = 57) a gymnazistů (n = 49). Při hladině statistické významnosti 97% byla zamítnuta nulová hypotéza o neexistenci těchto rozdílů. Postupná diskriminační analýza ukázala, že existuje celkem 5 primárních faktorů z osobnostního dotazníku 16PF, které rozlišují mezi těmito dvěma skupinami. Konzervatoristé byli senzitivnější (I+), sociálně smělejší (H+), soběstačnější (Q_2+), živější (F+) a více perfekcionističtí (Q_3+) než gymnazisté. Ze sekundárních faktorů mezi konzervatoristy a gymnazisty nejlépe rozlišoval faktor Strnulost (TM-). Konzervatoristé byli "trpně citlivější", tzn. méně strnulí než gymnazisté.

Postupnou diskriminační analýzu jsem provedla podobným způsobem jen pro chlapce – srovnávala jsem mezi chlapci konzervatoristy a chlapci gymnazisty. Konzervatoristé byli ve srovnání s gymnazisty méně uzavření (N-), více soběstačnější (Q_2+), více perfekcionističtí (Q_3+) a sociálně smělejší (H+). Ze sekundárních faktorů mezi chlapci konzervatoristy a gymnazisty nejlépe rozlišoval faktor Anxieta (Ax+), kdy konzervatoristé byli úzkostnější než gymnazisté.

Rozdíl mezi dívkami konzervatoristkami a dívkami gymnazistkami se projevil v jednom primárním a jednom sekundárním faktoru, a tím byla Senzitivita a Strnulost. Konzervatoristky byly senzitivnější a méně strnulé než gymnazistky.

Podle druhé hypotézy existuje rozdíl mezi osobnostními charakteristikami chlapců a dívek z konzervatoře. Pomocí postupné diskriminační analýzy nebyly nalezeny rozdíly postačující k zamítnutí nulové hypotézy. Nulovou hypotézu, že neexistuje rozdíl mezi osobnostními charakteristikami chlapců a dívek z konzervatoře, proto nezamítám.

Třetí hypotézou bylo, že existuje rozdíl mezi konzervatoristy podle nástroje, na který hrají. K této analýze jsem využila metodu ANOVA. Statisticky významné rozdíly mezi hráči na smyčce, žestě, dřevěné dechové nástroje a mezi zpěváky se projevil ve třech faktorech dotazníku 16PF: Uzavřenost (N), Perfekcionismus (Q_3) a Sebekontrola (Sc). Ve faktoru Uzavřenost nejvyššího skóre dosáhli hráči na žestě,

za nimi pak byli popořadě zpěváci, hráči na dřevěné dechové nástroje a hráči na smyčcové nástroje.

Ve faktoru Perfekcionismus měli nejvyšší průměr zpěváci, pak hráči na dřevěné dechové nástroje, žesťové nástroje a smyčcové nástroje. Ve faktoru Sebekontrola stáli nejvýše hráči na dřevěné dechové nástroje, pak byli zpěváci, hráči na žesťové nástroje a nejníže skórovali hráči na smyčcové nástroje.

Celkovým závěrem kvantitativní části této práce je: (1) data podpořila hypotézu, že existuje rozdíl mezi osobnostními charakteristikami konzervatoristů a gymnazistů, (2) zamítám hypotézu, že existuje rozdíl mezi osobnostními charakteristikami chlapců a dívek z konzervatoře, (3) data podpořila hypotézu, že existuje rozdíl mezi konzervatoristy podle nástroje, na který hrají.

DISKUZE

Prostřednictvím postupné diskriminační analýzy a metody ANOVA jsem testovala hypotézy o rozdílech mezi studenty konzervatoře a gymnázia měřených osobnostním dotazníkem 16PF.

Z analýzy vyplývají celkem jednoznačné závěry. Mezi konzervatoristy a gymnazisty bez ohledu na jejich pohlaví existuje rozdíl v primárních faktorech Senzitivita, Sociální smělost, Soběstačnost, Živost a Perfekcionismus a v sekundárnm faktoru Strnulost. Ve všech těchto faktorech vyjma Strnulosti konzervatoristé skórovali výše než gymnazisté. V něčem jsou tyto nálezy ve shodě se závěry jiných výzkumníků, v něčem se naopak liší. Ve výzkumu odlišností mezi konzervatoristy v závislosti na typu nástroje, na který hrají, se taktéž objevily dílčí odlišnosti, konkrétně ve faktorech Uzavřenost, Perfekcionismus a Sebekontrola.

Rozdíly mezi studenty konzervatoře a gymnázia

Senzitivita je faktorem, který nejvýrazněji odlišuje skupinu konzervatoristů od skupiny gymnazistů. Ti autoři, kteří ke svým srovnávácím studiím taktéž využili dotazník 16PF, vypovídají o stejném závěru. Ve většině rozsáhlých výzkumů Kempa (1996) se hudebníci jevili jako senzitivnější. Kemp také poukazuje na zvýšenou imaginaci. Tvrdí, že tyto dva faktory umožňují hudebníkům citlivěji a plastičtěji vnímat hudbu, tak, aby ji mohli vnitřně prožít a tento prožitek vyjádřit ve své interpretaci. Také Roy (1996) vyšší senzitivitu pojí s bohatstvím vnitřního života a zažíváním široké škály emocí. Woody (1999) hovoří až o křehkosti a zranitelnosti hudebníků. Nevýhodou zvýšené citlivosti skutečně může být zvýšená zranitelnost, jako o ní vypovídají např. Atlas et al. (2004). Profesionální hudebníci žijí v podstatě v jakémsi uzavřeném světě, kde se zabývají primárně vytvářením krásy. Proto je celkem logické, že se u nich tato charakteristika tak silně projevuje.

