



evropský
sociální
fond v ČR



EVROPSKÁ UNIE



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY



OP Vzdělávání
pro konkurenceschopnost

INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

Univerzita Palackého v Olomouci

Metodologické otázky interdisciplinárního výzkumu v hudbě a vzdělávání

Karel Steinmetz et al.

Olomouc 2012



INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

Tento projekt je spolufinancován Evropským sociálním fondem
a státním rozpočtem České republiky.

1. vydání

© Karel Steinmetz et al., 2012

© Univerzita Palackého v Olomouci, 2012

Neoprávněné užití tohoto díla je porušením autorských práv a může zakládat
občanskoprávní, správněprávní, popř. trestněprávní odpovědnost.

ISBN 978-80-244-3189-5

Předmluva

Předkládaný sborník je souhrnem příspěvků, jejichž společným rysem je zaměření na metodologii výzkumu v hudební kultuře. Společným rysem je také interdisciplinární charakter výzkumu. Pojetí interdisciplinarity při studiu hudby lze vidět ve dvou podobách. V rámci vnitřním, intramuzikologickém, lze hovořit o vztazích například mezi hudební psychologií a hudební pedagogikou, hudební historiografií a hudební teorií, hudební pedagogikou a hudební sociologií apod. Ve vnějším, interdisciplinárním, hovoříme o vztahu mezi muzikologickými a nemuzikologickými vědními oblastmi. Některé z nich mají svoji interdisciplinární povahu ve svém označení – hudební psychologie, hudební sociologie, hudební historiografie a další. Jde vlastně o převážnou část disciplín tvořící systém hudební vědy, které aplikují metody a poznatky z původní „nehudební“ disciplíny na oblast hudby.

Lze říci, že hudba představuje sama o sobě jev interdisciplinární. Její fyzikální podstatu tvoří pravidelné kmitání vzduchového sloupce, struny apod. Šíření a přijímání zvukových vln podléhá zákonitostem akustiky. Oblast lidského vnímání je zkoumána fyziologickou akustikou, zpracování hudebních informací v mozku spadá do oblasti neurofyziologie. Rozlehlá část existence hudby v prostředí lidské společnosti podléhá zákonitostem sociologickým, hudební vzorce a tvůrčí postupy jsou předávány z generace na generaci edukační cestou, proces tvorby hudby, vnímání a zpracování hudebních podnětů lidskou myslí každého jedince řeší hudební psychologie atp.

V našem sborníku jsou akcentovány zejména poslední tři oblasti – hudební psychologie, hudební edukace a hudební sociologie.

Olomouc, květen 2012

prof. PaedDr. Jiří Luska, CSc.

Obsah

Marek Franěk

Sensation seeking and preferences of classical music:
A preliminary study

5

Jiří Luska

Vybrané metodologické otázky srovnávací hudební pedagogiky

21

Veronika Rajtr-Pavlová

K metodologii hudebně psychologického výzkumu v edukačním
prostředí - Hudební kulisa a její vliv na kognitivní výkon adolescentů
v testech pozornosti

29

Karel Steinmetz

K metodologii muzikologie a její dílčí disciplíny hudební regionalistice

69

Sensation seeking and preferences of classical music: A preliminary study

Marek Franěk

Abstract

The current study examined associations between the preference for particular genres of classical music and behavioral tendency sensation seeking. Sensation seeking is a personality trait defined by seeking varied, novel, and intense sensations. A sample of 83 respondents was asked about liking 26 genres of classical music, as well as completing the Sensation seeking scale. It was predicted that individuals who prefer large forms of classical music (e.g. orchestral pieces, symphony, and opera) would dispose with a higher level of sensation seeking than those who prefer, for instance solo or chamber music. The results showed significant negative correlations between sensation seeking level and preferences for piano music, solo instruments and early music, indicating that individuals who like these genres have lower level of sensation seeking. In contrast, the correlations between levels of preferences for orchestral music, symphony, oratory, opera and the level of sensation seeking were not significant. The results partially supported our assumptions.

Introduction

In the last decade a number of studies appeared that showed links between music preference and personality. Most of studies employed the music preference questionnaire STOMP (Short Test of Musical Preferences, see Rentfrow and Gosling, 2003), which estimates a level of preference of particular musical genres. These studies attempted to explain the connection between music preference and personality in relation to characteristics of the music rather than style labels. Using a factor analysis, Rentfrow and Gosling (2003) identified four basic characteristics of music, broad music preferences dimensions: *Reflexive and Complex*, *Intense and Rebellious*, *Upbeat and Conventional*, and *Energetic and Rhythmic* music. Further, the associations of these preference dimensions with components of the Five-Factor Model of Personality (containing personality traits

Neuroticism, Extraversion, Openness, Agreeableness, and Conscientiousness), were investigated (eg. Delsing et al. 2008, Franěk – Mužík, 2010, Rawling – Ciancarellid, 1997, Rentfrow – Gosling, 2003). This research yielded a number of relevant findings regarding the relationship of certain musical genres to personality. Many studies consistently showed that there is a positive correlation between the preference for *Complex and Reflexive* music (classical music, jazz) and the personality characteristic *Openness*. Thus, individuals, who prefer these musical genres score higher in *Openness*. In contrast, a negative correlation between the preference for “easy listening” music (*Upbeat and Conventional* music preference dimension) and *Openness* was observed, showing that people, who prefer this kind of music score lower in *Openness*. Preferences for *Upbeat and Conventional* music were also positively associated with *Extraversion* and *Agreeableness*, *Conscientiousness*, and *Neuroticism*. Finally, it was found that preferences for *Rhythmic and Energetic* music (rap, hip-hop, electronica, dance) were positively associated with *Extraversion*.

The main contribution of these studies was the identification of certain relationships between music preference and personality, which consistently appear in different cultures. Although the above mentioned broad dimensions of music preference describe general taste orientation of an individual, there is a problem that those preference dimensions are quite wide, since they are constituted by a broad range of various musical styles. Moreover, those styles are constituted by a broad range of particular genres. For example, the style “classical music” includes a tremendous variety of music forms. Evidently, the next step in this research should be a deeper analysis of the relationships between personality and various genres of particular musical styles.

Most of the above mentioned studies investigated associations between music preference and personality dimensions of the Five-Factor Model of Personality. However, in our research we gave attention to the study of personality as a manifestation of behavioral tendency sensation seeking. Many studies demonstrated that behavioral tendency sensation seeking is related to art and aesthetic preferences (see Furnham – Chamorro-Premuzic, 2004). Moreover, this behavioral tendency is often regarded as a predictor for preferences of certain genres of modern popular music, which are liked by individuals who have a strong need for very intense stimuli.

The sensation seeking theory states that individuals seek activities and experiences that will fulfil their need for sensation. Zuckerman (1994)

proposed that sensation seeking is a personality trait defined by seeking varied, novel, complex and intense sensations and experiences and also the willingness to take physical, social, legal and financial risks for the sake of such experience. Sensation seeking predicts various behaviors such as drug use (Pedersen et al., 1989, Ratliff – Burkhart, 1984, Zuckerman et al., 1990) and seeking of unusual experiences (Zuckerman et al., 1972). Some sports (e.g. parachuting, auto racing, scuba diving, climbing) may provide a method by which sensation seekers satisfy their need for excitement (see Zuckerman, 1994).

Additionally, Zuckerman also proposed that sensation seeking is determined by multiple factors. Some people seek thrill and adventure through socially accepted sports activities, whereas other people are driven to disinhibitory forms of sensation seeking such as drug use. The four dimensions of sensation seeking tendency were described. The first factor, “Thrill and adventure seeking” (TAS), expresses a desire to engage in sports or other physically risky activities that provide unusual sensations from speed or defiance of gravity (parachuting, scuba diving, skiing). The second factor, “Experience seeking” (ES), includes seeking novel sensations and experiences through the mind and senses, through arousing music, art, travel, and social nonconformity. The third factor, “Disinhibition” (DIS), describes seeking sensation through social activities like parties, social drinking, and sex. Finally, the fourth factor “Boredom susceptibility” (BS), designates intolerance for repetitive experience of any kind including routine work and boring people.

There is evidence that behavioral tendency sensation seeking is also related to art and aesthetic preferences. The earliest evidence pointing to the relationship between sensation seeking and music preference comes from the study by Litle and Zuckerman (1986). They reported that a preference for rock music was positively related to sensation seeking. High sensation seekers prefer rock and heavy metal because of the arousing quality of this kind of music. Most research examining sensation seeking and music preference has focused on the influence of rock and heavy metal music on arousal levels or subsequent behavior. Rawlings et al. (1998) reported that sensation seeking was linked positively to liking hard rock music and negatively to soft popular music. In a further study, Rawling et al. (2000) found associations between sensation seeking and the preference for heavy metal. Using a group of undergraduate students, McNamara and Ballard (1999) reported positive correlations among

music preference, resting arousal, and sensation seeking for men. The most arousing genres were heavy metal, alternative rock, rap and dance. Weisskirch and Murphy (2004) studied musical preference and Internet use in relation to sensation seeking tendency in a sample of undergraduate students. They reported that heavy metal and electronic/dance music were related to high sensation seeking. Nater et al. (2005) examined, in a study sample of young adults, the relationship between sensation seeking, music preference, and psychophysiological reactivity to music. They found that participants with high sensation seeking scores felt less active after hearing heavy metal than participants with low scores. The main stream of investigations reported the association between sensation seeking and preferences for hard rock/heavy metal. Recently, Vuus et al. (2010) studied sensation seeking in professional musicians. They compared data from groups of classical and “rhythmic” students. The higher sensation seeking scores were observed in “rhythmic” students. However, several studies also found a link between sensation seeking (or particular sub-components of sensation seeking) and liking totally different genres than the above mentioned. Little and Zuckermann (1986) found that TAS and ES sub-scales also correlated to liking folk music, and the ES sub-scale was related to liking classical music. They concluded that experience seekers seem to have a broader range of musical preferences, including folk and classical music as well as rock, whereas disinhibitors just like rock. The sub-component ES represents the seeking of sensation through the mind and the senses. Rawlings et al. (2000) reported similar findings for jazz preferences.

As we can see, classical music, in this context, does not meet the requirements of sensation seekers. As we mentioned above, many studies regarded classical music as a homogenous musical genre, mainly because of the practical research needs. But we know that individual preference patterns within the category “classical music” may be quite different. Not only in terms of historical periods of music (contemporary, 19th century, 18th century, early music, etc...), but also in terms of texture, musical form, type of instrumentation, social function, etc. A specific requirement is an intensity of stimulation. Berlyne’s psychobiological theory of aesthetical preference (Berlyne, 1971) states that music preference results from the interaction between an individual’s level of arousal and the arousing properties of music. Music has certain arousing qualities, which are based on *stimulus-dependent* properties and *culture dependent* properties.

Stimulus-dependent properties of a particular music may encompass, for instance, loud volume, intensity, complexity, or specific instrumentation (e.g. large orchestra). Music expresses a variety of intense emotions and is combined with additional non-musical stimuli (e.g. lights, colors), while *culture dependent* properties are derived from functions, which a particular music plays in different social situations and within various social groups.

A typical difference may be between individual preferences of solo or chamber music vs. preferences of musical forms, which are performed by large ensembles, such as symphony and opera of the 19th century. Another example might be preferences for some forms of 18th century music performed with small ensembles playing on historical instruments vs. preferences of the same music performed with large ensembles using modern musical instruments. There is a question, whether similar taste differences and individual preferences might be in some extent affected by an individual level of behavioral tendency sensation seeking? Do those listeners, who need more intense stimuli to reach the optimal level of their arousal, prefer musical genres associated with more extensive musical forms and performed by large musical ensembles?

Goals

The aim of this study was to examine the relationship between preferences for particular genres of classical music and behavioral tendency sensation seeking. It is known that individuals with a higher level of sensation seeking prefer music with a higher arousing potential. Do those who prefer “large” forms of classical music such as a large symphony or opera dispose with a higher level of sensation seeking than those who prefer solo or chamber music? Are preferences for music played by solo instruments/small ensembles negatively associated with a sensation seeking?

Method

Sample

A sample of 83 respondents took part in the study. The sample consisted of 36 males and 47 females. Respondents ranged from the age of 15 to 57 years and their mean age was 30.3 years ($SD = 11.7$). The respondents were contacted and questioned by students of psychology courses at Charles University and at the University of Hradec Králové. They were either

musical amateurs listening to classical music, conservatory students, or music professionals performing classical music.

Measures

Music preference was assessed by a questionnaire, which encompassed twenty-six genres of classical music. Each item was followed by examples of its typical composers. Participants used a 1–7 scale (strongly dislike – strongly like) to rate their liking level for a particular genre.

Various genres were selected in order to cover diverse types of music, which are listened to by present-day classical music listeners. We attempted to make a representative selection of diverse genres of instrumental, vocal, solo, chamber, and orchestral/choral music. Thus, preference for the following genres were studied: 1. *Baroque orchestral music* (Händel, Vivaldi), 2. *Classical symphony and concert*, (Haydn, Mozart), 3. *Romantic symphonies for large orchestra* (Dvořák, Čajkovský, Brahms), 4. *Orchestral music of the 20th century* (Bartók, Šostakovič), 5. *Contemporary orchestral music* (Penderecki, Lutoslawski), 6. *Baroque opera* (Händel), 7. *Opera from the end of the 18th century* (Mozart), 8. *Italian opera from the 19th century* (Rossini, Verdi, Puccini), 9. *Musical drama from the 19th century* (Wagner), 10. *Czech national opera* (Smetana, Dvořák), 11. *Opera of the 20th century* (Janáček, Martinů, Britten), 12. *Keyboard baroque music* (Bach, Scarlatti, Couperin), 13. *Piano music from the end of the 18th century* (Mozart, Beethoven), 14. *Piano music from the 19th century* (Chopin, List, Rachmaninov), 15. *Music for solo instruments (violin, flute) with piano accompaniment from the 18th and 19th centuries*, 16. *Organ music from the 18th and 19th centuries* (Bach, Franck), 17. *String quartet from the 19th century* (Schubert, Smetana, Dvořák), 18. *Wind quintet from the 18th and 19th centuries* (Rejcha), 19. *Plain chant*, 20. *Vocal polyphony from the 16th century* (Palestrina), 21. *Baroque cantata from the 17th century* (Monteverdi), 22. *Baroque sacred music* (Bach, Händel, Vivaldi, Caldara), 23. *Oratory from the 19th century* (Mendelson-Bartholdy), 24. *Choir music from the 19th century* (Foerster), 25. *Song with piano accompaniment* (Schubert, Brahms), and 26. *Solo operatic aria with orchestra* (from Mozart to Dvořák).

Sensation seeking was measured by the *Sensation Seeking Scale V* (Zuckerman, 1994). The scale has the four sub-scales: *Thrill and Adventure Seeking* (TAS), *Experience Seeking* (ES), *Disinhibition* (DIS), and *Boredom Susceptibility* (BS). The scale consists of 40 forced-choice items. The total score (SSS) is the sum of the scores of the particular sub-scales.

Results

Associations between preferences of particular genres of classical music and sensation seeking tendency were examined by looking for correlations between preference rating and sensation seeking scores (see Table 1). In general, the correlation coefficients were quite small. However, in recent studies of associations between personality and music preferences, correlation coefficients were almost always small, usually not exceeding the value $r = 0.3$. For discussion of this phenomenon see Rentfrow and Gosling (2007, p. 310). Furthermore, correlation coefficients were mostly negative or close to zero, indicating negative associations between the preference for classical music and sensation seeking tendencies.

Table 1 *Correlations between rating of liking and sensation seeking.*

Musical genres	Scores of sensation seeking				
	SS	TAS	ES	DIS	BS
1. Baroque orchestral music	-0.31*	-0.19	-0.35*	-0.22*	-0.14
2. Classical symphony and concert	-0.11	-0.02	-0.08	-0.10	-0.17
3. Romantic symphonies for large orchestra	-0.15	-0.22*	-0.05	-0.19	0.07
4. Orchestral music of the 20 th century	-0.10	-0.20	-0.04	0.05	-0.07
5. Contemporary orchestral music	0.11	0.12	-0.06	0.14	-0.01
6. Baroque opera	-0.32*	-0.28*	-0.32*	-0.15	-0.16
7. Opera from the end of the 18 th century	-0.18	-0.15	-0.24*	-0.13	-0.03
8. Italian opera from the 19 th century	-0.08	-0.14	-0.17	-0.04	0.10
9. Musical drama from the 19 th century	0.03	-0.03	0.12	0.04	0.13
10. Czech national opera	-0.14	-0.04	-0.21	0.02	-0.22*
11. Opera of the 20 th century	-0.04	-0.10	-0.02	0.06	-0.11
12. Keyboard baroque music	-0.21	-0.17	-0.15	-0.16	-0.12
13. Piano music from the end of the 18 th century	-0.21	-0.04	-0.16	-0.28*	-0.16
14. Piano music from the 19 th century	-0.08	-0.10	0.07	-0.18	-0.01
15. Music for solo instruments (violin, flute)	-0.16	-0.19	-0.14	-0.09	-0.03
16. Organ music from the 18 th and 19 th centuries	-0.21	-0.12	-0.13	-0.27*	-0.11
17. String quartet from the 19 th century	-0.14	-0.17	-0.16	-0.02	-0.03
18. Wind quintet from the 18 th and 19 th centuries	-0.22*	-0.13	-0.19	-0.05	-0.34*
19. Plain chant	-0.14	-0.03	-0.05	-0.16	-0.24*
20. Vocal polyphony from the 16 th century	-0.10	-0.02	-0.02	-0.11	-0.24*
21. Baroque cantata from the 17 th century	-0.26*	-0.20	-0.07	-0.20	-0.29*

22. Baroque sacred music	-0.25*	-0.35*	-0.10	-0.10	-0.10
23. Oratory from the 19 th century	0.02	0.00	0.07	0.09	-0.14
24. Choir music from the 19 th century	-0.06	0.02	0.01	-0.07	-0.13
25. Song with piano accompaniment	-0.07	0.00	-0.09	-0.04	-0.02
26. Solo operatic aria with orchestra	0.10	0.03	0.04	0.18	0.03

Notes: SS= total score of sensation seeking, TAS= thrill and adventure seeking, ES= Experience seeking, DIS=disinhibition, BS=boredom susceptibility. * $p < .05$

The results indicated that statistically significant negative associations were between sensation seeking and preferences for baroque orchestral music, baroque opera, wind quintet music from the 18th and 19th centuries, baroque cantata from the 17th century, and baroque sacred music. Furthermore, we looked for associations between preferences of individual genres and particular sub-scales of sensation seeking. For the sub-scale Thrill and Adventure Seeking (TAS), statistically significant negative associations were found for baroque opera and baroque sacred music and also, curiously for romantic symphonies for large orchestra. Scores for the sub-scale Experience Seeking (ES) were significantly negatively correlated, with preferences of baroque orchestral music, baroque opera, and opera from the end of the 18th century. For the sub-scale Disinhibition (DIS), statistically significant negative correlations were found for baroque orchestral music, piano music from the end of the 18th century, and organ music from the 18th and 19th centuries. Finally, scores for the sub-scale Boredom Susceptibility (BS) were significantly negatively correlated with preferences for the Czech national opera, wind quintet music the 18th and 19th centuries, plain chant, vocal polyphony from the 16th century, and baroque cantata from the 17th century. On the other hand, some associations were also positive, although statistically non-significant: orchestral music of the 20th century and solo operatic aria with orchestra.

In summary, we found several significant negative associations, however, the preference patterns are not very clear. Thus, in further steps of analyses we wanted to reduce number of variables (particular genres of classical music) in order to find clearer patterns of associations between music preferences and sensation seeking tendency. Typically, listeners usually prefer a wider range of musical genres. For instance, those, who prefer baroque sacred music, would probably also like baroque organ music, but do not appreciate romantic opera from 19th century very much. Thus, the goal of the following analysis was to find broader preference dimensions

of liking particular classical music genres and then to look for associations between those preference dimensions and sensation seeking. This analytic approach was also employed in the seminal paper by Renfrow and Gosling (2003), as well as in subsequent studies investigating links between music preference and personality. Therefore in the further data processing, we conducted a factor analysis in order to reduce preferences of all twenty-six musical genres to a smaller number of dimensions (factors). Since we had no expectations about the number of dimensions or the nature of the underlying structure, we used exploratory factor analysis. The principal-component analysis was chosen as a factor extraction model. A four-factor solution was retained, which accounted for 51% of the total variance. Table 2 presents the factor loadings after Varimax rotation.

Table 2 *Factor loading of the 26 musical genres. Principal components analysis with Varimax rotation.*

Musical genres	Factors			
	F1 piano music	F2 early music	F3 modern music	F4 symphony and opera
1.Baroque orchestral music	0.0680	0.6674	-0.2129	0.4087
2.Classical symphony and concert	0.3400	0.2498	0.2996	0.3214
3.Romantic symphonies for large orchestra	0.4465	-0.0190	0,1481	0.4769
4. Orchestral music of the 20 th century	0.1347	0.0156	0.5843	0.1678
5. Contemporary orchestral music	0.0831	-0.0955	0.5754	-0.0071
6. Baroque opera	-0.0611	0.5872	0.0408	0.5404
7. Opera from the end of the 18 th century	-0.0392	0.1886	0.0773	0.8504
8. Italian opera from the 19 th century	0.0700	0.0660	-0.0088	0.8501

9. Musical drama from the 19 th century	-0.0141	0.2359	0.4747	0.2242
10. Czech national opera	0.1665	-0.1295	0.3186	0.6681
11. Opera of the 20 th century	-0.0697	-0.0350	0.6931	0.3581
12. Keyboard baroque music	0.4567	0.6454	-0.3102	-0.0040
13. Piano music from the end of the 18 th century	0.8350	0.0181	-0.1139	0.1038
14. Piano music from the 19 th century	0.6936	-0.0829	0.2639	-0.0374
15. Music for solo instruments (violin, flute)	0.4574	0.2081	0.2989	0.2633
16. Organ music from the 18 th and 19 th centuries	0.2844	0.6439	-0.0297	-0.0204
17. String quartet from the 19 th century	0.2017	0.2984	0.2417	0.3635
18. Wind quintet from the 18 th and 19 th centuries	-0.1628	0.4088	0.1771	0.4269
19. Plain chant	-0.0495	0.5231	0.4822	-0.0994
20. Vocal polyphony from the 16 th century	-0.3137	0.4965	0.3742	-0.0312
21. Baroque cantata from the 17 th century	0.0050	0.7727	0.1997	-0.0129
22. Baroque sacred music	-0.0911	0.7663	0.1576	0.1096
23. Oratory from the 19 th century	0.0066	0.2333	0.5594	0.2709
24. Choir music from the 19 th century	0.1769	0.1126	0.4627	-0.0036

25. Song with piano accompaniment	0.4385	0.0526	0.4529	0.0344
26. Solo operatic aria with orchestra	0.2751	-0.0906	0.3149	0.5022

Note: Boldface indicates factor loading above 0.40.

The first factor was named *piano music*. It is loaded by preferences for keyboard baroque music, piano music from the end of the 18th century, piano music from the 19th century, and music for solo instruments (violin, flute) with piano accompaniment from the 18th and 19th centuries. The second factor was called *early music*. It was loaded by preferences for baroque orchestral music, baroque opera, keyboard baroque music, organ music from the 18th and 19th centuries, plain chant, vocal polyphony from the 16th century, baroque cantata from the 17th century, and baroque sacred music. The third factor, which was loaded by preferences for orchestral music of the 20th century, contemporary orchestral music, musical drama from the 19th century, opera of the 20th century, plain chant, oratory from the 19th century, choir music from the 19th century, and song with piano accompaniment, was named as *modern music*. As we see, plain chant does not fit very well to this factor. Moreover, plain chant also loads the second factor *early music*. The fourth factor, which was loaded by preferences for romantic symphonies for large orchestra, baroque opera, opera from the end of the 18th century, Italian opera from the 19th century, Czech national opera, and solo operatic aria with orchestra, was named *symphony and opera*.

Further, correlations between sensation seeking scores and particular factor scores were computed. The results are shown in Table 3. The data indicated that the correlation between particular broader dimensions of musical preferences and sensation seeking scores were again negative, indicating that the preference for classical music was negatively associated with the tendency sensation seeking. The significant correlations were found between the dimensions “piano music”, “early music” and sensation seeking scores. When we looked at correlations between scores on the sub-scales of sensation seeking, we found that larger and significant negative correlations were mainly between the dimensions “piano music” and **Disinhibition**, “early Music” and **Disinhibition**, as well as between

the dimensions of “early music” and Thrill and Seeking adventure and **Boredom Susceptibility**.

Table 3 *Correlations between sensation seeking scores and particular factor scores*

Factors	Scores of sensation seeking				
	SS	TAS	ES	DIS	BS
F1 piano music	-0.25*	-0.17	-0.12	-0.23*	-0.12
F2 early music	-0.34*	-0.23*	-0.19	-0.23*	-0.26*
F3 modern music	-0.06	-0.05	0.01	0.02	-0.13
F4 symphony and opera	-0.18	-0.16	-0.22	-0.05	-0.06

Notes: SS= total score of sensation seeking, TAS= thrill and adventure seeking, ES= Experience seeking, DIS=disinhibition, BS=boredom susceptibility. * $p < .05$

To conclude, the results showed that the two dimensions of musical preference - “piano music” and “early music” were significantly negatively associated with the score of tendency sensation seeking, In contrast, individuals who prefer music encompassed in the music preference dimensions “modern music” and “symphony and opera”, did not exhibit any significant associations with level of sensation seeking.

Discussion

The results of the present study contribute to the understanding of individual differences in music preference. The aim of this study was to examine the extent to which the preference for certain genres of classical music is associated with behavioral tendency sensation seeking. Namely in the 1990s, in the context of the debate on “problem music”, the relationship between the popularity of certain styles of recent popular music (e.g. heavy metal), some personality traits (including sensation seeking) and antisocial or aggressive behavior in adolescence were explored. Some studies attempted to confirm this association (e.g. Arnett, 1991). However, the association between sensation seeking and antisocial behavior represents only an extreme case of manifestation of this tendency, driven mostly by the dimension “Disinhibition”. Typically, individuals with a high level of sensation seeking are looking for intense enjoyment, or for completely new and fresh experiences.

There is a question whether inter-individual differences for liking classical music with high/low arousing potential might be based on personality factors, too. Previous studies demonstrated that personality in some extent affects musical preferences. As we mentioned above, this effect is very well manifested within substantially different musical styles. For example, there is a clear differences in terms of personality between a listener who attends a techno or heavy metal concert, where music is played in high intensity level, accompanied by light effects, visited by a large amount of aroused, noisy people drinking alcoholic beverages, and a listener, who may be appropriately aroused by a song recital accompanied by piano, surrounded by a polite and silent concert audience.

How are those differences manifested among genres of classical music? The results of our study showed that the preference for none of genres of classical music was significantly positively associated with sensation seeking. This is probably due to the fact that people with higher level of sensation seeking simply look for different leisure activities than listening to classical music to satisfy their needs for stimulation. On the other hand, preferences for certain genres of classical music were negatively associated with the level of sensation seeking. One can suppose that these individuals have personality predispositions to like such musical genres, which substantially differ to those which are preferred by individuals who have higher levels of sensation seeking.

Our data showed that the preference dimension “early music” was most markedly negatively associated with sensation seeking. We observed the significant negative correlations between this preference dimension and sensation seeking, both with the overall score of sensation seeking and with its sub-scales, except *Experience seeking*. Interestingly, the negative association with the sub-scale *Experience Seeking* indicates that the early music does not represent a novel listening experience for current listeners. The question is whether we might obtain similar data, for instance in the 1980s (or even earlier).

Additionally, preference dimension that was significantly negatively associated with sensation seeking, was the “piano music”, which encompassed both piano music and solo music with piano accompaniment. Also, this finding supports our supposition that music with low arousing properties will not be preferred by individuals with a high level of sensation seeking.

In contrast, two other music preference dimensions – “modern music” and “symphony and opera”, have been associated with sensation seeking non-significantly. The correlation coefficients between the dimension of “modern music” (typically orchestral music of the 20th century, opera of the 19th and 20th century, etc.) and sensation seeking were close to zero. Results showed that individuals who prefer these genres are somewhat different in their levels of sensation seeking than those who liked the “early music” and “piano music” dimensions. Thus, these results partially support our assumptions.

To conclude, the present study intended to investigate differences in personality foundations of preferences for particular genres of classical music. The data showed that sensation seeking, which indicated quite well the preferences for a highly stimulating music in the domain of recent popular music, is not a distinctive feature in classical music preferences.

It is noteworthy that the current study has a limitation – the sample of our respondents was quite small. Thus, our results and conclusions have preliminary character only. Nevertheless, our analyses clearly demonstrated the existence of the preference clusters for particular genres of classical music. A direction for future research may be examining associations with different personality measures. For instance, to investigate how personality traits such as Extraversion, Emotional stability and Openness, influence liking particular genres of classical music. A further issue might be how personality traits would influence a preference of certain performance styles, both in listeners and performers.

Address: Marek Franěk, University of Hradec Králové, Faculty of Informatics and Management, Rokitanského 62, 503 00 Hradec Králové

References

- ARNETT, J.: *Heavy metal music and reckless behavior among adolescents*, in: *Journal of Youth and Adolescence* 24, 1991, 5, 535–550
- BERLYNE, D.E.: *Aesthetics and Psychobiology*. Appleton-Century-Crofts, New York, 1971

DELSING, M. J. M. H. - TER BOGT, T. F. M. - ENGELS, R. C. M. E. & MEEUS, W. H. J.: *Adolescents Music Preferences and Personality Characteristics*, in: *European Journal of Personality* 22, 2008, 2, 109–130

FRANĚK, M. & MUŽÍK, P.: *Hudební preference a její souvislost s dimenzemi pětifaktorového modelu osobnosti* (Musical preferences and their relation to the 'Big-Five' personality dimensions, in: *Hudební věda* 47, 2010, 2–3, 285–297.