Ačkoliv průměrně byli konzervatoristé více snivější, tento rozdíl nebyl natolik silný, aby se faktor Snivosti ocitl mezi těmi, které odlišují konzervatoristy od gymnazistů. Ale spolu se Senzitivitou přispěl k tomu, že na úrovni sekundárních faktorů se konzervatoristé a gymnazisté statisticky významně odlišují ve faktoru Strnulost (faktor Strnulosti "sytí" Senzitivita, Snivost a Vřelost, u hudebníků však zpravidla

pouze první dva, neboť ve faktoru Vřelost dosahují spíše nižších hodnot, viz kapitola 5.6). Nízká Strnulost jako součást osobnostního profilu hudebníků je zcela v souladu se závěry Kempa (1996).

Sociální smělost a Živost jsou faktory, které se podílejí na sekundárním faktoru Extraverze. Soběstačnost naopak přispívá k opačnému pólu téhož faktoru, k Introverzi. Ve všech třech faktorech hudebníci skórovali výše. Lze tedy říci, že společenská smělost, odvaha, dobrodružnost (Sociální smělost) a bezstarostnost, nadšení, spontaneita a expresivita (Živost) jsou charakteristiky extravertní osobnosti. O extraverzi či introverzi hudebníků byly vedeny dlouhé diskuze. Výzkumy vypovídaly v tomto smyslu nejednoznačně. Například ve většině Kempových výzkumů se hudebníci jevili jako spíše introvertní, ale podíl jednotlivých faktorů neodpovídal typickému schématu. Sám si pro ně vypůjčil označení "bold introverts", stateční introverti. Byl si dobře vědom skutečnosti, že hudebníci vstupují do řady sociálních situací, které vyžadují spíše extravertní než introvertní chování, zatímco podstata jejich práce tkví v tichém soustředění se na hudbu, obrácení do nitra. Na základě bohatých statistických údajů prohlašuje, že hudebníci půlí sekundární faktor Extraverze Cattellova dotazníku. Skórují vysoko v některých primárních faktorech podílejících se na Extraverzi a zároveň v některých primárních faktorech, které přispívají k Introverzi. Velmi podobně uvažuje i Gillespie a Myors (2000). Jejich respondenti skórovali vysoko v Dominanci, Živosti a Sociální smělosti (všechny "sytí" Extraverzi) a zároveň u nich zaznamenali vysokou Soběstačnost a nízkou Vřelost (oba "sytí" Introverzi). Své nálezy označili slovem paradoxní. Hudebníci se podle nich dokázali přizpůsobit různorodým požadavkům na ně kladeným a disponují vlastnostmi typickými jak pro extraverty, tak i pro introverty. Zdá se, že přívlastek "bold" je skutečně přiléhavý.

V kontextu uvažování Gillespie a Myorse (2000) i výsledky tohoto výzkumu lze označit za paradoxní. I v mém výzkumu konzervatoristé skórovali výše ve faktorech Sociální smělost, Živost a Soběstačnost. V sekundárním faktoru Extraverze žádné statisticky významné rozdíly zaznamenány nebyly. Tato skutečnost je možná způsobena právě tím, že extraverze – introverze má u hudebníků jinou podobu. Místo aby v tomto faktoru "skórovali", tak ho "půlí". Výsledky konzervatoristů se tedy na úrovni sekundárního faktoru podobají výsledkům gymnazistů.

Statistická analýza dat také poukázala na zvýšený Perfekcionismus konzervatoristů. V teoretické části o této vlastnosti nebylo zvláště pojednáno. Ale i perfekcionismus byl

ve spojitosti s hudebníky v několika studiích zkoumán. Tyto studie se zaměřují na negativní aspekty perfekcionismu, jako je zvýšená úzkost z vystupování, celkový distres (Kobori, 2011; Stoeber, Eismann, 2007; Kenny et al., 2004). Tato charakteristika však může mít i své pozitivní souvislosti, jako je vnitřní motivace, vyšší úsilí a dosahování úspěchů. Podle mě je právě u populace konzervatoristů zvýšený Perfekcionismus na místě. Kdy jindy mají usilovat o dokonalost než během studií, během let, kdy do sebe načerpávají znalosti a zlepšují své dovednosti. Nic jiného jim život za povinnost neklade – ještě jsou finančně podporováni rodiči, závazky taky patrně nemají, proto mohou veškerou svou sílu, motivaci, odhodlání a energii věnovat hudbě. Další motivací je i to, aby byli uznáváni i mezi kolegy – rivaly – a aby byli dobrými studenty svých učitelů.

Rozdíly mezi studenty konzervatoře a gymnázia - chlapci

V případě srovnání pouze chlapců gymnazistů a konzervatoristů největší odlišnost se objevila v sekundárním faktoru Anxieta. Tento nález, že chlapci konzervatoristé byli shledáni jako úzkostnější než gymnazisté, je ve shodě s ostatními výzkumy. Mnoho z nich považuje zvýšenou úzkostnost za jeden z typických rysů hudebníků. Někteří z nich přisuzují tuto skutečnost náročnosti jejich povolání a vysoké míře stresu, který přitom zažívají. V případě těchto studentů se situace patrně bude lišit, i když mnozí z nich se už během studií angažují v řadě hudebních akcí, které se školou nijak nesouvisejí. Jak Nagel (1993) jednoduše shrnuje, investice těchto lidí do hudby je dlouhodobá a veliká. Už dávno se rozhodli věnovat se hudbě a nyní, na konzervatoři, čelí mnohým tlakům. Okolo nich jsou jejich kolegové, přátelé, souputníci, ale zároveň i rivalové, se kterými neustále poměřují své schopnosti. Z několika neformálních zdrojů jsem byla informována o atmosféře soutěživosti, která mezi hudebníky panuje, ostatně totéž potvrzuje i literatura (Sternbach, 2008). Dále jsou vystaveni vedení, podněcování, ale i hodnocení a kritice svých učitelů, což asi není vždy příjemnou záležitostí. Ale největší tlak si možná působí hudebníci sami svými požadavky, které na sebe kladou, a očekáváním dobrého výkonu (Kenny, 2005). Zvláštní však je, že se tento faktor projevil pouze u chlapců a ne u dívek. Ze závěrů ostatních výzkumníků vyplývá, že úzkostnost je trvalým rysem povahy hudebníků obou pohlaví.

Z primárních faktorů mezi chlapci nejlépe odlišovaly faktory Uzavřenost, Soběstačnost, Perfekcionismus a Sociální smělost. Chlapci z konzervatoře byli méně uzavření než gymnazisté. Faktor Uzavřenost nesouvisí, jak by jeho název mohl napovídat, s

introverzí nebo extraverzí. Značí spíše, že studenti konzervatoře jsou více přirození a bezelstní než studenti gymnázia. V literatuře pro tento výsledek nenalézám vysvětlení, ale když si vzpomenu na odlišnou atmosféru na gymnáziu a na konzervatoři při sběru dat, připadá mi tento rozdíl logický. V gymnazijních třídách panovalo hrobové ticho a soustředění, chlapci na konzervatoři naopak působili dost živě, při vyplňování dotazníků stačili vykonávat řadu pohybů, své úsilí často nahlas komentovali. Ano, lze říci, že byli přirozenější a sami sebe méně kontrolovali. O ostatních odlišnostech ve faktorech Soběstačnost, Perfekcionismus a Sociální smělost jsem pojednala výše.

Rozdíly mezi studentkami konzervatoře a gymnázia - dívkami

Dívky konzervatoristky a dívky gymnazistky se nejvíce lišily ve faktoru Strnulost, kde gymnazistky skórovaly výše. U dívek konzervatoristek byla dále výraznou charakteristikou jejich zvýšená Senzitivita. Tento závěr je zcela ve shodě s jinými výzkumy. Opět si však můžeme klást otázku, proč byla Senzitivita zvýšena pouze u dívek a ne u chlapců.

Mezi konzervatoristy a gymnazisty nebyl nalezen statisticky významný rozdíl v sekundárním faktoru Nezávislost. Ve dvou z pěti faktorů "sytících" Nezávislost tyto rozdíly nalezeny byly (Živost, Sociální smělost), ale patrně to nebylo dostačující pro vznik rozdílu na úrovni Nezávislosti. Připomeňme si ale, že faktor Nezávislosti u hudebníků není neměnný. Narůstá během adolescence, resp. po 17. roku věku a během let rané dospělosti. Věkový průměr výzkumné skupiny konzervatoristů je 18,6 roku. Lze očekávat, že konkrétně u těchto jedinců bude Nezávislost postupem času ještě narůstat.

Rozdíly mezi studenty konzervatoře podle nástroje, na který hrají

Analýza rozptylu poukázala na některé dílčí odlišnosti mezi konzervatoristy podle druhu nástroje, na který hrají. Ve faktoru Uzavřenost skórovali nejvýše hráči na žesťové nástroje, hned vzápětí za nimi byli zpěváci. Vysoký skór ve faktoru Uzavřenost je popsán jako vychytralost, průbojnost, vypočítavost. Průbojnost zcela jistě odpovídá obrázku hráčů na žestě, jak ho znázorňuje např. Kemp nebo Lipton (Kemp, 1996; Lipton, 2001). Jeví se jako extravertní, neinhibovaní, nezávislí. Trochu jinak je tomu u zpěváků, ti jsou popisováni jako citliví, nezávislí, s pocitovým založením (Kemp, 1996). Ve faktoru Perfekcionismus nejvýše skórovali zpěváci. Tuto skutečnost, která byla pozorována i v jiných výzkumech, lze vysvětlit složitostí jejich nástroje – hlasu.

Nemají žádný záchytný bod, nemají na svém nástroji pevně dané tónové intervaly, musejí se ladit sami. Podobný případ nastává i u hráčů na smyčce, proto je jejich nízký Perfekcionismus v tomto případě překvapující. Ve faktoru Sebekontrola nejvýše skórovali zpěváci a hráči na dřevěné dechové nástroje. Sebekontrola zpěváků může souviset s výše zmíněným Perfekcionismem. Pro podobný úkaz u hráčů na dřevěné dechové nástroje není k dispozici žádné bližší vysvětlení, neboť tito hudebníci se ve většině výzkumů jeví spíše indiferentně.