FURNHAM, A. & CHAMORRO-PREMUZIC, T.: *Personality, Intelligence, and Art*, in: *Personality and Individual Differences* 36, 2004, 3, 705–715

LITTLE, P. & ZUCKERMAN, M.: *Sensation Seeking and Music Preferences*, in: *Personality and Individual Differences* 7, 1986, 4, 575–577

MCNAMARA, L. & BALLARD, M.: *Resting Arousal, Sensation Seeking, and Music Preference*, in: *Genetic, Social, and General Psychology Monographs* 125, 1999, 3, 229–250

NATER, U. M. - KREBS, M. & EHLERT, U.: *Sensation Seeking, Music Preference, and Psychophysiological Reactivity to Music*, in: *Musicae Scientiae* IX, 2005, 2, 239–254

PEDERSEN, W. - CLAUSEN, S. E. & LAVIK, N. J.: *Patterns of Drug Use and Sensation Seeking among Adolescents in Norway*, in: *Acta Psychiatrica Scandinavica* 79, 1989, 4, 386–390

RATLIFF, K. G. & BURKHART, B. R.: *Sex Differences in Motivations for and Effects of Drinking among College Students*, in: *Journal of Studies on Alcohol* 45, 1984, 1, 26–32

RAWLING, D. & CIANCARELLI V.: *Music Preference and the Five-Factor Model of the NEO Personality Inventory*, in: *Psychology of Music*, 25, 1997, 2, 120–132

RAWLINGS, D. - BARRANTES I VIDAL, N. & FURNHAM, A.: *Personality and Aesthetic Preference in Spain and England: Two Studies Relating Sensation Seeking and Openness to Experience to Liking for Paintings and Music*, in: *European Journal of Personality* 14, 2000, 6, 553–576

RENTFROW, P. J. & GOSLING, S. D.: *The Do Re Mi's of Everyday Life: The Structure and Personality Correlates of Music Preferences*, in: *Journal of Personality and Social Psychology* 84, 2003, 6, 1236–1256

RENTFROW, P. J. & GOSLING, S. D.: *The Content and Validity of Music-Genre Stereotypes among College Students*, in: *Psychology of Music* 35, 2007, 2, 306–326

VUUS, P. - GEBAUER, L. - HANSEN, N. CHR. - JØRGENSEN, S. R. - MØLLER, A., & LINNET, J.: *Personality Influences Career Choice: Sensation Seeking in Professional Musicians*, in: *Music Education Research* 12, 2010, 2, 219–230

WEISSKIRCH, R.S. & MURPHY, L.C.: *Friends, Porn, and Punk: Sensation Seeking in Personal Relationships, Internet Activities, and Music Preference among College Students*, in: *Adolescence* 39, 2004, 154, 189–201

ZUCKERMAN, M. - BALL, S. & BLACK, J.: *Influences of Sensation Seeking, Gender, Risk Appraisal, and Situational Motivation on Smoking*, in: *Addiction Behavior* 15, 1990, 3, 209–220

ZUCKERMAN, M. - BONE, R.N. - NEARY, R. - MANGELSDORFF, D. & BRUSTMAN, B.: *What is the Sensation Seeker? Personality Trait and Experience Correlates of the Sensation Seeking Scales*, in: *Journal of Consulting and Clinical Psychology* 39, 1972, 2, 308–321

ZUCKERMAN, M.: *Behavioral Expression and Biosocial Bases of Sensation Seeking*, Cambridge University Press, New York, 1994

Vybrané metodologické otázky srovnávací hudební pedagogiky

Jiří Luska

Globalizace a prolínání světových kultur představují realitu, jejichž důsledky a dosahy se postupně promítají do všech oblastí společnosti včetně hudebního vzdělávání. V kontextu těchto procesů se rozšířil prostor pro tematiku související s poznáváním a porovnáváním hudebně pedagogických reálií. Srovnávacím studiem procesu hudební edukace uskutečňované v odlišných geografických, národních, etnografických, politických, kulturních a ekonomických podmínkách se tak nabízejí srovnávací hudební pedagogice následující úkoly a cíle:

- nalézat specifické rysy jednotlivých pojetí a systémů hudebního vzdělávání a výchovy,
- chápat okolnosti a činitele, za nichž se jednotlivá pojetí a systémy hudebního vzdělávání a výchovy vykryštovaly,
- stanovovat kritéria hodnocení a posuzování jednotlivých hudebně vzdělávacích a výchovných pojetí,
- hodnotit pozitivní a problematické rysy jednotlivých pojetí a systémů,
- nalézat inspirace pro integraci „cizích“ hudebně vzdělávacích a výchovných prvků do vlastního pojetí či systému,
- posilovat smysl pro pluralitu v obecném hudebně pedagogickém myšlení,
- chápat příčiny průniků obecnějších globalizačních tendencí do oblasti hudební kultury,
- nalézat různá národní a etnografická specifika ve funkci hudebně kulturních kánonů a hudebně vzdělávacích a výchovných inspiračních zdrojů,
- prostřednictvím komparace procesů hudební edukace v prostředích s různým stupněm společenského vývoje vysledovat další perspektivy jejich směřování v budoucnosti,
- nacházet a pojmenovávat nové hudebně pedagogické otázky a propracovávat nová hudebně pedagogická metodologická řešení.

Naznačené cíle směřují jak do oblasti hudebně pedagogické teorie, tak do hudebně edukační praxe. Jejich dosažení vyžaduje přirozeně také propracování otázek metodologických. V našem příspěvku se zaměříme právě na některé pracovní okruhy tohoto typu. Budeme se postupně zabývat vymezením předmětu a místa srovnávací hudební pedagogiky v kontextu hudební pedagogiky, označením disciplíny a používanými výzkumnými metodami. Srovnávací hudební pedagogika má již také svou historickou dimenzi i košatou současnost. Na tyto oblasti je zaměřena jiná naše studie tohoto sborníku.

Literatura z oblasti srovnávací pedagogiky dokládá, že systematictější zájem o odlišné národní vzdělávací systémy vzrostl v období, kdy jednotlivé národy začaly rozvíjet své národní vzdělávací systémy.¹ Také termín *srovnávací pedagogika* se poprvé podle A. Váňové objevil již počátkem 19. století, ale přesto doposud není zcela zformulována jeho všeobecně přijímaná definice. Nicméně se lze opřít o vymezení, v němž je srovnávací pedagogika považována za „...jednu z pedagogických věd, a to vědu multidisciplinární, která ze synchronního nebo diachronního pohledu zkoumá pedagogické jevy a fakta v jejich politických, sociálně ekonomických a kulturních souvislostech a srovnává jejich shody a rozdíly ve dvou nebo několika zemích, oblastech, kontinentech nebo celosvětově. To vše za účelem lepšího pochopení jedinečnosti každého jevu v jeho vlastním vzdělávacím systému i nalezení platného zobecnění s cílem zlepšit vzdělání.“² Současný americký srovnávací pedagog W. W. Brickman definoval srovnávací pedagogiku obdobně. „Srovnávací pedagogika je analýza vzdělávacích systémů a problémů ve dvou či více zemích, a to v kontextu jejich historických, socioekonomických, politických, kulturních, náboženských a jiných významných faktorů. Srovnávací pedagogika je interdisciplinární oblast výzkumu, která čerpá ze sociologie a ekonomie vzdělávacích procesů, z poznatků o jejich historickém vývoji a o současné vzdělávací politice.“³

¹ Srov. BEREDAY, G. Z. F. *Comparative method in Education*. New York: Holt, Rinehart&Winston, 1964. FRASER, S. E., BRICKMAN, W. W. *A History of International and Comparative Education. Ninetenth century documents*. Glenview, Ill.: Scott, Foresman, 1968.

² VÁŇOVÁ, M. Srovnávací pedagogika, její předmět, struktura a funkce. In PROKOP, J. (ed.) *K otázkám srovnávací pedagogiky*. Sborník z mezinárodní konference. Praha: Karolínium, 2003, s. 11–12.

³ Srov. PRŮCHA, J. *Vzdělávání a školství ve světě: základy mezinárodní komparace vzdělávacích systémů*. Praha: Portál, 1999, s. 29.

V hudebně pedagogickém významu definují A. Kemp a L. Lephherd srovnávací hudební pedagogiku stručněji: „Komparativní hudební pedagogika se zabývá popisem a srovnáním odlišných národních (také regionálních a kulturních) systémů hudební edukace. Podoba studií komparativní hudební pedagogiky může být různá, ale nejčastější typy takových studií jsou práce zkoumající jeden (single) systém nebo srovnávají dva či více systémů hudebního vzdělávání, jejich cíle a kurikula“.⁴ Podle M. Holase „srovnávací (komparativní) hudební pedagogika reprezentuje interdisciplinární oblast hudební výchovy čerpající poznatky ze sociologie a z ekonomiky vzdělávacích procesů, jakož i z poznatků o jejich historickém vývoji a současné vzdělávací politice (mj. ekonomická sféra školství, využití srovnávací pedagogiky pro politiku školství a vzdělávání, vlastnosti a výsledky fungování vzdělávacích systémů, vypracování konkrétních standardů, podle nichž lze hodnotit úroveň a výsledky vzdělání).“

Studovanými oblastmi srovnávacích přístupů v pedagogice mohou být podle Váňové školská politika a legislativa, řízení a financování školství, struktura školských systémů, mohou to být samozřejmě vzdělávací cíle a obsah, didaktické metody, učebnice nebo různé podoby organizace vyučování.

V české muzikologické literatuře vymezuje I. Poledňák⁵ srovnávací hudební pedagogice dvě předmětné oblasti: 1. Dějiny hudebně výchovných typů a systémů (diachronních souvislostí mezi nimi) a 2. Srovnávací analýzu soudobých, respektive synchronně se uplatňujících hudebně výchovných typů a systémů.

V Burlasově pojetí je předmětem srovnávací hudební pedagogiky organizace vyučování, komparace metod, vyučovacích osnov, učebnic a pomůcek, konfrontace různých hudebně pedagogických koncepcí, zkoumání forem přípravy učitelů hudby, systémy odborného hudebního školství a hudební výchovy na všeobecně vzdělávacích školách v různých zemích atd.

Komplexně vymezil předmět srovnávací hudební pedagogiky americký hudební pedagog s dlouholetými zkušenostmi v oboru E. A. Cykler, který jej ztotožňuje se třemi oblastmi hudebně pedagogického srovnávacího výzkumu: 1. Srovnání jednotlivých hudebně vzdělávacích předmětů, 2. Studium zahraničních hudebně pedagogických systémů a 3. Hodnocení dokumentačních audio a video záznamů hudebního vyučování z různých zemí. Cykler vidí smysl srovnávací hudební pedagogiky nejen ve shromažďování

⁴ KEMP, A., LEIPHERD, L. Research Methods in International and Comparative Music Education. In Colwell, R. (ed.) *Handbook for Research in Music Teaching and Learning*. New York: Schirmer, 1992, s. 776.

⁵ POLEDŇÁK, I. Hudební pedagogika. In Lébl, V. – Poledňák, I. (eds.) *Hudební věda II*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988, s. 543.

informací o hudebně výchovné praxi a didaktikách, ale také ve srovnávání jejích historických, pedagogických, psychologických a estetických základů.⁶

Předmětné oblasti a metoda aplikovaná ve srovnávací hudební pedagogice se odrážejí také v jejím pojmenování. V české literatuře i v této studii je používáno sousloví *srovnávací hudební nebo komparativní hudební pedagogika*. S označením *comparative music education* se můžeme setkat v anglicky psaných studiích L. Lephherda⁷, P. A. Tata⁸, R. Phelpse⁹ aj., názvech univerzitních studijních programů a kupříkladu také v tématickém členění studií v časopise *British Journal of Music Education (BJME)*.¹⁰

Názvem *international and comparative music education studies* se označují práce či výzkumy, které se zabývají analýzou a srovnáním systémů hudebního vzdělávání a výuky hudební výchovy dvou či více zemí. Adjektivem *international* bývá výrazněji akcentována mezinárodní povaha předmětu, která se podle S. Abel – Struthové nalézá v předmětném zaměření prací srovnávajících současné mezinárodní systémy hudební výchovy od 60. let 20. století.¹¹ Ve studiích širšího kulturního, hudebně kulturního, hudebně pedagogického a kulturně sociologického zaměření je také užíván výraz *cross-national comparison* nebo *cross-cultural comparison*. V německé literatuře se shledáváme častěji se souslovím *vergleichende Musikpädagogik* či *vergleichende Musikerziehung* než *komparative Musikpädagogik*. Francouzština pracuje s slovem *education musicale comparée*.

Společným jmenovatelem uvedených označení je metoda *srovnávací analýzy* hudebně vzdělávacích jevů. Podle předmětu zkoumání a způsobů aplikace srovnávací analýzy lze komparační pedagogické výzkumné práce diferencovat na: 1. studie týkající se jednotlivých zemí, 2. soubory studií o více zemích neobsahující společná kritéria srovnávání, 3. průřezové studie založené na společných kritériích, 4. mezinárodní studie založené na předem

⁶ CYKLER, E. A. *Comparative Music Education*. In Kraus, E. (ed.) *Vergleichende Musikerziehung*. Mainz: 1962, s. 47.

⁷ LEPHERD, L. *Comparative research*. In Kemp, A. E. (ed.). *Some Approaches to Research in Music Education*. Reading: International Society for Music Education ISME International Office, 1992, s. 33–55.

⁸ TATE, P. A. *Comparative Study of School Music between Central New Jersey U.S.A. and South East England*. London: University of London Institute of Education, 2000, s. 30–37.

⁹ PHELPS, R. *A guide to research in music education*. 5. vyd. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2005. s. 45–57.

¹⁰ Srov. BJME Indexed abstracts Volumes 6–10, 1989–1993.

¹¹ ABEL-STRUTH, S. *Grundriß der Musikpädagogik*. Mainz: Schott, 1985, s. 510–511.

vymezených společných kategoriích, 5. nadnárodní studie, které pojímají národní rozdíly jako varianty jevů globálních¹². Tyto znaky platné v obecné pedagogice jsou dobře aplikovatelné i v hudebně pedagogické oblasti, jak to potvrzuje L. Lepherd v rozsáhlé komparativní práci *Music Education in International Perspective*¹³, v níž vychází z koncepce anglických srovnávacích pedagogů G. Z. F. Beredaye¹⁴ a B. Holmese.¹⁵

Ve shodě s L. Lepherdem můžeme konstatovat, že latentní komparativní hudebně pedagogický přístup je přítomen i ve studiích typu „single“, které popisují, eventuelně analyzují jeden systém hudebního vzdělávání. Explicitní komparace zde může následovat spíše jako možný důsledek racionální recepce v závislosti na studijním záměru a odborné erudici čtenáře. Pokud jsou studie tohoto typu metodologicky dobře propracované, mohou podnitit skutečnou autentickou komparativní výzkumnou aktivitu podpořenou konzistentním vědeckým metodologickým zázemím. Nicméně i práce tohoto typu jsou svým vzhledem za hranice omezených hudebně pedagogických teritorií zpravidla velmi atraktivní a inspirující i pro širší mimooborově orientovanou čtenářskou obec.

Komparaci v kontextu historicko – srovnávacím připomínají L. Melkus¹⁶ a I. Poledňák¹⁷ jako základní vědeckovýzkumnou metodu v oblasti hudební pedagogiky (vedle metody deskriptivní a experimentální), přičemž současně resumují aplikovatelnost historicko-srovnávací metody v hudebně pedagogickém výzkumu.

¹² WALTEROVÁ, E. Srovnávací a mezinárodní pedagogické výzkumy: Zahraniční trendy a naše situace. In: Průcha, J. (ed.) *Proměny vzdělávání v mezinárodním kontextu*. Praha: Karolínium, 1992, s. 21–33.

¹³ LEPHERD, L. (ed.). *Music Education in International Perspective: National Systems, England, Namibia, Argentina, Russia, Hungary, Portugal, Singapore, Sweden, the United States of America*. Toowoomba, Australia: USQ Press in association with Faculty of Arts, University of Southern Queensland, 1995.

¹⁴ BEREDAY, G. Z. F. *Comparative method in education*. New York: Holt, Rinehart&Winston, 1964.

¹⁵ HOLMES, B. *Problems in Education: Comparative approach*. London: Routledge&Kegan Paul, 1965.

¹⁶ MELKUS, L. Metody hudebně pedagogického výzkumu. In: Zenkl, L. (ed.) *Metodologické problémy hudební pedagogiky*. Praha: Československá společnost pro hudební výchovu, 1969, s. 50.

¹⁷ POLEDŇÁK, I. Hudební pedagogika. In: Lébl, V. – Poledňák, I. (eds.) *Hudební věda II*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988, s. 545.