Komplexita osobnosti

Haller a Courvoisier (2010) ve své práci rozvíjejí teorii komplexní osobnosti. Jde o jedince s vysokou mírou kreativity, kteří ve svém běžném životě disponují větším spektrem způsobů chování a reagování, než je obvyklé. Například o nich nelze jednoznačně tvrdit, zda jsou emočně chladní nebo vášnivě angažovaní, neboť je v jejich možnostech být obojí, v závislosti na situaci a na tom, co sami od sebe očekávají.

Lze říci, že i tento zkoumaný vzorek konzervatoristů vykazoval některé známky komplexity osobností. Například chlapci skórovali výše než kontrolní skupina ve faktoru Anxieta, ale zároveň i ve faktorech Sociální smělost a Soběstačnost. Vnímám v tom jistou míru konfliktnosti. S charakteristikou, jako je úzkost, souvisí spíše plachost a nejistota než odvaha a dobrodružnost. Dokonce nízký skór v Sociální smělosti přispívá do sekundárního faktoru Anxieta. Zde vidíme podobný úkaz jako ten, o kterém hovoří Kemp (1996), když říká, že hudebníci půlí sekundární faktor Extraverze. Konzervatoristé chlapci jsou statisticky významně úzkostnější než gymnazisté, zároveň disponují zcela kontrastní kvalitou Sociální smělosti. Už ve svém studentském věku se dokázali přizpůsobit požadavkům na ně kladeným a přes svou úzkost dokážou vystupovat odvážně a směle, snáší stres.

V datech tedy nacházím částečnou podporu pro tvrzení, že konzervatoristé vykazují znaky komplexní osobnosti. Hudebníci se dokázali přizpůsobit požadavkům, které na ně klade jejich poslání, požadavkům, které jsou často navzájem konfliktní, a disponují vlastnostmi, které se pojí jak s introverzí, tak i s extraverzí, jak s úzkostí, tak i s odvahou.

Etiologie "hudebních" charakteristik

Otázkou zůstává, o čem vlastně výsledky mého výzkumu vypovídají. Zobrazují charakteristiky hudebníků před vstupem do jejich profesionální role. Někdo by mohl

vznést otázku, zda tyto "hudební vlastnosti" se budoucí hudebník učí, podobně jako se učí dobře technicky zvládnout svůj nástroj a hudební teorii, nebo zda jsou mu dány už předem, vrozeně, a díky vrozeným dispozicím ho přitáhla profese hudebníka. Ve své práci tuto otázku opomíjím. Mým úkolem bylo zjistit, zda mezi hudebníky a nehudebníky jsou nějaké osobnostní rozdíly, a to jsem učinila. Logicky pak následuje otázka, čím tyto rozdíly jsou dány, jak vznikly, čím byly ovlivněny a podníceny. Této otázce výzkumníci nevěnují mnoho pozornosti, respektive téměř žádnou, většina z nich se patrně nechce angažovat v nekonečné debatě nature – nurture. Navíc drtivá většina studií zachycovala určitý konkrétní stav v daném časovém okamžiku. Pro hledání odpovědí na otázku etiologie "hudebních vlastností" by bylo nanejvýš vhodné aplikovat longitudinální výzkum.

Kemp (1996) se k tomuto tématu vyjadřuje stručně a jasně. Říká, že vývoj osobnosti je komplexní výsledek jak environmentálních, tak i genetických vlivů. Sám ve své knize implicitně zaujímá pozici, že lidé jsou přitahování k hudbě svou povahovou dispozicí. Avšak bylo by mylné se domnívat, říká Kemp, že tato povaha je předem geneticky determinována. Na tuto povahu mají vliv faktory prostředí, styl výchovy a vedení a také je pro další vývoj osobnosti důležitá hudební angažovanost.

Limity tohoto výzkumu a otázky z něj plynoucí

Při svém zkoumání jsem si uvědomovala řadu omezení. Bezesporu limitující je samotná metoda sběru dat. Ačkoliv je 16PF časem prověřený dotazník s výbornými psychometrickými vlastnostmi, i na něj se vztahují nevýhody všech osobnostních dotazníků (Svoboda, 1999). Jistá omezení spatřuji i ve vzorku respondentů. Jejich množství mi připadá adekvátní. Nevyrovnanost poměru mezi chlapci a dívkami je mírně komplikující faktor, ale patrně reflektuje reálnou situaci (výhodné je, že tento poměr je podobný i na gymnáziu). Vhodnější by však bylo sbírat data na více školách, abych se vyhnula přílišnému zkreslení údajů vlivem atmosféry, která na škole panuje. Také věkové rozmezí studentů konzervatoře a gymnázia bylo odlišné. Společné jim bylo to, že všichni studenti byli v předposledním ročníku před ukončením školy.

Jako největší paradox mého výzkumu mi zpětně připadá, že se statistickými metodami snažím zachytit individualitu hudebníků. Jde mi o to, abych pomocí středních hodnot, průměrů a zaokrouhlování postihla to, co je na hudebních jiné, čím jsou odlišní od běžné populace. Ale je-li každý z nich nějakým způsobem výjimečný, zcela určitě je výjimečný jinak, než jeho soused po pravici, a jinak, než jeho kamarádka ve vedlejší

třídě. Ptám se, zda tato výjimečnost, pokud skutečně byla zachycena v datech, nebyla smyta statistickými výpočty. Zda se tolik jedinečností postavených vedle sebe prostě nevyrušilo navzájem a nezmizelo. Výsledky vypovídají o tom, že patrně ne. Můžeme tedy předpokládat, že existují určité rysy spjaté s osobnostním profilem hudebníka, které se u většiny studentů konzervatoře vyskytly a zároveň u většiny studentů gymnázia nikoliv. K více či méně podobným závěrům dospívají i jiní výzkumníci, kteří provedli podobnou věc. Jestliže se podařilo zachytit jistou odlišnost, výjimečnost a jinakost hudebníků přes omezení daná dotazníkem a statistikou, jaké ještě další odlišnosti zůstaly nezachyceny? Co všechno zůstalo mimo otázky z dotazníku? Jistě mnohé.