J. Fukač a J. Vereš¹⁸ vidí metodu komparace a *komparativní hudební pedagogiku* v trojediném sepětí se *všeobecnou hudební pedagogikou*, jako metodologickou zárukou systematické celistvosti výkladu hudebně pedagogických jevů a *historickou hudební pedagogikou*, zaměřenou na studium historických dimenzí hudební výchovy. Jak bude dále patrné, míra uplatnění synchronní komparační analýzy a historicko srovnávací metody představují pro badatele jednu z podstatných metodologických otázek a také jedno z ožňných třídicích kritérií hudebně pedagogické srovnávací produkce. M. Holas zdůrazňuje ve shodě s předchozími autory význam *objektivní analýzy* ve výzkumu kontextu historických, socioekonomických a kulturních faktorů.¹⁹

McCarthy²⁰ charakterizuje srovnávací hudebně pedagogický výzkum jako „shromažďování údajů o systémech hudebního vzdělávání ve světě a jejich srovnání“. L. Lepherd zdůrazňuje celostní pojetí komparativní hudební pedagogiky, která podle něj umožňuje vnímat hudební výchovu globálně. Jednotlivé tradiční či alternativní trendy hudebního vzdělávání přirovnává ke stromům, které neexistují odděleně, ale jsou součástí „lesa“, tj. internacionální hudební výchovy: „Internacionální hudební výchovu si můžeme představit jako les, který je tvořen různými stromy národních hudebně výchovných tradic. Identifikace klíčových otázek, problémů a trendů národních systémů hudební výchovy nám umožňuje získat nový pohled na hudební výchovu a pomáhá nám obohatit naše hudební vnímání a chápání hudební pedagogiky.“ Metaforičnost jeho zobrazení nepostrádá na plastičnosti a vystihuje podstatu současného globalizujícího pojetí hudebního vzdělávání i srovnávacího výzkumu.

V kontextu pedagogických věd je srovnávací pedagogika považována již za samostatnou vědní disciplínu nejen z epistemologických důvodů, ale také proto, že disponuje sociálně profesním zakotvením, tj. má své docenty a profesory, specializované instituce, monografie, akademickou profesní přípravu a vědecké, výzkumné a pedagogické pracovníky, semináře, kongresy apod.²¹ V zahraniční (anglické, severoamerické, australské a německé) hudební srovnávací pedagogice jsou tyto atributy již natolik rozvinuté, že její autonomnost ve smyslu vědeckosti již nebývá zpochybňována.

¹⁸ FUKAČ, J., VEREŠ, J. *Hudobná pedagogika*. Nitra: Pedagogická fakulta v Nitre, 1988, s. 26–27.

¹⁹ HOLAS, M. *Hudební pedagogika*. Praha: Nakladatelství AMU, 2004, s.34.

²⁰ MCCARTHY, M. *Toward a Global Community: The International Society of Music Education 1953–2003*. Reading: International Society for Music Education ISME International Office, 1992. s. 40.

²¹ VÁŇOVÁ, M. Srovnávací pedagogika, její předmět, struktura a funkce. In PROKOP, J. (ed.) *K otázkám srovnávací pedagogiky*. Sborník z mezinárodní konference. Praha: Karolínium, 2003, s. 12.

V české hudební srovnávací pedagogice je stav odlišný. Prozatím není, pokud je nám známo, odborně vyprofilován žádný český hudební pedagog natolik, aby o něm bylo možno konstatovat, že je specialistou na srovnávací hudební pedagogiku. To souvisí i s oblastí hudebně pedagogických habilitačních či profesorských řízení, kde zatím srovnávací hudební pedagogika nefiguruje na rozdíl od již legitimních specializací na historiografii, sbormistrovství, hudební psychologii apod. Co chybí zatím nejvíce, jsou komparační práce přinášející novost pohledu na sledovanou problematiku včetně eventuálních metodologických inovací.

Nicméně některé metodologické aspekty srovnávacího charakteru již byly promýšleny. Jednou z nich je stanovení místa srovnávací hudební pedagogiky v systematice hudební pedagogiky. L. Burlas v příspěvku předneseném na semináři, který uspořádala v prosinci 1968 komise pro hudebně pedagogickou teorii a výzkum ČSSHV v Olomouci, umístil srovnávací hudební pedagogiku do komplexu disciplín vědecké hudební pedagogiky (společně s filozofií hudební výchovy, hudební didaktikou a metodikou, hudební pedopsychologií, hudební pedosociologií a dějinami hudební výchovy). Srovnávací hudební pedagogika spolu s filozofií hudební výchovy a hudební didaktikou a metodikou tvoří jádro teorie hudební pedagogiky.²²

Burlas nalézá oporu pro vědecké pojetí srovnávací hudební pedagogiky v analogii s hudební vědou, kde se srovnávací metoda uplatnila jako převládající způsob v přístupu k vědeckým poznatkům ve srovnávací hudební vědě, figurující dnes v mnoha muzikologických systematikách spíše jako etnomuzikologie. Díky ní a rozšířením pozornosti k mimoevropským hudebním kulturám se hudební věda, a potažmo i hudební pedagogika, jak konstatuje Burlas, zbavily europocentrismu retardujícího vývoj evropského muzikologického myšlení. Obdobné stanovisko sdílí O. Elschek, když konstatuje, že srovnávacími projekty a pochopením problémů jednotlivých hudebních kultur v jejich vzájemné vazbě opustila hudební pedagogika europocentrický univerzalizmus, který v ní, obdobně jako v hudební teorii a hudební nauce, zaujímá silné pozice.²³

Místo srovnávací hudební pedagogiky v systematice hudební pedagogiky také vymezili J. Fukač s J. Verešem. Jejich pojetí srovnávací hudební pedagogiky jako součásti systémového a historického, jež bylo výše naznačeno, dokresluje nejen výčtem hudebně pedagogických specializací, k nimž se váže, ale pokoušejí se odhadnout i míru těsnosti, respektive intenzitu této vazebnosti.

²² BURLAS, L. Hudobná pedagogika v systéme hudobnej vedy. In Zenkl, L. (ed.) Metodologické problémy hudební pedagogiky. Praha: Československá společnost pro hudební výchovu, 1969, s. 15.

²³ ELSCHKE, O. *Hudobná veda súčasnosti*. Bratislava: Veda, 1984, s. 331.

Nejbližší vztah spatřují ke *všeobecné hudební pedagogice* coby komplexní teorii hudební výchovy. Méně těsnější vztah má k *všeobecné teorii hudební pedagogiky jako hudebně pedagogické metateorii* a k *všeobecné hudební didaktice*. Volnější vazby se týkají *teorií a didaktik jednotlivých typů hudební výchovy* a doplňkový charakter má vůči *aplikačnímu vyústění hudební pedagogiky do sféry hudebně výchovné praxe*.²⁴

S odkazem na předchozí text můžeme v závěru přistoupit k nastínění naší syntetizující charakteristiky srovnávací hudební pedagogiky:

Srovnávací respektive komparativní hudební pedagogika představuje jeden ze specializovaných oborů hudební pedagogiky. Je zaměřena na intencionální i funkcionální hudební výchovu, tedy proces, v němž probíhá socializace respektive enkulturace jedince, sociálních skupin, národnostních či etnografických celků v oblasti hudební kultury. Podstatou srovnávací hudební pedagogiky je systematická činnost gnoseologické povahy na základě synchronní a diachronní aplikace srovnávací analýzy identických hudebně pedagogických jevů jak elementárních, tak i v různé míře jejich komplexnosti a nalézání relativně nových poznatků i dílčích zobecnění. Komparační analýza může probíhat v různých konstelacích na ose časové, oborově systémové, geografické, politické, etnografické ad. Součástí srovnávacího postupu a jeho předstupněm může být quasi komparace s uplatněním metod deskripce a analýzy. Výsledky srovnávací hudební pedagogiky směřují podle své předmětné povahy a vnějších okolností do všech oblastí hudební pedagogiky i příbuzných hudebně vědných, pedagogických, sociologických i dalších oborů. Stejně tak i opačně může hudební pedagogika využívat tyto obory ke svému rozvoji.

²⁴ FUKAČ, J., VEREŠ, J. *Hudobná pedagogika*. Nitra: Pedagogická fakulta v Nitre, 1988, s. 28–29.

K metodologii hudebně psychologického výzkumu v edukačním prostředí - Hudební kulisa a její vliv na kognitivní výkon adolescentů v testech pozornosti

Veronika Rajtr-Pavlová

Hudba hraje v životě adolescentů neoddiskutovatelnou roli. Adolescenti poslouchají hudbu v průměru více než 4 hodiny denně (Mužík, 2009, Crha, Jurčíková, Prudíková, 2010) a to většinou jako hudební zvukovou kulisu při různých činnostech, jako je sport, domácí pomocné práce, příprava do školy a plnění domácích úkolů k relaxaci i zábavě. Velmi často si adolescenti hudbou zkracují dobu nutnou k přemísťování, cestování. Část adolescentů, především pubescentů, užívá hudební kulisu tajně ve vyučování (Pavlová, 2009).

Zjišťování potenciálu hudby ve smyslu efektivity působení na kognitivní výkonnost interesuje v současné době řadu výzkumných pracovníků, psychologů, lékařů, terapeutů i pedagogů. O účinnosti hudby se však neustále spekuluje a ani výsledky jednotlivých výzkumů nevedou k jednoznačnému stanovisku. Byla provedena řada výzkumů terapeutického využití hudby, např. ke zlepšení paměti dementních pacientů, k efektivnějšímu osvojování jazyka u dětí se specifickými potřebami učení, nebo zlepšení výkonu vysokoškolských studentů u zkoušek na akademické půdě, zlepšení kognitivního výkonu žáků základní školy ve vyučování a další. Přesto tvrzení, že hudba má významný vliv na kognitivní výkon zatím není relevantní, protože ani na teoretické ani na empirické bázi nebylo zatím dosaženo jednoznačných výsledků.

Ve snaze po dosažení validních výsledků se projevuje značná variabilita ve volbě výzkumných přístupů a metod v rámci dané problematiky a ta vede k různým a mnohdy až protichůdným výsledkům, na jejichž základě jsou dále formulovány spekulativní hypotézy rozsáhlých mechanismů, které by mohly vysvětlit podstatu působení hudby na kognitivní procesy.

Zároveň však otázka, zda hudba může ovlivnit kognitivní výkon jedince, jaké kvality dané působení pak bude nabývat, rozproudila vzrušenou debatu na poli hudební psychologie s dosahem do dalších interdisciplinárních

oborů, jako jsou neurobiologie emocí (Panksepp, 1998), nebo evoluční psychologie¹ (Rickard, Toukhsati, Field, 2005).

Do oblasti našeho zájmu především patří výzkumy vlivu hudby *na kognitivní složky osobnosti*. Ty lze dále rozdělit na vliv *aktivní hudební činnosti* (viz. Bilhartz, Bruhn, Olson, 2000; Costa-Giomi, 1999; Costa-Giomi, 2004; Graziano, Peterson, Shaw, 1999; Graziano, Shaw, Wright, 1997; Gromko, Poorman, 1998; Piro, Ortiz, 2009; Rauscher, Shaw et al., 1997; Rauscher, Zupan, 2000), které dokládají především pozitivní behaviorální efekt dlouhodobého navštěvování umělecké školy, resp. aktivní hry na klavír, zároveň zmiňují korelační vztah mezi hudební výchovou a lepšími výsledky v matematice a vliv *tzv. Background music* na výkon v různých úkolech, testujících kognitivní schopnosti a tvořivost (viz. Hallam, 2000; Iwanaga, Ito, 2002; McCutcheon, 2000; Salamé, Baddeley, 1989; Rideout, Dougherty, Wernert 1998), většinou potvrzující pozitivní efekt hudební kulisy².

Z výzkumů zabývajících se efektem „background music“ lze vydělit ještě skupinu studií, zkoumajících rozdíly *rušivého efektu hudebního pozadí a běžného hluku* na kognitivní výkon či tvořivost (kreativitu) mezi introverty a extroverty, z nichž vyplývá, že introverti jsou obecně méně odolní vůči rušivému efektu hudebního prostředí, zatímco extroverti zvukovou kulisu spíše vyhledávají a jejich výkon ovlivňuje spíše pozitivně (viz. Cassidy, MacDonald, 2007; Chamorro-Premuzic, Swami, Terrado, Furnham, 2009; Daoussis, McKelvie, 1986; Furnham, Allas, 1999; Furnham, Bradley, 1997; Furnham, Strbac, 2002; Furnham, Trew, Sneade, 1999).

K uvedené oblasti bezesporu patří také výzkumy zabývajících se potvrzováním, či vyvracením *tzv. „Mozartova efektu“*, a to buď z psychologického hlediska v laboratorních podmínkách (viz. Kliewer 1999, Nantais, Schellenberg, 1999; McKelvie, Low, 2002; Newman et al., 1995; Rauscher, 1999; Rauscher, Hinton, 2006; Rauscher, Shaw, 1998; Rauscher, Shaw, Ky, 1993, 1995; Wilson, Brown, 1997; Steele, Ball, Runk, 1997; Steele, Bass, Crook, 1999), případně testováním žáků v přirozeném prostředí základní nebo střední školy (viz. Hallam, Price, Katsarou, 2002; Ivanov, Geake, 2003; Jones, Estell, 2007), či žáků se specifickými potřebami v učení (Savan, 1999), kdy je hudba přehrávána během testování.

¹ Vychází z určitého předpokladu vzniku hudby (jejích kořenů). Jednou z takových hypotéz vzniku je např. Chápání hudby jako náhodného vedlejšího produktu mezilidské komunikace, nebo návrhy adaptivní funkce hudby v prosazování sociální soudržnosti nebo k usnadnění interakce mezi dítětem a rodičem.

² Většinou hudba z období baroka, klasicismu, případně romantismu.

Celkově lze říct, že výsledky testů v menším měřítku přinesly signifikantní výsledky potvrzující Mozartův efekt, ve velkém měřítku se však efekt neprojevil. Z pohledu neurofyzologie je daná problematika šetřena snímáním a vyhodnocováním aktivity jednotlivých center mozku, dominance, resp. spolupráce hemisfér atd. při poslechu hudby metodou magnetické rezonance – MRI (viz. Ho, Mason, Spence, May 2007; Hughes et al., 1998; Jausovec, Habe, 2004; Jaušovec, Jaušovec, Gerlič, 2006; Rideout, Laubach, 1996; Tatsuya et al., 1997; Shaw, Silverman, Pearson, 1985; Turner, 2004; Zatorre, 1997; Zhu et al., 2008), či zkoumáním korelace mezi snímáním mozkové aktivity při hudebním cvičení a při matematických úkonech (Schmithhorst, Holland, 2004).

Z analýzy výsledků studií vyplynula domněnka, že pozitivní efekt hudební kulisy (background music) je zakotven ve *změně nálady* (mood) a celkové aktivity, *nabuzení* (arousal) probanda. Tento závěr (Steele et al., 1999) v 90. letech minulého století také na čas ukončil vlnu experimentů, věnujících se zkoumání vlivu Mozartovy hudby na výkon v inteligenčních testech nebo jejich částech³. Experimentálně byl vliv nabuzení na změnu chování a kognitivní výkon zaznamenán v mnoha studiích (viz. Anderson, Bushman, 2001; Cahill, McGaugh, 1998; Caldwell et al., 2004; Cassady, Johnson, 2002; Dutton, Carroll, 2001; Husain et al., 2002; Lyvers et al., 2004; Thompson et al., 2001), stejně jako velký vliv nálady na kognitivní výkon (viz. Grawitch et al., 2003; Husain et al., 2002; Isen et al., 1992; Khan, Isen, 1993; Thompson et al., 2001; Ashby, Isen, Turken, 1999; Eich, Forgas, 2003; Isen, 1999).

Efekt hudby v tomto případě spočívá v podnícení změny nálady a nabuzení (Thompson et al., 2001) jako reakce na tempo a dur/moll expozici, kdy rychlá hudba povzbuzuje k aktivitě, jak fyzické, tak i psychické. Kdežto hudba pomalá naopak uvolňuje, mírní, zpomaluje. Mollová tónina vzbuzuje obecně smutek a durová naopak radost (Thompson et al., 2001, Schellenberg a kol., 2007). Tento aspekt je však příznačný jen pro západní společnost, vyrůstající v diatonickém chápání harmonie (viz. Balkwill, Thompson, 1999; Balkwil, Thompson, Matsunaga 2004; Schellenberg a kol., 2007)⁴.

Uvedená hypotéza slouží také jako jedno z možných objasnění již zmiňovaného „*Mozartova efektu*“, který se projevuje jako pozitivní efekt

³ V české literatuře o daných výzkumech referuje doc. Franěk (Franěk, 2005)

⁴ Ve srovnání výsledků dětí z evropského, australského a asijského hudebního prostředí

na kognitivní výkon při poslechu děl Mozarta⁵. Nebyl však potvrzen výsledek ve všech studiích. Některé experimenty vycházely se statisticky významnými rozdíly mezi výkony za znění Mozartovy hudby a bez ní, ale v opakovaných šetřeních se zopakovat stejný výsledek nepodařilo a to zvláště ve velkém měřítku (Hetland, 2000). V experimentech byla nejčastěji používána Sonáta D dur pro dva klavíry (K 448), která je v poměrně rychlém tempu a v durové tónině. Tím by tedy měla celkově nabudit a vyvolávat pozitivní emoce.

Již v antickém Řecku si lidé uvědomovali možnosti hudebního působení, když stavěli nemocného doprostřed amfiteátru a používali specificky hlas k jeho uzdravení, v podstatě rituální uzdravování je obecně jev spjatý s hudbou. V průběhu 20. století s rozvojem výzkumné techniky postupně vzrostl počet výzkumů zabývajících se určitým terapeutickým efektem poslechu hudby. Bez ohledu na zvolenou hudbu, jako zvukovou kulisu, se zaměřily na vliv hudby na výkon výzkumy Kirkpatrick (1943), McGehee a Gardner (1949), Konz (1962).

Otázka vlivu pasivního vystavení hudbě na kognitivní výkon lidského jedince dle dostupných zdrojů zajímala odborníky už v 30. letech 20. století. Charakter působení hudby na jednotlivé oblasti jeho existence se odráží v téměř všech průkopnících hudební psychologie a hudební sociologie, např. autorů Seashore, Adorno. Podrobněji a spíše z hlediska neurofyzilogického a neuropsychologického přinesli svůj hodnotný vklad nezávisle na sobě dva lékaři, Tomatis a Lozanov. Prvně jmenovaný se zaměřil zvláště na terapeutický dosah působení hudby a Lozanov spíše na využití hudby k efektivnějšímu učení, kteří publikovali převážnou část svých výsledků cca v 50.–70. letech 20. století.

Podrobněji se tedy vlivem zvuků a hudby na člověka začal v padesátých letech zabývat bulharský psychiatr Georgi Lozanov. Na základě svých četných výzkumů vymezil typ hudby, která je vhodná ke kognitivním úkonům, které vyžadují koncentraci a dlouhodobou pozornost. Nezávisle na jeho výzkumech došel doktor Alfred Tomatis k podobným výsledkům, jako Lozanov. Protože byl ale lékař, zkoumal účinky hudby na celý organismus člověka a zabýval se také možnými ozdravovacími účinky.

⁵ Viz. Campbell, 1997, Hallam, Price, Katsarou, 2002; Ivanov, Geake, 2003; Jones, Estell, 2007, Kliever 1999, Nantais, Schellenberg, 1999; McKelvie, Low, 2002; Newman et al., 1995; Rauscher, 1999; Rauscher, Hinton, 2006; Rauscher, Shaw, 1998; Rauscher, Shaw, Ky, 1993, 1995; Wilson, Brown, 1997; Steele, Ball, Runk, 1997; Steele, Bass, Crook, 1999

Charakteristiky rytmu, tempa a instrumentálního zastoupení skladeb, působících pozitivně, byla obdobná. Tomatis však vydělil hudbu Mozarta, jako neúčinnější a na ní pak vystavěl velkou část své metodiky učení a terapie sluchem.

Koncem 80. let 20. století začal experimentovat v této oblasti Gordon Shaw. Konkrétně vytvořil počítačovou imitaci práce mozku. Všiml si, že nervové buňky mozku vytvářejí určité shluky, které fungují v určitém rytmu, hovoří se o tzv. "Trion model of cortex". Zkusil na počítači tento rytmus vymodelovat pomocí zvuků odpovídajících frekvencí. Výsledkem byly různé melodie, připomínající hudbu dálného východu, etnorytmy, nebo hudbu období baroka. Po této zkušenosti se G. Shaw spolu s neurobiologem Markem Bodnerem rozhodli získat další informace o práci mozku pomocí magnetické rezonance (MRI), která dávala možnost vidět, které části mozku se aktivizují při poslechu Mozartovy hudby, Luise Armstronga nebo Beethovena. Zjistili, že při poslechu hudby se aktivizují právě ta centra, která zpracovávají odpovídající vibrace vzduchu, vyvolané zvukovými vlnami a objevila se také aktivizace částí mozku spojených s emocemi. Bodner při tomto sledování poukázal na to, že při poslechu Mozartovy hudby se „rozsvítila“ celá mozková kůra. Aktivizovala se tedy také centra, odpovídající za motorickou koordinaci, zrak, vyšší procesy vědomí a oblasti, které mohou hrát roli také v prostorovém myšlení. V 90. letech se tento efekt nazval tzv. "Pozitivním transferem" (vysvětleno níže).

Specifikou působení Mozartovy hudby se zabýval další neurobiolog John Hughes ve spolupráci s muzikology zanalyzoval stovky hudebních děl Mozarta, Chopina a 55 dalších skladatelů. Výsledky představili v podobě tabulky, která znázorňovala změny hladiny hlasitosti hudebního znění, trvajících 10 sekund a více. Analýza ukázala, že hodnoty nejjednodušší populární hudby se nacházely na spodní hranici škály, Mozart měl hodnoty dvakrát až třikrát vyšší.

Shaw a Lang svým experimentem potvrdili výsledky Tomatisových a Lozanových. Jestliže každá část mozku pracuje na určité frekvenci, lze pomocí hudby stimulovat práci center, která pracují na frekvencích obsažených v dané skladbě. Franěk mluví o tzv. „efektu transferu“. „Stimulací určité korové oblasti, ke které dochází při poslechu hudby, vyvolává stimulaci další oblasti, která řídí jiné činnosti či zpracovává informace odlišného druhu.“ Chápe ho jako „přenos účinku hudby do jiných, nehudebních oblastí, jak kognitivních (zpracování informací

různého charakteru, matematické úkoly, učení), tak i do oblasti sociálního chování (Franěk, 2005).

V roce 1993 publikovali Francis Raucher a Gordon Shaw výsledky svého experimentu, které odstartovaly diskuse o tzv. „Mozartově efektu“⁶. Zadali skupině studentů úkol. Měli si představit jednotlivé fáze vyřezávání ze složeného listu papíru určité figury a předpovědět, jak bude daný list po rozložení vypadat. Byla to jedna z úloh ke zjištění schopností člověka k časoprostorové představivosti.

Test znovu opakovali ve změněných podmínkách. Jedna skupina poslouchala 10 minut před začátkem plnění úkolu Mozartovu sonátu D dur pro dva klavíry. Druhá skupina poslouchala minimalistickou hudbu Filipa Glasse, třetí skupina seděla po celou dobu přípravy v tichu.

Skupina poslouchající minimalistickou hudbu se oproti prvnímu testu zlepšila o 11 %, skupina sedící v tichu o 14 % a skupina poslouchající Mozarta o 62 % (Rauscher, Shaw, 1995). Pozitivní účinek Mozarta však trval pouze 10–15 minut a pak rychle opadal.

Experiment Rauscher a Shauwa vyzval také vlnu kritiky. Psycholog Kennet Steel, prohlásil, že experiment opakoval se 127 lidmi a žádný pozitivní vliv Mozartovy hudby nezaznamenal. Další psycholog, Cristopher Chabris, v roce 1999 provedl metaanalýzu z dostupných zveřejněných výzkumů, která zahrnovala skupinu 714 účastníků a zaznamenal určitý vliv hudby na zlepšení časoprostorové představivosti, ale sám se přiklonil k teorii osobních preferencí, nálady a arousalu⁷. Vyslovil předpoklad, že za pozitivní výsledky Rauscher a Shawa výzkumu odpovídá nabuzení a emocionální aktivita, kterou získali účastníci poslechem příjemné a lehké hudby. Tím však diskuse kolem Mozartova efektu dočasně umlkla, aby pak znovu v počátcích 21. století byla opět rozvířena. V průběhu posledních dvaceti let se realizovalo mnoho dílčích výzkumů, které byly vždy úzce zaměřené na určitou konkrétní problematiku. Některé studie se zabývaly efektem hudby omezujícím epileptickou aktivitu mozku (Hughes a kol., 1998, Hughes, 2002), nebo pozitivní působení hudby v počátečních stádiích dětského autismu (Rimland, Edelson, 1995). Jiné výzkumy prokázaly stimulační a akcelerační efekt vybrané barokní a klasické hudby na podněcování kreativity (Jaušovec, 1994, Adaman, Blaney, 1995).

⁶ Pozitivní vliv na výsledky testu časoprostorové představivosti

⁷ Fyziologický arousal – jedna z čtyř emocí, stav fyzické aktivity navozený autonomním nervovým systémem a žlázami s vnitřní sekrecí (Výrost, Slaměnik, 2001)

Jiní autoři vysvětlují „Mozartův efekt“ z hlediska neurobiologických a neurofyziologických dispozic a změn, které poslech Mozartovy hudby vyvolává (Jaušovec, Habe, 2004; Ho, Mason, Spence, May 2007; Zatorre, 1997 a další). Na základě poznatků získaných pomocí MRI byla zjišťována aktivita jednotlivých center při poslechu hudby. Při hudbě určitého stylového období a určitými parametry docházelo k zaznamenání zvýšené aktivity více center než těch, které se měly podílet na kognitivním zpracování zadaných úloh. Tím se vysvětlilo rychlejší a efektivnější zpracování úkolů za znění vybrané klasické hudby a do jisté míry potvrdilo hypotézu pozitivního transferu. S pomocí dalších měření popisují změny vědomí hladiny alfa, upravení tepové a dechové frekvence apod. (Lozanov, 1969, Tomatis, 1992, Tatsuya, I., Mitsuo, H., Tadao, H., 1997). Tato zjištění však mírně zpochybňují pevnost „arousal and mood“ hypotézy, protože Mozartova hudba má dle těchto výzkumů spíš zklidňující a uvolňující charakter, zvyšující však koncentraci pozornosti.

Mozartův efekt bývá vysvětlován také jako „cross-modal priming between unrelated domains“ (Schellenberg et al., 2007; Rauscher et al., 1995; Rauscher, Shaw, 1998) „pozitivní transfer“ (Franěk, 2005), nebo-li přenos mozkové aktivity při zpracovávání hudebních podnětů na oblast nehudební.

Také výsledky výzkumu, srovnávajícího vliv Mozartovy sonáty s Albinoniho Adagiem přináší závěr, že v tomto případě měla hudba spíš vliv na nabuzení než na změnu nálady. Ta byla velmi proměnlivá a při každém testu se měnila, nezávisle na emocionálním náboji hudebního pozadí (Schellenberg et al., 2007).

Na druhou stranu je tato hypotéza úrodnou půdou pro vysvětlení také „Bachova“ (Ivanov, Geake, 2003) „Schubertova“ (Nantais and Schellenberg, 1999) a „Yanni“ efektu (Rideout et al., 1998), které jsou taktéž v některých studiích prokázány.

Vliv hudební kulisy na výkon v testech pozornosti

Cíle výzkumu a metody

Náš výzkumný zájem se soustředil na zjištění, zdali hudba, kterou adolescenti obvykle poslouchají jako zvukovou kulisu při učení a při domácí přípravě na vyučování, působí jako pozitivní či negativní faktor ovlivňující kognitivní výkon, resp. koncentraci pozornosti. Zaměřili jsme svou pozornost především na jejich preferovanou hudbu, která je dnes přirozeným zvukovým prostředím velké části adolescentů.

Cíle výzkumu:

- zjistit, zda je kognitivní výkon adolescenta v testech pozornosti ovlivněn charakterem zvukové kulisy, či nikoliv
- vysledovat, zda je vliv jednotlivých zvukových kulis pozitivní, negativní, nebo žádný.

Žáci byli testováni standardizovaným testem koncentrace pozornosti, který je běžně využíván v pedagogicko-psychologických poradnách. Testování probíhalo v prostředí běžné školní třídy⁸, vždy ve stejný den v týdnu, ve stejnou dobu a mezi stejnými vyučovacími předměty (stejní učitelé) a bylo prováděno opakovaně⁹ ve třech různých zvukových prostředích: tichu, preferované hudbě testovaných adolescentů (populární) a kontrolní hudbě (Mozart, Bach). Preferovanou hudbu testovaní žáci poslouchali prostřednictvím svých osobních mp3 přehrávačů, v individuálně přizpůsobené intenzitě tak, aby simulované zvukové prostředí bylo co nejvíce podobné obvyklému stavu. Z důvodů technicky náročného zajištění kontrolní hudební kulisy do osobního přehrávače každého žáka, byl proveden zkušební srovnávací test u části žáků pro porovnání výkonu za znění stejné hudby, ale v rozdílném akustickém prostředí. Část žáků tedy konala nejprve test se sluchátky a v měsíčním odstupu test při společném poslechu ze zabudované audiotechniky dané školní

⁸ Jednalo se o místnost s klavírem a zabudovanou audio technikou, na kterou jsou žáci zvyklí, tj. důvěrně známé prostředí.

⁹ Test v každém ze zvukových prostředí byl proveden 2x. Výkon v prvním testu se nezapočítával, z důvodů osvojování si algoritmu řešení zadané úlohy žákem a neplatné testy (zásahem vnějších faktorů) byly opakovány. Z celkového hodnocení pak byly vyřazeny ojediněle se vyskytující extrémně odchýlené výsledky.

třídy. Rozdíly mezi výsledky daných testů byly z hlediska rychlosti a chybovosti zanedbatelné. Proto v následném testování byla kontrolní hudební kulisa použita prostřednictvím zabudované audiotechniky, v hlasitosti 36 dB¹⁰, která byla v dané třídě žáky hodnocena jako příjemná. Žáci měli možnost si ve třídě najít optimální místo, které jim akusticky vyhovovalo¹¹. Rychlost testu měřil examinátor pomocí stopek s měřením mezer. Všichni testovaní žáci začali zároveň, bezprostředně po vyplnění posledního řádku testu žák zvednul ruku. Poté si žák zapsal poslední číslo, které examinátor na tabuli napsal, a po dokončení testování si examinátor přiřadil konkrétní časové výkony k odpovídajícím číslům. Interval mezi jednotlivým testováním každého jedince byl cca měsíc. Žáci byli s předstihem instruováni o pravidlech a průběhu testování a také o chování během testu. Během testování žáci neopouštěli své místo¹², po zadání testu nemluvili a po dokončení testu pouze zapsali své pořadové číslo a dále v tichosti čekali na ostatní¹³. Součástí testů byl také dotazník zjišťující kromě základních osobních údajů i *hudební zájmy, postoje a hudebnost prostředí* v němž zkoumaný žák žije a je vychováván. Tento dotazník byl z důvodů eliminace faktorů, podněcujících priming, zadáván s časovým odstupem 14 dnů od testování. Dotazník, zjišťující osobní hodnocení hudební kulisy (užité při testování) a subjektivní vnímání svého výkonu byl zadáván vždy besprostředně po testování. Přestože examinátor před prvním testováním prováděl instrukce a krátký zkušební test, přesto výkon v prvním testování všech tříd byl výrazně slabší než v ostatních případech, proto výsledky prvního testování nebyly zařazeny do celkového souboru dat.