Nejvýraznější odlišností mezi studenty konzervatoře a gymnázia, resp. mezi dívkami, byla Senzitivita. Stálo by za to prozkoumat tuto skutečnost poněkud podrobněji. Dnes jsou v literatuře k nalezení škály měřící např. citlivost na hluk, kritiku, prostředí, ve kterém se člověk nachází apod., existují dotazníky zachycující intenzitu a diverzitu emočního prožívání, které se senzitivitou souvisejí, dotazníky měřící např. empatii. Jestliže je rozdíl v citlivosti mezi hudebníky a nehudebníky tak výrazný, stálo by to za podrobnější zkoumání, za pokus zjistit, ve kterých aspektech citlivosti se hudebníci odlišují nejvíce od běžné populace.

Překvapující také je, že zvýšená Anxieta se objevila pouze u chlapců a nikoliv u dívek. V literatuře se objevuje názor, že dívky mají tendenci silně prožívat úzkost z vystupování, tedy krátkodobou úzkost (McCambridge, 2004). Stálo by za to na větším vzorku konzervatoristů zkoumat podobu úzkosti, jak dlouhodobé, tak i krátkodobé. Zatímco chlapce konzervatoristy charakterizovala Anxieta, dívky konzervatoristky charakterizovala Senzitivita. Jedná se patrně o specifikum této skupiny. Podle dostupných zdrojů by bylo očekávatelné, aby tyto dva faktory byly zvýrazněny jak u dívek, tak u chlapců.

Ptám se sama sebe, jak bych postupovala dále, kdybych měla navrhnout podobu dalšího výzkumu povahy hudebníků. Nezavrhuji kvantitativní výzkum a osobnostní dotazníky. Ukázalo se, že je to přínosná cesta. Patrně bych je však kombinovala například s metodou pozorování studentů v běžných situacích a při vystoupeních. Očekávám také, že při longitudinálním výzkumu by množství informací bylo větší a bohatší. Například by bylo vhodné zachytit stav při vstupu na konzervatoř – ještě před samotným započetím studia – a pak na konci – před ukončením studia a vstupu do profesní kariéry. Také bych, jak už bylo řečeno, raději spolupracovala nejméně se dvěma školami.

Nevyjasněné otázky, které vyplynuly z četby odborné literatury

V oblasti studia psychologie hudebníků existují ještě nevyřešené problémy a nedostatečně zodpovězené otázky. Nyní zde podám jejich souhrn, tak to vyplývá z mnou prostudované literatury. Tento souhrn může být inspirací pro dalšího výzkumníka, který by chtěl pokračovat v tomto tématu a rozvíjet jej dále.

(1) Stále ještě není úplně jasné, jakou podobu má extraverze/introverze u hudebníků. Velmi pravděpodobně záleží na věku, povaze hudební činnosti a stupni hudebních znalostí. Další výzkum na toto téma by mohl přinést nové užitečné informace. Připadalo by mi vhodné k tomuto účelu použít i více osobnostních dotazníků zároveň, např. EPQ-R, 16PF, Big Five, Freiburský osobnostní dotazník (více o tématu v kapitola 5.1).

(2) Jisté je, že hudebníci často trpí úzkostí z vystupování, která jim znesnadňuje celou jejich profesní realizaci. Není jasné, zda je tento jev častější u studentů nebo u profesionálních hudebníků, a zda je v čase neměnný nebo se vyvíjí (kapitola 5.2). Připadalo by mi vhodné, kdyby současně s nástrojem měřícím úzkost byl v případném výzkumu respondentům předložen i dotazník měřící stupeň self-efficacy (kapitola 5.3.3).

(3) Otázkou je také, jak je to vlastně s vývojem "hudebních" charakteristik hudebníků. Není jasné, (1) zda někteří jedinci už v dětském věku vykazují některé či většinu charakteristik hudebníků, a proto si tento obor volí, neboť je v souladu s jejich osobností nebo (2) zda je tomu tak, že jedinci bez výrazných známek hudebních charakteristik si tyto vytvářejí a posilují poté, co si zvolili hudbu za své povolání. Informací k tomuto tématu je poskrovnu. Užitečné informace by přinesl komplexní longitudinální výzkum, který v této oblasti doposud chybí.

(4) Inteligence hudebníků byla v několika výzkumech porovnávána s inteligencí kontrolní skupiny, která reprezentovala ne-hudební populaci. V této oblasti nebylo dosaženo shody mezi výzkumníky (kapitola 5.5). Pro případnou další studii doporučuji použít některý ze standardizovaných testů měřící inteligenci, ne pouze 16PF, kde je inteligence pouze jedním ze 16 faktorů a na její identifikaci se podílí pouze 14 otázek.

(5) Přestože řada autorů v oblasti psychologie hudebníků bez potíží přiznává, že hudebníci se vyznačují zvýšenou citlivostí, existuje pro to jen velmi málo empirických důkazů (kapitola 5.6). Důvodem může být i problematika výběru vhodné výzkumné metody. Stálo by jistě za to prozkoumat povahu a intenzitu citlivosti hudebníků, jak v obecném pojetí (jak ji např. pojímá Cattell v 16PF), tak i v rovině

jednotlivých konkrétních oblastí. V této práci pojednávám o citlivosti ke kriticismu. Bylo by podle mě vhodné zkoumat obecně citlivost k různým jiným negativně prožívaným sociálním situacím. Také zcela postrádám informace o citlivosti senzorické, konkrétně sluchové.

Celkově mohu prohlásit, že výsledky mého výzkumu jsou v mnohém ve shodě s výsledky ostatních výzkumníků. Týká se to odlišností mezi konzervatoristy a kontrolní skupiny gymnazistů ve faktorech Senzitivita, Anxieta, Strnulost, Živost, Sociální smělost, Soběstačnost a Perfekcionismus.

ZÁVĚR

"Ták si to sjedem ještě jednou. Tenoři, dávejte pozor v tom 35. taktu, ukážu vám nástup, tak ať se tam prosím vás konečně něco ozve. Postavte se na to. Všichni! Šup!"
Trocha brblání, šustění notami a rachocení židlí, ale třicet členů amatérského pěveckého sboru se staví na nohy. Pozorně se zadívají na svou dirigentku, čerstvou absolventku vysoké školy oboru dirigentství, a dle jejích jemných pohybů ruky začínají zpívat. Architekt, kameraman, chemik, teoretický fyzik, finanční analytik, bioložka, zubařka, učitelka, letuška, pojišťovací agentka, architektka ... Pestrá směsice různých povolání, zálib, hodnot, postojů, představ. Co je spojuje? Přinejmenším to, že jsou ochotni jeden večer v týdnu po práci věnovat společnému zpěvu někdy dost náročných a posluchačsky nevděčných písní. Ne, tohle nejsou profesionální hudebníci. Neznají ten pocit, že hudba se jim z koníčka stala povoláním a musejí zpívat nebo hrát dost dobře na to, aby se tak uživili. Dělají to z čisté radosti a lásky k hudbě. Ale kdo ví, možná se profesionálním hudebníkům podobají víc, než se zdá. Trochu větší citlivost a jemnost, než je v u nás běžná, navenek výřečnost a po dvou pivech i bodrost, ale uvnitř vlastně jakási těžko postižitelná plachost a uzavřenost, touha učit se a poznávat nové ...

Na začátku této práce jsem si stanovila několik cílů. Chtěla jsem téma osobnosti hudebníků představit v našich podmínkách. Chtěla jsem uskutečnit výzkum podle vzoru zahraničních vědců. Chtěla jsem výsledky mého výzkumu a doposud známé skutečnosti navzájem porovnat a interpretovat. Nakonec jsem chtěla nové informace shrnout a vznést otázky a náměty k dalšímu zkoumání. Tyto mé cíle se mi podařilo naplnit.
Teoretická část přináší bohatou informaci o předpokládaných vlastnostech hudebníků. V empirické části testuji hypotézy, které vyplynuly z části teoretické. Výsledky jsou částečně ve shodě se závěry ostatních výzkumníků, částečně se odlišují.
Tato práce přináší nové informace a zároveň je díky ní vznášeno několik dalších otázek. Existuje stále ještě mnohé, co o povaze hudebníků nevíme a zároveň máme v rukou nástroje, jak to zjistit.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

ATLAS, Gordon D.; TAGGART, Terry ; GOODEL, Debra J. The effects of sensitivity to criticism on motivation and performance in music students. *British Journal of Music Education*. 2004, 21, 1, s. 81-87. ISSN 0265-0517.

BANDURA, Albert. Self-efficacy. In RAMACHAUDRAN, V. S. . *Encyclopedia of human behavior*. New York : Academic Press, 1994. s. 71 - 81. Dostupné z WWW: <http://self-efficacy.webnode.cz/clanky/>.

BATEY, Mark; FURNHAM, Adrian. Creativity, Intelligence and Personality : A Critical Review of the Scattered Literature. *Genetic, Social, and General Psychology Monographs*. 2006, 132, 4, s. 355-429. ISSN 87567547.

BOURKE, Rosamund; FRANCIS, Leslie L. Personality and Religion Among Music Students. *Pastoral Psychology*. 2000, 48, 6, s. 437-444. ISSN 0031-2789.

BRANDLER, Susanne. Differences in mental abilities between musicians and non-musicians. *Psychology of Music*. 2003, 31, 2, s. 123 - 138. ISSN 0305-7356.

BROWN, Walter A., et al. Autism-Related Language, Personality, and Cognition in People with Absolute Pitch : Results of a Preliminary Study. *Journal of Autism and Developmental Disorders*. 2003, 33, 2, s. 163-167. ISSN 0162-3257/03/0400-/0163.

BUTTSWORTH, Louise M.; SMITH, Glen A. Personality of Australian Performing Musicians by Gender and by Instrument. *Personality and Individual differences*. 1995, 18, 5, s. 595-603. ISSN 0191-8869/95.

CATTELL, Raymond B., A. Karen Cattell, Heather E. P. Cattell. *Šestnáctifaktorový osobnostní dotazník 16PF 5: Testová příručka.* 5. Vyd. Bratislava; Brno : Psychodiagnostika, 1997. 31 s.