K prověření byl použit test koncentrace pozornosti (Kučera, 1992) v několika variantách ke sledování rychlosti a chybovosti ve výkonu žáků. Získané výsledky byly dále analyzovány pomocí jednofaktorové a vícefaktorové analýzy rozptylu (ANOVA) a tříděny a srovnávány dle různých demografických (věk, pohlaví, školní ročník), sociálních (hudební vzdělávání, hudebních preferencí), psychologických (individuální postoj k hudební kulise, subjektivní hodnocení hudební kulisy) faktorů.

¹⁰ Dle Pinčuk,... úroveň do 40 dB je optimální pro kognitivní aktivitu žáků, vyšší intenzita vede ke stresové reakci lidského organismu.

¹¹ Této možnosti bylo využíváno jen ojediněle.

¹² Toaletu navštěvovali před testováním.

¹³ Několikrát se v různých třídách stalo, že žáci nedodrželi pravidla a tyto testy pak nemohly být posuzovány jako validní a musely být opakovány.

Lze předpokládat, že recipienti vystavení zátěži pozornosti tím, že se při vizuálně-motorickém úkolu zároveň nacházejí pod vlivem zvukové kulisy, mohou mít problémy s udržením pozornosti k zadanému úkolu kognitivní povahy. Zvukové prostředí totiž může obsahovat mnoho zajímavých, nezvyklých podnětů, které budou vyžadovat část pozornosti na zpracování a vyhodnocení. Vlivem motivace k výkonu v zadaném testu většinou převládá u recipientů selektivní pozornost, v jejímž důsledku recipient preferuje jeden signál na úkor druhého, resp. ostatních. Negativním jevem v procesu koncentrace pozornosti je jev spontánní pozornosti, který vzniká jako reakce na nějaký náhodný „nenormální“ podnět.

Zohlednění primingu v této práci přispívá k eliminaci tzv. skrytých faktorů. Na výkon člověka často působí více faktorů současně. Vznikne-li potřeba zkoumat jen některý z nich, pak je nutné všechny ostatní faktory rozpoznat a nastavit podmínky testování tak, aby se předešlo jejich působení.

V prostředí hudební kulisy dochází k habituaci jedinců na hudební pozadí dost rychle, zvláště, je-li k tomu jedinec motivován, např. požadováním výkonu v činnosti vyžadující pozornost. V souvislosti s arousal efektem je zaznamenán přímý vliv preferované hudby na nabuzení organismu jedince k výkonu v testech kognitivního charakteru¹⁴, nebo také rychlé, rytmické a dynamické hudby na sportovní výkon.

V uvedených souvislostech tedy lze předpokládat, že při provádění testů za znění hudební kulisy se budou žáci velmi rychle habituovat na danou hudbu a nebudou ji, v důsledku silné motivace k výkonu, vědomě vnímat. Při výzkumném šetření však tento předpoklad nebyl jednoznačně potvrzen a byly zjištěny faktory, které rychlost a kvalitu procesu habituace ovlivňují, jako je např. aktuální zdravotní a psychický stav, dlouhodobá zkušenost s užíváním hudební kulisy, výrazné vzpomínky asociované konkrétní hudební kulisou (př. rande, taneční prodloužená, svatba, pohřeb...), které vyvolají silnou emocionální reakci a hudební kulisa se v danou chvíli stává primárně vnímaným objektem.

Automatizace zrychluje rutinní činnosti a omezuje míru úsilí, kterou je nutno vynaložit na procesy vědomě kontrolované. Vlivem automatizace však může narůstat chybovost a zpětná kontrola někdy vyžaduje více času a námahy než u procesů primárně kontrolovaných. Zvláště při provádění testů, které vyžadují určitou psychomotorickou zručnost, je nutné s efektem automatizace počítat a uvědomovat si jeho potenciální vliv. Při opakovaném provádění testu v důsledku neznalosti algoritmu řešení dochází

¹⁴ Viz. Steele, Ball, Runk, 1997; Steele, Bass, Crook, 1999

k významným rozdílům v rychlosti mezi prvním, eventuálně druhým testem a opakovanými výkony. Při brzkém opakování jednotlivých testování může dojít ke snížení koncentrace pozornosti v důsledku procesu automatizace a k lepšímu výkonu v čase, ale na úkor vyšší chybovosti.

Hypotézy

Při formulaci hypotéz jsme vycházeli z charakteru zvolené metody statistické analýzy rozptylu a zformulovali jsme nulovou a alternativní hypotézu pro jednotlivé případy (uvádíme jen základní hypotézy, dílčí byly vystavěny na stejném principu):

Na základě výsledků již realizovaných výzkumů (viz kap. Hudební kulisa) lze předpokládat, že preferovaná hudba bude mít aktivizační a nabuzující efekt, který se projeví v rychlejším splnění testu. Zároveň se dá předpokládat, že bude mít negativní vliv na koncentraci pozornosti, z důvodu selekce pozornosti mezi hrající hudbou a testem, která se projeví ve zvýšené chybovosti. Faktem však je, že většina vzdělávání probíhá bez hudební kulisy ve zvukově přirozeném prostředí školní třídy, které v případě vyšší intenzity působí rušivě. Předpokládejme tedy, že ve srovnání preferované hudební kulisy a běžného zvukové prostředí budou recipienti vykazovat lepší výkon právě za znění hudební kulisy.

Operacionalizace proměnných

Za základní prvek experimentu je považována proměnná. Pojem proměnná lze z psychologického hlediska chápat jako *vlastnost, která může v různých vztazích a souvislostech nabývat různých hodnot, jež jsou jí prisuzovány podle určitého předpisu a která dále podléhá změnám, ať přirozeným či záměrně vyvolaným* (Váňová, Skopal 2002, Ferjenčík 2000, 2010, Melka 2005). Obecně lze proměnné diferencovat na kvantitativní (numericky vyjádřitelné) a kvalitativní (nabývá pouze omezený počet kvalitativních hodnot: např. pohlaví – ženské/mužské). V experimentálním výzkumu zpravidla figurují nezávisle proměnná a závisle proměnná. Nezávisle proměnná se definuje jako *příčina experimentálních změn*¹⁵ (př. nová vyučovací metoda, prostředky, formy výuky, zvukové prostředí,

¹⁵ Váňová, Skopal 2002, str.42

motivační charakteristiky apod.), kdežto závisle proměnná vyjadřuje účinek experimentálních změn, jinými slovy důsledek působení nezávisle proměnné (př. Změna v chování a jednání žáků, změna postojů, výkon v testech kognitivního charakteru, školní výsledky apod.). Do připraveného experimentu přesto vstupují ještě další podružné vlivy, které ovlivňují výsledky experimentu (indispozice experimentátora, přítomnost cizí osoby, kázeňské problémy, nemocnost šetřených osob, nepředpokládané silné zvukové podněty, priming, habituace/dishabituace, automatizace a další). V tomto případě se jedná o nežádoucí jev. Existenci intervenující proměnné je však nutné vnímat a reflektovat v průběhu realizace experimentu.

Nezávislá proměnná – zvukové prostředí

- Ticho (běžné zvukové prostředí školní třídy)
- Preferované hudební prostředí (kulisa)
- Kontrolní hudební prostředí (kulisa)

Závislá proměnná – výkon

- Rychlost
- Chybovost

Kognitivní výkon – dosažený výkon v testech koncentrace pozornosti, sledujícím rychlost a chybovost

Ticho – běžné zvukové prostředí školní třídy během vyučování

Hudební kulisa – hudební zvukové prostředí, v němž se jedinec nachází

Preferovaná hudební kulisa – preferované hudební prostředí, v němž se jedinec nachází. V tomto výzkumu se jedná o žáky preferovanou hudbu (většinou hudbu populární).

Kontrolní hudební kulisa – kontrolní hudební prostředí, v němž se jedinec nachází. V našem případě se jedná o Mozartovu klavírní Sonátu D dur pro dva klavíry (K 448), v návaznosti na většinu ostatních výzkumů.

Výzkumný vzorek

Volba vzorku vychází z charakteru kvalitativního, či kvantitativního výzkumu. Oba přístupy mají své výhody a nevýhody. Za klad kvalitativního šetření lze vyzdvihnout individuální přístup k šetřené osobě, možnost nastavit podmínky výzkumu co možná nejpresněji, získání dat, která poukazují na kvalitu působení určitého faktoru a další. Jasnou nevýhodou je malý počet šetřených osob, který nedává možnost zjistit obecnější jevy a souvislosti za hranicí individuálního přístupu. Kvantitativní přístup dává možnost vysledovat obecnější jevy a souvislosti, ale hůř se pak specifikují reálné faktory podněcující uvedené jevy, tedy jinými slovy: „Víme, co se obecně děje, ale nevíme přesně proč“. Při výběru výzkumného vzorku je také dobré si uvědomit, jakou cílovou skupinu respondentů, či probandů (recipientů) chceme zkoumat a zároveň, je-li pro nás tato skupina dostupná a to nejlépe opakovaně. Mnoho kvantitativních výzkumů „kolabuje“ na různorodosti skupin, které jsou mezi sebou srovnávány. Při opakovaném šetření je pak téměř nemožné zajistit stejný profil šetřené skupiny a výsledky jsou tímto značně ovlivněny. V ideálním případě jsou efektivní opakovaná šetření se stejnou skupinou osob, na jejichž základě lze porovnávat všechna získaná data u každé konkrétní osoby a tím umožní spojení kvantitativního přístupu s kvalitativním.

Výzkumný vzorek našeho výzkumu tvořilo *100 žáků (52 dívek a 48 chlapců) 5.–9.ročníku*, kteří absolvovali opakovaně testy v jednotlivých zvukových prostředích, a to v měsíčních odstupech. Věkové rozmezí žáků bylo 11–16 let. Z celkového množství recipientů 66 žáků hrálo více než dva roky na hudební nástroj nebo navštěvovalo jiný hudební kroužek a 34 bylo hudebně neaktivních. Hudební kulisu při přípravě do školy a plnění domácích úkolů běžně užívalo 50 žáků, 18 občas a 32 nikdy. Účast ve výzkumu byla dobrovolná, bez finanční kompenzace.

Výsledky

V celkovém měřítku se nepodařilo prokázat obecný signifikantní rozdíl mezi výkony v jednotlivých prostředích, proto nemůžeme zamítnout nulovou hypotézu. Při hlubší analýze však byly prokázány signifikantní rozdíly a výsledky, v souvislosti s vlivem dalších faktorů.

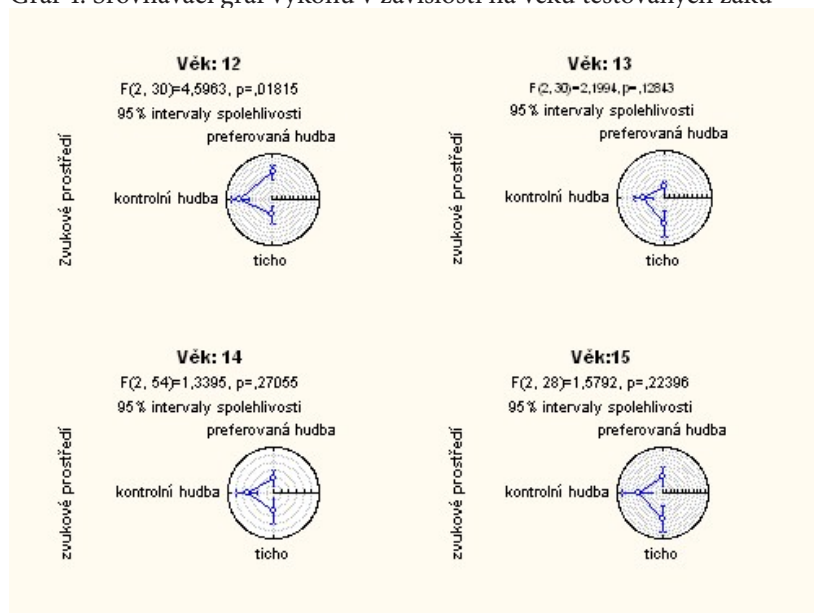
Výsledky jsou strukturovány do jednotlivých podkapitol dle různých faktorů a hledisek.

Faktor věku

Výzkumu se zúčastnili žáci ve věkovém rozptýlu 11–16 let s tím, že obě krajní hodnoty neměly početné zastoupení a výsledek by tímto faktem mohl být v krajních hodnotách zavádějící, proto krajní hodnoty byly přiřazeny k nejbližším hodnotám. Z tohoto důvodu uvádíme ke srovnání pouze výsledky početnějších věkových skupin.

Výkon v jednotlivých věkových skupinách se značně liší. Je ale otázkou, do jaké míry tyto změny ovlivňuje zvukové prostředí. Je možné, že uvedené rozdíly tkví spíše ve specifických charakteristikách vývojových období nebo se projevil skrytý faktor náhodného výběru.

Graf 4: Srovnávací graf výkonů v závislosti na věku testovaných žáků



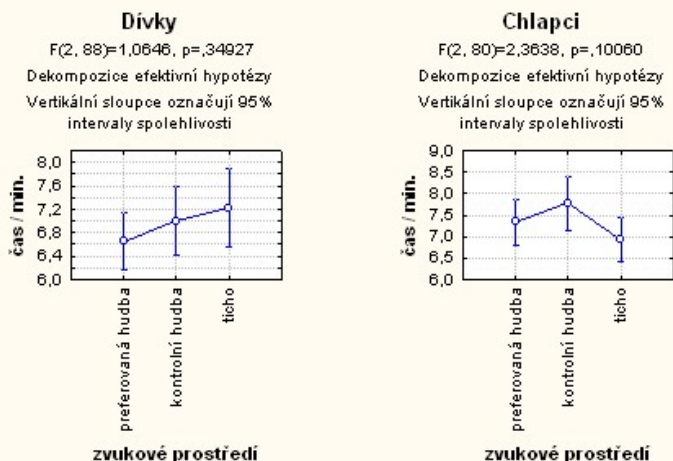
Konkrétně byly zaznamenány následující výsledky: Žáci ve věku 11 a 12 let podali nejlepší výkon v běžném zvukovém prostředí, resp. tichu, a výkonem v hudebním prostředí vykazovali významný rušivý efekt ($F=4,5963$). Třináctiletí pracovali neefektivněji v prostředí preferované hudby v úzkém rozptýlu. Nejhorší výsledky prokázali při testech v tichém prostředí. Výkon v tichém prostředí však nabýval dost významného rozptýlu. Ve věku 14 let

vykazovali žáci nejlepší výsledky v prostředí preferované hudby a nejhorší za znění kontrolní hudby. Pro žáky ve věku 15–16 let pak vyplynula opět preferovaná hudba jako nejeftektivnější zvuková kulisa a ticho jako nejméně efektivní.

Faktor pohlaví

U dívek nebyl zaznamenán statisticky signifikantní rozdíl v čase, který potřebovaly ke splnění testu koncentrace pozornosti, v jednotlivých zvukových prostředích. Přestože rozdíl nebyl statisticky významný, z grafu jasně vyplývá vzrůstající tendence potřeby času. Nejrychleji dívky pracovaly v prostředí preferované hudby a nejpomaleji v prostředí ticha (běžné zvukové kulisy školní třídy v průběhu testu).

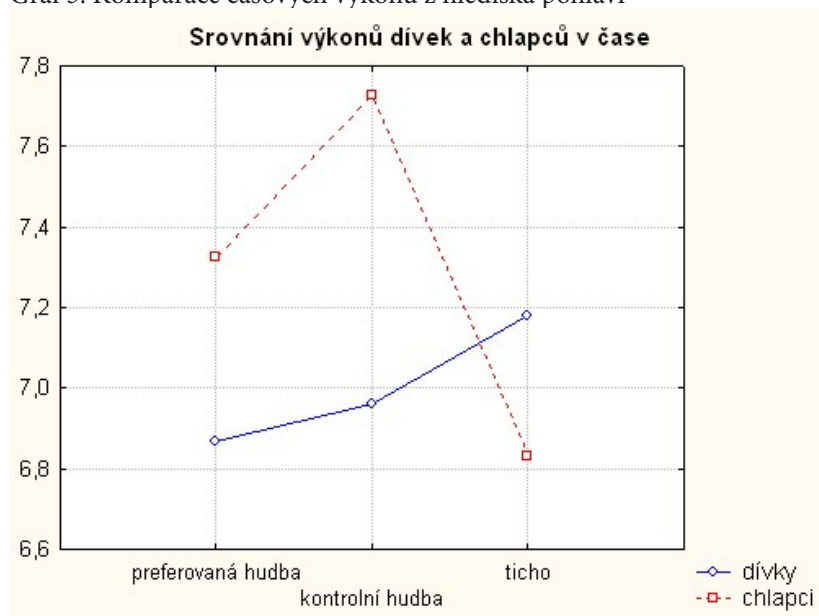
Graf 4: Komparace dosaženého výkonu v čase z hlediska pohlaví



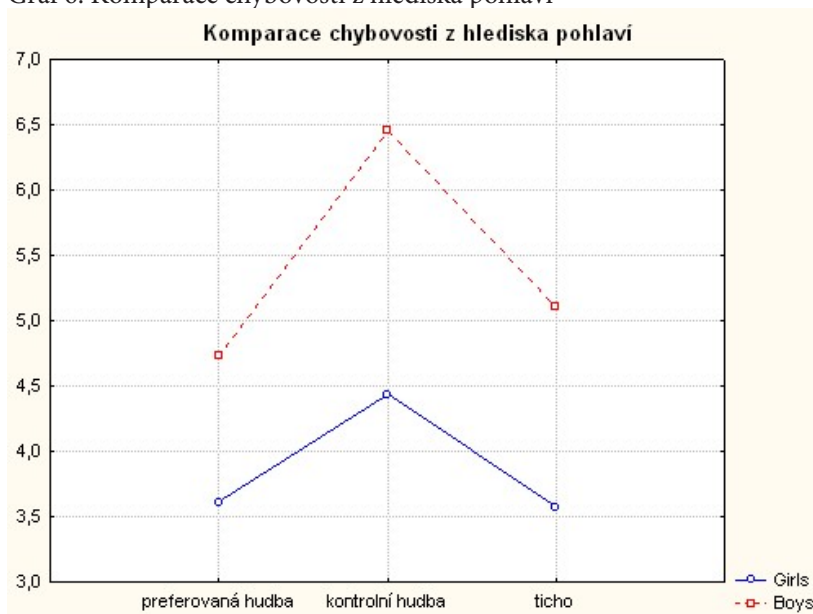
Chlapci naopak pracovali nejrychleji v prostředí ticha a nejpomaleji v prostředí kontrolní hudby. Rozdíl mezi uvedenými prostředími byl post hoc analýzou indikován jako významný. Rozdíl mezi výkony ve vztahu preferované hudby a kontrolní hudby a preferované hudby a ticha nebyl signifikantní.

Co se týče chybovosti, byly zaznamenány signifikantní rozdíly v počtu chyb v porovnání výkonu za znění kontrolní hudby s tichem a kontrolní hudby s preferovanou hudbou, zatímco chybovost v prostředí preferované hudby a ticha byla srovnatelná.

Graf 5: Komparace časových výkonů z hlediska pohlaví



Graf 6: Komparace chybovosti z hlediska pohlaví

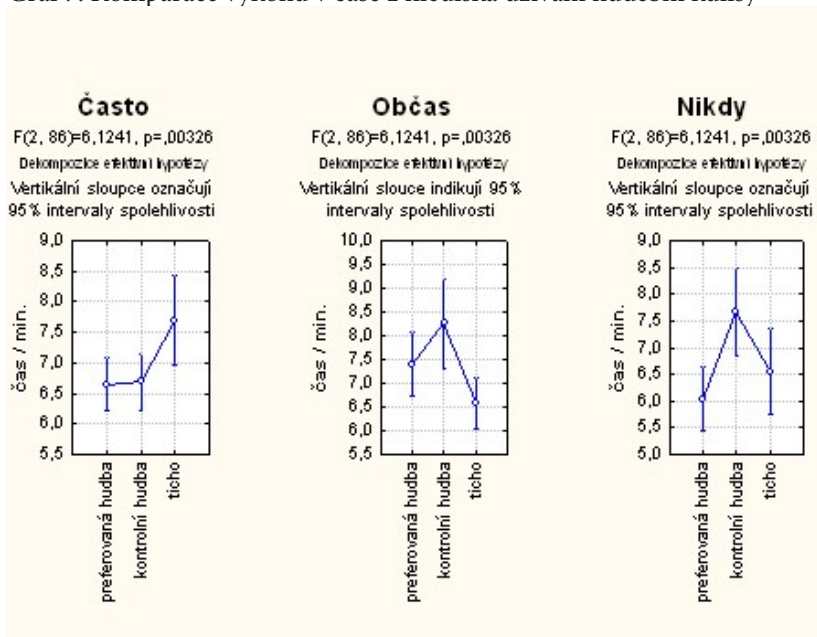


Rozdíl mezi chlapci a dívkami v chybovosti lze také považovat za signifikantní a tedy konstatovat signifikantní vliv pohlaví na chybovost v testech pozornosti ($F=4,586$ na hladině významnosti 0,005), kdy dívky vykazují významně nižší chybovost ve všech třech zvukových prostředích než chlapci. Tento výsledek koresponduje také s výsledky některých jiných studií, v nichž dívky pubescentního věku dosahovaly obecně lepších výsledků než chlapci stejného věku (Hallam, Price, Katsarou, 2002; Ivanov, Geake, 2003), ačkoli v jiných výzkumech vliv pohlaví na výkon nebyl zaznamenán, či se projevila protichůdná souvislost, jako např. zjištění, že dívky jsou citlivější a náchylnější k rušivým faktorům prostředí, které mají přímý vliv na snížení jejich koncentrace (Enmarker, Bohman, 2004). Křivka změn mezi průměrnou chybovostí v jednotlivých zvukových prostředích je obdobná u obou pohlaví.

Faktor zkušenosti s hudební kulisou

Skutečnost, jestli testovaní adolescenti mají nebo nemají zkušenost s užíváním hudební kulisy se projevila jako nejvýraznější faktor ovlivňující výkon v testech pozornosti. Žáci, kteří běžně hudební kulisu užívají, dosáhli nejlepšího výkonu v hudebním prostředí, bez ohledu na typ hudby. Rozdíl mezi výkonem v hudebních prostředích a tichem nabyl významnosti v obou komparacích. Chybovost byla v tomto případě téměř identická ve všech třech prostředích.

Graf 7: Komparace výkonu v čase z hlediska užívání hudební kulisy

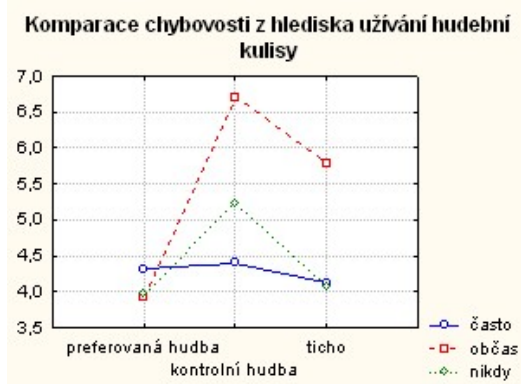


Žáci, kteří užívají hudební kulisu občas nebo příležitostně pracovali nejefektivněji v tichu, s tím výsledkem, že je preferovaná i kontrolní hudba významně rušila. Tento efekt rušivého vlivu hudebního prostředí a to především nepreferovaného na rychlost lze vysvětlit pomocí jevu zjištěného při šetření vlivu hluku na koncentraci pozornosti, který spočívá v proměnlivosti zvukových podmínek a tím tedy k permanentnímu stresu.

Jedinci si nemají možnost zvyknout ani na jeden typ zvukového prostředí a to vede k nejlepším výsledkům v relativně tichém prostředí školní třídy (tiché alespoň v průběhu testování). Chybovost byla zaznamenána nejnižší v kulise preferované hudby a naopak nejvyšší za znění kontrolní hudby. Rozdíl mezi počtem chyb v prostředí preferované hudby a kontrolní hudby a preferované hudby a ticha byl v obou případech významný a to ve prospěch preferované hudby. Rozdíl v chybovosti mezi výkonem v prostředí kontrolní hudby a ticha nebyl signifikantní.

V posledním případě dospívající preferující ticho, tedy ti, kteří hudební kulisu při učení nepoužívají, dosáhli nejlepších výsledků za znění preferované hudby a nejhorších za znění kontrolní hudby. Chybovost v tomto případě kopírovala výkon v čase, i když rozdíl ve výkonu v čase mezi preferovanou hudbou a tichem nebyl významný. Chybovost byla v preferované hudbě a tichu téměř totožná. Zde lze výsledky vysvětlit hypotézou nabuzení oblíbenou hudbou, která působí zároveň motivačně. Zároveň jsou jedinci, kteří vůbec neuvžívají hudební kulisu, odolnější vůči rušivému efektu zvukového prostředí (viz. Benešová, Brunclíková, Dohnal, Synková, 1988).

Graf 8: Komparace chybovosti z hlediska frekvence užívání hudební kulisy

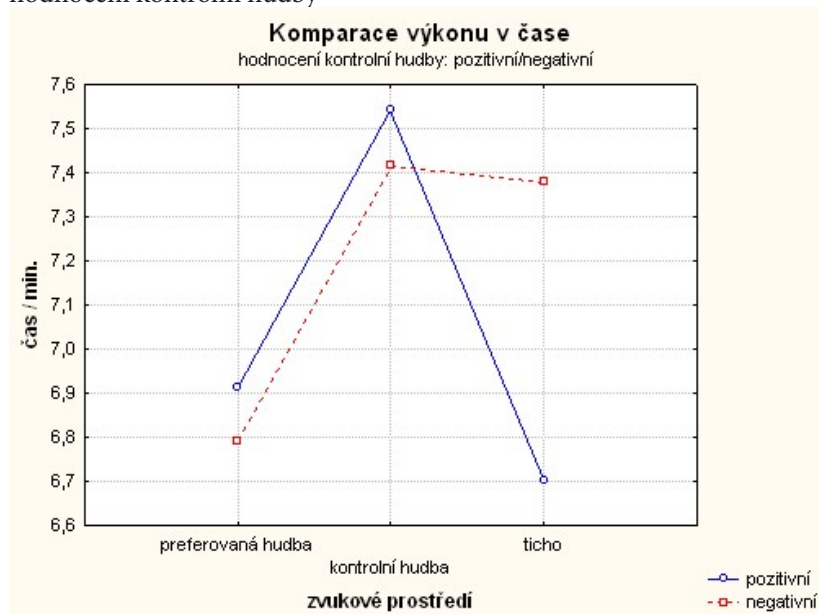


Dalo by se předpokládat, že čím rychleji budou probandi pracovat, tím bude narůstat počet chyb a naopak při větším množství času bude klesat počet chyb. Zajímavé je, že vztah mezi průměrnou rychlostí a průměrnou chybovostí byl zaznamenán přímo úměrný, nebo-li s nárůstem času, potřebného ke zpracování testu většinou zároveň narůstal počet chyb.

Faktor subjektivního hodnocení zvukové kulisy

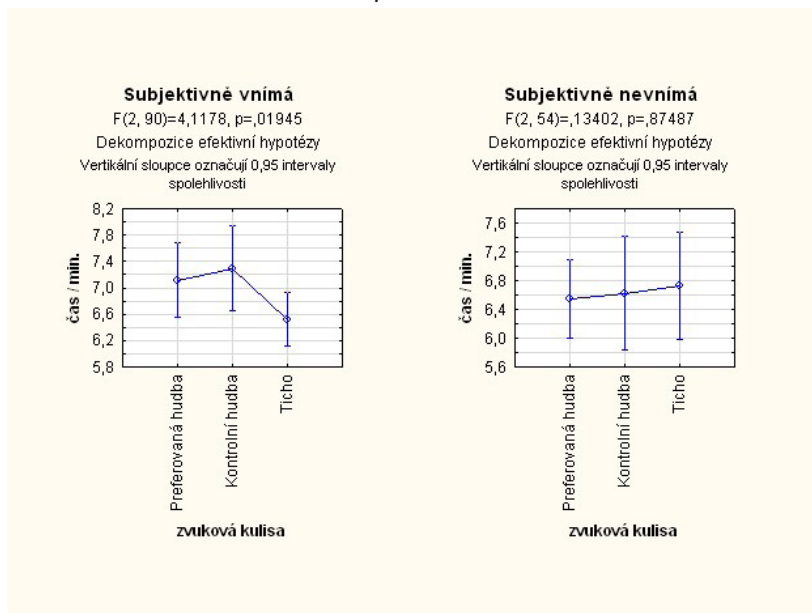
Na základě mood – arousal hypotézy byly do dotazníku zařazeny otázky ke zjištění hodnocení kontrolní hudební kulisy. Z grafu jednoznačně vyplývá významný vliv pozitivního hodnocení kontrolní hudby na prodloužení času ke zpracování testu pozornosti a to nejspíš z důvodu aktivního poslechu hudby, která se testovanému jedinci líbila. V případě negativního hodnocení kontrolní hudby došlo také v výrazném zpomalení v prostředí kontrolní hudební kulisy oproti výkonu v prostředí preferované hudební kulisy, ale z jiného důvodu. Příčinu tohoto jevu lze spatřovat buď v rušivém vlivu subjektivně negativně hodnocené hudby, nebo pouze výrazným pozitivním efektem preferované hudby, v jejímž srovnání pak výkon v tichu a prostředí kontrolní hudby je výrazně nižší.

Graf 9: Komparace výkonu v čase z hlediska pozitivního či negativního hodnocení kontrolní hudby

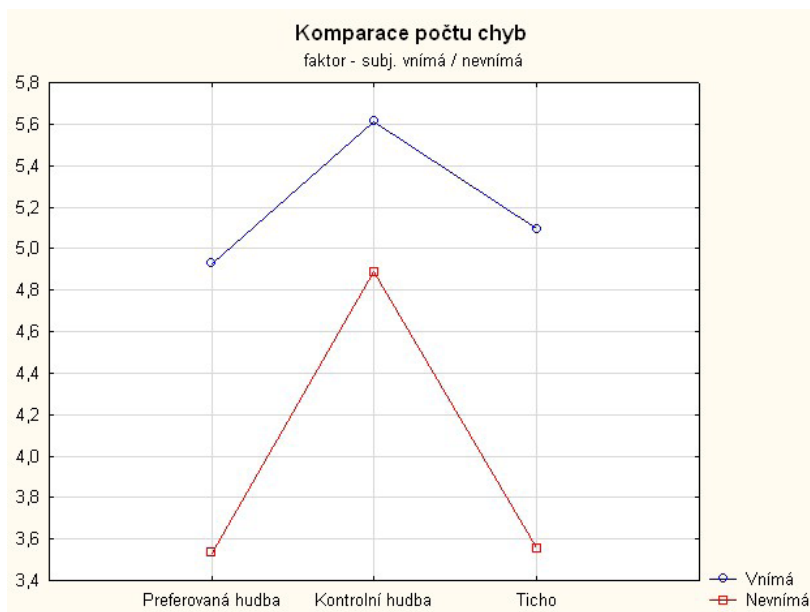


Faktor subjektivního vnímání hudební kulisy

V dotazníku, který byl recipientům předkládán po zkončení testování, byl zjišťován kromě postoje ke kontrolní hudbě také subjektivní pocit vnímání či nevnímání dané hudební kulisy.