CATTELL, Raymond B. *16PF - Šestnáctifaktorový dotazník*: příručka pro administraci, interpretaci a vyhodnocování testu. 2. vyd. Bratislava: Psychodiagnostické a didaktické testy, 1975. 122 s.

COSTA-GIOMI, Eugenia. The effect of three years of piano instruction on children´s cognitive development. *Journal of Research in Music Education*. 1999, 47, 3, s. 198 - 213. ISSN 00224294.

CREECH, Andrea, et al. From music student to professional: the process of transition. *British Journal of Music Education*. 2008, 25, 3, s. 315 - 331. ISSN 0265-0517.

CRIBB, Catrin; GREGORY, Andrew H. Stereotypes and personalities of musicians. *The Journal of Psychology*. 1999, 133, 1, s. 104 - 114. ISSN 00223980.

DOLLINGER, Stephen J. Creativity and conservatism. *Personality and Individual Differences. 2007, 43, 5, s.* 1025–1035. ISSN 01918869.

DREVDAHL, J. E.; CATTELL, R. B. Personality and Creativity in Artists and Writers. *Journal of Clinical Psychology. 1958, 14*, 2,107 – 111. ISSN 00219762.

FEIST, Gregory J. A Metaanalysis of Personality in Scientific and Artistic Creativity. *Personality and Social Psychology Review*. 1998, 2, 4, s. 290-309. ISSN 10888683.

FEIST, Gregory J.; BARRON, Frank X. Predicting creativity from early to late adulthood : Intellect, potential, and personality. *Journal of Research in Personality*. 2003, 37, 1, s. 62 - 88. ISSN 00926566.

FEHM, Lydia; SCHMIDT, Katja. Performance Anxiety in Gifted Adolescent Musicians. *Journal of Anxiety Disorders.* 2006, 20, 1, s. 98-109. ISSN 08876185.

FRANĚK, Marek. Hudební psychologie. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2005. 238 s. ISBN 80-246-0965-7.

FURNHAM, Adrian; BACHTIAR, Velicia. Personality and intelligence as predictors of creativity. *Personality and Individual Differences.* 2008, 45, 7, s. 613–617. ISSN 01918869.

GABRIELSSON, Alf. Music performance research at the millenium. Psychology of Music. 2003, 31, 3, s. 221 – 272.

GIBSON, Crystal, et al. Enhanced divergent thinking and creativity in musicians: A behavioral and near-infrared spectroscopy study. *Brain and Cognition.* 2009, 69, 1, s. 162–169. ISSN 02782626.

GILLIS, Glen. Wind Players Creating Quality Sounds. *Canadian music educator*. 2009, 50, 4, s. 43-45. ISSN 00084549.

GILLESPIE, Wayne; MYORS, Brett. Personality of Rock Musicians. *Psychology of Music*. 2000, 28, 2, s. 154-165. ISSN 0305-7356.

GONCY, Elisabeth A.; WAEHLER, Charles A. An empirical investigation of creativity and musical experience. *Psychology of Music*. 2006, 34, 3, s. 307 - 321. ISSN 0305-7356.

Gymnázium prof. Jana Patočky [online]. 2010 [cit. 2011-11-07]. O naší škole. Dostupné z WWW: <http://www.gpjp.cz/gpjp/o-nasi-skole>.

HAGMAN, George. The musician and the creative process. *Journal of the American Academy of Psychoanalysis and Dynamic Psychiatry*. 2005, 33, 1, s. 97 - 117.

HALLER, Chiara Simone; COURVOISIER, Delphine Sophie. Personality and Thinking Style in Different Creative Domains. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts.* 2010, 4, 3, s. 149–160.

HEBÁK, Petr; HUSTOPECKÝ, Jiří; JAROŠOVÁ, Eva. *Vícerozměrné statistické metody 1*. Vyd. 1. Praha : Informatorium, 2004 - 2005. 255 s. ISBN 80-7333-025-3.

CHARYTON, Christine; SNELBECKER, Glenn E. General, Artistic and Scientific Creativity Attributes of Engineering and Music Students. *Creativity Research Journal*. 2007, 19, 2 - 3, s. 213 - 225. ISSN 10400419.

CHENG, Wen-Nuan Kara; HARDY, Lew; MARKLAND, David. Toward a three-dimensional conceptualization of performance anxiety: Rationale and initial measurement development. *Psychology of Sport and Exercise*. 2009, 10, 2, s. 271 - 278. ISSN 14690292.

IVCEVIC, Zorana; MAYER, John D. Creative Types and Personality. *Imagination, Cognition and Personality*. 2006, 26, 1-2, s. 65-86.

KEMP, Anthony. The Musical Temperament: Psychology and Personality of Musicians. Vyd. 1. Oxford, New York : Oxford University Press, 1996. 283 s. ISBN 0-19-852363-7.

KENNY, Diana T. A Systematic Review of Treatments for Music Performance Anxiety. *Anxiety, Stress and Coping.* 2005, 18, 3, s. 183-208. ISSN 1061-5806.

KENNY, D. T., DAVIS, P., OATES, J. Music performance anxiety and occupational stress amongst opera chorus artists and their relationship with state and trait anxiety and perfectionism. *Journal of Anxiety Disorders.* 2004, 18, 6,s. 757–777. ISSN 08876185.

KHALSA, Sat Bir S., et al. Yoga Ameliorates Performance Anxiety a Mood Disturbance in Young Professional Musicians. *Appl Psychopsysiol Biofeedback.* 2009, 34, 1, s. 279-289. ISSN 10484-009-9103-4.

KOBORI, Osamu, et al. Traits and cognitions of perfectionism and their relation with coping style, effort, achievement, and performance anxiety in Japanese musicians. *Journal of Anxiety Disorders.* 2011, 25, 5, s. 674-679. ISSN 08876185.

KREUTZ, Gunter et al. Using music to induce emotions: Influences of musical preference and absorption. Psychology of Music. 2008, 36, 1, s. 101 – 126. ISBN 0305-7356.

KULKA, Jiří. *Arcana* [online]. 2006 [cit. 2011-10-14]. Osobnost hudebního umělce a příprava na koncert. Dostupné z WWW: <http://www.arcana.cz/texty/problemy-teorie-umeni-a-estetiky/>.

LANGENDOERFER, Franziska, et al. Personality and Performance Anxiety Among Professional Orchestra Musicians. *Journal of individual Differences.* 2006, 27, 3, s. 162-171. ISSN 1614-0001.

LIM, Hayoung A. The effect of personality type and musical task on self-percieved arousal. *Journal of Music Therapy*. 2008, 45, 2, s. 147 - 164.

LIPTON, Jack P. Stereotypes concerning musicians within symphony orchestras. The *Journal of Psychology*. 1987, 121, 1, s. 85 - 93.

LUND, Nick L.; KRANZ, Peter L. Notes on emotional components of musical creativity and performance. *The Journal of Psychology.* 1994, 128, 6, s. 635-640.

MCCORMICK, John. Self-Efficacy and Music Performance. *Psychology of Music.* 2006, 34, 3, s. 322-336. ISSN 0305-7356.

MCCAMBRIDGE, Karen. Correlates of Performance Anxiety in Practical Music Exams. Psychology of Music. 2004, 32, 4, s. 432-439. ISSN 0305-7356.

MOORE, Derek, BURLAND, Karen, DAVIDSON, Jane W. The social context of musical success: A development account. British Journal of Psychology. 2003, 94, s. 529 – 549.

NAGEL, Julie J. Stage Fright in Musicians: A Psychodynamic Perspective. *Bulletin of Menninger Clinic.* 1993, 57, 4, s. 492-504. ISSN 00259284.

Pražská konzervatoř [online]. 2009-2010 [cit. 2011 – 11 - 07]. Základní informace o škole. Dostupné z www: <http://www.prgcons.cz/zakladniinformace>.

ROY, Debdulal Dutta. Personality model of fine artists. *Creativity Research Journal*. 1996, 9, 4, s. 391 - 394. ISSN 10400419.

RUNCO, Mark A. Commentary: Divergent Thinking Is Not Synonymous With Creativity. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. 2008, 2, 2, s. 93-96.

RYAN, Charlene. Gender Differences in Children's Experience of Musical Performance Anxiety. *Psychology of Music.* 2004, 32, 1, s. 89-103. ISSN 0305-7356.

RYAN, Charlene; ANDREWS, Nicholle. An Investigation Into the Choral Singer's Experience of Music Performance Anxiety. *Journal of Research in Music Education*. 2009, 57, 2, s. 108 - 127. ISSN 00224294.

SEDLÁK, František. *Psychologie hudebních schopností a dovedností*. Vyd. 1. Praha : Supraphon, 1989. 258 s. ISBN 80-7058-073-9.

SHUTER-DYSON, Rosamund. Profiling Music Students : Personality and Religiosity. *Psychology of Music*. 2000, 28, 2, s. 190 - 196. ISSN 0305-7356.

SHUTER-DYSON, Rosamund. Personality Characteristics and the Attitude to Religion of Church Musicians. *Psychology of Music*. 2006, 34, 3, s. 391 - 398. ISSN 0305-7356.

Slovnik.sk. In *Krátký slovník SJ : Pravidlá slovenského pravopisu* [online]. [s.l.]: Azet.sk, a.s. & Jazykovedný ústav Ľudovíta Štúra Slovenskej akadémie vied, 2011 [cit. 2011-10-23]. Dostupné z WWW: <http://slovnik.azet.sk/pravopis/slovnik-sj/>.

STERNBACH, David J.; WOODY, Robert H. Stress in the Lives of Music Students. *Music Educators Journal*. 2008, 94, 3, s. 42-48. ISSN 00274321.

STOEBER, Joachim, Ulrike Eismann. Perfectionism in young musicians: Relations with motivation, effort, achievement, and distress. *Personality and Individual Differences.* 2007, 43, 8, s. 2182 – 2192. ISSN 01918869.

STORR, Anthony. *The Dynamics of Creation*. repr. London : Penguin Books, 1991. 303 s. ISBN 0-14-015686-0.

SVOBODA, Mojmír. *Psychologická diagnostika dospělých*. Vyd. 3. Praha : Portál, 2005. 342 s. ISBN 80-7367-050-X.

TERVANIEMI, Mari. Musicians - same or different?. *Annals of the New York Academy of Sciences*. 2009, 1, s. 151 - 156.

VÁLKOVÁ, Libuše. *Hlas individuality*. Vyd. 2. Praha : Akademie múzických umění, 2007. 80 s. ISBN 978-80-7331-087-5.

WHITCOMB, Benjamin. Overcoming performance anxiety. *American String Teacher*. 2008, 58, 4, s. 36 - 39.

WOODY II., Robert Henley. The musician´s personality. *Creativity research Journal*. 1999, 12, 4, s. 241 - 250. ISSN 10400419.