Z uvedeného grafu je vidět signifikantní rozdíl mezi časovým výkonem v tichu a hudebních prostředích, pokud recipient hudební kulisu subjektivně vnímá. Pokud ji nevnímá pak na něho nemá žádný viditelný vliv. Tento poznatek je doplňujícím argumentem v souvislosti s tím, jestli testovaný recipient je zvyklý na hudební kulisu při učení a jiných činnostech kognitivního charakteru nebo není zvyklý. Jedinec zvyklý na hudební kulisu je schopen se velmi rychle a kvalitně habituovat a hudbu subjektivně téměř nevnímat, narozdíl od jedinců, kteří zvyklí nejsou.

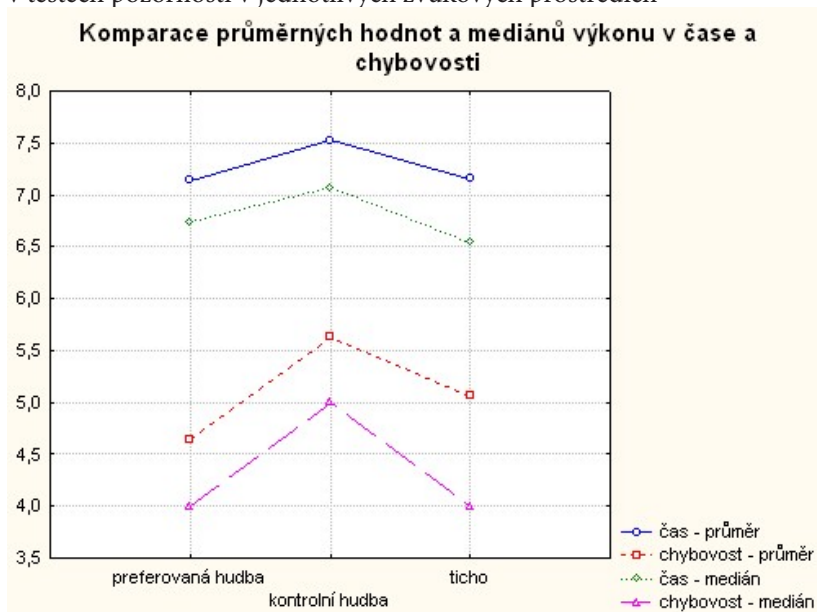


Co se týče chybovosti, projevila se jiná tendence, než u ostatních faktorů. Křivka chybovosti u subjektivně nevnímajících jedinců v tomto případě nekopíruje křivku výkonu v čase, ale vyjadřuje významně vyšší chybovost v prostředí kontrolní kulisy než v tichu nebo preferované hudební kulise. Příčinou tohoto jevu může být subjektivní hodnocení neodpovídající reálné skutečnost, tedy, že recipienti navzdory svému pocitu hudbu vnímali a tak podléhali rušivému efektu v koncentraci pozornosti.

Celkové výsledky

Jak bylo předesláno, z celkového hlediska se neprojevil žádný signifikantní vztah mezi charakterem zvukové kulisy a kognitivním výkonem adolescenta v testech pozornosti. Z kvalitativního hlediska, srovnáním jednotlivých případů lze celkem s určitostí vysledovat individuální spojitost výkonu a zvukové kulisy, která se i v čteném opakování neměnila.

Graf 1: Obecné srovnání rozptylů průměrných rychlostí a chybovosti v testech pozornosti v jednotlivých zvukových prostředích



Post-hoc analýza – Fisherův LSD

Ticho Kontrolní Preferovaná

Ticho		0,384979	0,153929
Kontrolní hudba	0,384979		0,022565*
Preferovaná hudba	0,153929	0,022565*	

Z grafu vyplývá, že nejrychleji žáci pracovali v prostředí preferované hudby, což lze vysvětlit *arousal and mood* hypotézou. V obecné analýze se však neprojevily statisticky významné rozdíly mezi výkonem (rychlost) v jednotlivých prostředích. Podrobnější post-hoc analýza však ukázala signifikantní rozdíl mezi výkonem v kulise preferované a kontrolní hudbě.

Významný faktor, který se podařilo prokázat, a který zatím nebyl nikde publikován, je již výše zmiňovaná dlouhodobá zkušenost s užíváním určité zvukové kulisy při učení a přípravě do školy. Tato dlouhodobá preference určitého zvukového prostředí může souviset s různými psychologickými

či sociálními faktory, jako například osobnostní charakteristika extravertů a introvertů (viz. Furnham, Allass, 1999; Cassidy, MacDonald, 2007 a další), kdy extraverzi preferují spíše hlučnější a podnětné prostředí a tedy jim hudba jako zvukové prostředí vyhovuje, introverti naopak vyhledávají tišší zvukové prostředí a hudební kulisa má na jejich výkon rušivý efekt.

Lze se domnívat, že k projevení tohoto faktoru došlo díky individuálnímu přístupu k jednotlivým testovaným jedincům. Ve zpracované literatuře se totiž objevují buď testy kvantitativního charakteru, v nichž není brán zřetel na jednotlivé výkony a individuální křivku výkonu, nebo naopak v příliš malém měřítku, ve kterém se působení takového faktoru nemůže projevit.

Shrnutí a komentář

Z post analýzy, která byla provedena po realizaci testu koncentrace pozornosti, vyplývají následující skutečnosti:

- Značná část dospívajících žáků zpracovává test koncentrace pozornosti rychleji v prostředí preferované hudební kulisy a průměrně s menším počtem chyb než v tichu. Hudba v přiměřené intenzitě při společném poslechu tvoří akustické prostředí, v němž se maskují přirozené zvuky lidského těla, či obvyklý šum z ulice. Tím dochází k podněcování soustředěné atmosféry a žáci tedy nevnímají zvuky spolužáků, jako je třeba šoupaní nohou, praskání kloubů, vzdechy, mlaskání apod., jež by v běžném zvukovém prostředí podléhaly jejich pozornosti.
- Při testech v prostředí oblíbené hudby, kdy má každý žák sluchátka na uších dochází ke změně v klimatu sociální skupiny, k individualizaci každého žáka, kdy již každý funguje jako jednotlivec a své spolužáky vůbec nevnímá. Každý je zvukově izolován, což znamená práci se zahloubanou pozorností, bez rozhlížení po třídě, bez nonverbálního kontaktu s ostatními ve třídě, včetně učitele.
- Z počátku se zdálo, že při akustickém poslechu kontrolní hudby žáci pocít kolektivu neztrácejí, přesto však dosahují průměrně srovnatelných výsledků, jako v prostředí oblíbené hudby pouštěné do sluchátek a lepších než v běžném zvukovém prostředí – tichu, což se v celkovém součtu nepotvrdilo a proto bylo provedeno ještě jedno testování pro vyrovnání podmínek s použitím osobních přehrávačů k pouštění kontrolní hudby. Celkové výsledky se však výrazně nezměnily.

- I přes snahu zajistit rovnocenné podmínky se vyskytovali jedinci, jejichž výkony byly extrémně nevyrovnané, bez ohledu na zvukové prostředí a bylo by zapotřebí jejich dlouhodobější sledování k vysledování vlivu dalších faktorů.
- Z kvalitativního pohledu, ve srovnávání některých individuálních výkonů jednoho žáka, byl zaznamenán hojný výskyt případů nekorespondování subjektivních pocitů z hudby s reálnou skutečností. Zvláště, jednalo-li se o hudbu kontrolní. Přestože ji někteří hodnotili jako nepříjemnou, znervózňující a zpomalující, ve skutečnosti však dosahovali až o minutu rychlejších časů a menší chybovosti. Svou oblíbenou hudbu zase hodnotili jako aktivizující, ale reálný efekt měla spíš opačný, vzhledem k testům v prostředí kontrolní hudby. Tento jev se však celoplošně neprojevil a tedy ho nelze považovat za obecně platný.
- Z kvantitativního zpracování výsledků dle působení různých faktorů lze konstatovat významný rozdíl ve výkonu mezi prací v různých hudebních prostředí, ve prospěch preferované hudby. V závislosti na různých faktorech se však mění i vliv zvukového prostředí. V některých skupinách, například u žáků preferujících u učení hudební kulisu, byl zaznamenán významný rozdíl mezi výkonem v běžném zvukovém prostředí a preferovanou hudbou, opět ve prospěch preferované hudby. U nejmladších žáků se pak projevila jejich inklinace k běžnému zvukovému prostředí – „tichu“, ve kterém dosahovali nejlepších výsledků.
- Podařilo se identifikovat nový faktor ovlivňující působení zvukové (hudební) kulisy na výkon v testech koncentrace pozornosti a to vliv běžné zkušenosti s hudební kulisou při činnostech kognitivního charakteru. Jinými slovy jde o zvyk či nezvyk na prostředí hudební kulisy. Pokud je testovaný jedinec zvyklý při učení a přípravě do školy poslouchat hudbu, pak podává signifikantně lepší výkon v prostředí hudební kulisy, nezávisle na faktu, zda je daná hudba preferovaná. Pokud žák hudební kulisu při učení vůbec nepoužívá, pak se projevuje „mood and arousal“ hypotéza a nejlepší výkon podává v prostředí preferované hudby. V případě, že žák často mění zvukovou kulisu při učení, pak nejlepšího výkonu dosahuje v tichu, resp. běžném zvukovém prostředí, což je dáno tím, že jedinec je citlivější vůči podnětům z prostředí, v důsledku dlouhodobé stresové zátěže z měnícího se zvukového prostředí a hudební kulisa má na testovaného jednoznačně rušivý vliv.

Před i během výzkumu jsme se snažili co nejvíce postihnout faktory ovlivňující výsledný výkon testovaných jedinců v testech koncentrace pozornosti. Kromě demografických faktorů, byly zohledněny také psychologické faktory, jakým je adaptace na zvukovou hudební kulisu, nebo subjektivní hodnocení hudební kulisy. Z hlediska minimalizace skrytého primingu byl test prováděn vždy ve stejnou dobu, mezi stejnými vyučovacími předměty, které vedli stejní vyučující. Před testem zazněla vždy stejná instrukce. Osobní dotazníky byly předkládány v jiné dny než samotné testy. Dotazník zjišťující subjektivní hodnocení hudební kulisy byly předkládány minimálně dvakrát, jednou v jiný den, než probíhalo testování a pak hned po testování. Bylo zjištěno, že subjektivní hodnocení záleží opět na mnoha faktorech. Téměř ve třetině případů se jednotlivá hodnocení stejné hudební kulisy neshodovala. Lze předpokládat, že důvodem těchto neshod je proměnlivost názorů testovaných pubescentů a jejich snadná ovlivnitelnost ze strany aktuálně nejbližších vrstevníků.

Testování v přirozených podmínkách školní třídy s sebou přineslo spoustu problémů, které bylo nutné flexibilně řešit, jako např. vyrušování některých žáků, kteří na sebe chtějí poutat pozornost, nečekané návštěvy třídy dospělými, nečekané impulsivní zvukové podněty z chodby školy, či okolí školy (např. zkouška sirén). Bohužel většina ze zmíněných narušených testů nemohla být uznána jako validní, proto musela být opakována.

K tomu, abychom mohli lépe pochopit vliv preferované hudby na výkon, bylo nutné také prozkoumat inklinaci adolescentů, a to především pubescentů, k hudební kulise a také jejich hudební preference v českých podmínkách. V době, kdy se výzkum plánoval, existovaly dříve publikované výzkumy hudebnosti české mládeže a okrajově se dané problematiky u adolescentů dotknul také v té době poměrně čerstvý výzkum Beka (2002). Tento průzkum zjišťoval hudební vkus u lidí ve věku od 16 let výše, proto neobsahoval dostatečně selektované informace o hudebních preferencích pubescentů, a tak jsme byli nuceni provést vlastní průzkum u žáků druhého stupně ZŠ, kteří byli v zájmu našeho dalšího zkoumání.

Už na základě pilotního výzkumu jsme dospěli k předpokladu, že žáci 2. stupně ZŠ hudební kulisu vyhledávají při různých činnostech a příležitostech a proto jsme v následném šetření vydělili tři základní oblasti preferování hudební kulisy. Jednalo se o volnočasové aktivity, a to učení a přípravu do školy, relaxaci a aktivní odpočinek, mimo to však byly zjišťovány i další oblasti využití hudební kulisy dospívajícími. Z hlediska výběru hudebních žánrů, coby hudební kulisy, bylo zajímavé zjistit, zda se

obecná preference country and western, kterou deklaroval Bek ve svém výzkumu, projeví i u pubertálních žáků ZŠ. Zdálo se nepravděpodobné, že by děti v období puberty preferovaly country. Daleko přesvědčivěji na nás zapůsobil předpoklad, že budou preferovat hudbu, která je neustále prezentována v médiích zaměřených na danou věkovou skupinu a je v nich posuzována tzv. „in“ – což je populární hudba, zejména pop, pop-rock, pop-punk, hip-hop, disco a okrajově folk, což později potvrdily také výsledky výzkumu Fraňka a Mužíka (2007), Mužíka (2009).

Při konstruování výzkumného záměru se tedy vycházelo z předpokladu, že žáci budou preferovat hudební kulisu jak při učení a přípravě do školy, tak při relaxaci a aktivním odpočinku a to konkrétně hudbu populární.

Cíle a výzkumné metody

Hlavním výzkumným problémem se stala otázka, zda žáci 5.–9. ročníků základní školy preferují hudební kulisu při učení a přípravě do školy, při relaxaci a aktivním odpočinku a pokud ano, tak jaký hudební žánr.

Cíle výzkumu:

- zjistit, zda žáci 5.–9. ročníků základní školy preferují při učení a přípravě do školy, při relaxaci a aktivním odpočinku hudební kulisu nebo ticho,
- zjistit, jaký hudební žánr upřednostňují při učení a přípravě do školy, při relaxaci a aktivním odpočinku na základě analýzy výsledků dotazníku.

Ke zjištění preferencí hudební kulisy při učení a přípravě do školy, při relaxaci a aktivním odpočinku byl použit dotazník, který byl určen žákům 5.–9. tříd základní školy (věk 10–16 let). Tento dotazník byl zkonstruován na základě vlastních požadavků, proto byl nejprve pilotně ověřen (na náhodně vybraných třech třídách ZŠ). Instrukce k vyplňování dotazníku byla vždy stejná a zadávána pouze jednou osobou, v testované třídě se kromě dotazovaných žáků a instruktora dotazníkového šetření nenacházel žádný další dospělý (učitel, či rodič), ani nepovolání žáci. Kromě dotazníku zjišťujícího hudební preference byl žákům předložen dotazník Hudební idol. Výsledky šetření pak byly statisticky zpracovány pomocí korelační analýzy – výpočet Studentova testového kritéria (t – hodnota) jako prostředku ke zjištění hladiny významnosti. Všechny výsledné hodnoty byly vypočteny t – testem dle nezávislých proměnných při stanovené 5 % hladině významnosti. K veškerým statistickým výpočtům byl užít program

STATISTICA, version 7.1 for Windows; výsledné hodnoty byly zpracovány do tabulek a grafů v programu Microsoft Excel.

Hypotézy

Při formulaci hypotéz jsme vycházeli z předpokladu, že žáci budou preferovat hudební kulisu jak při učení a přípravě do školy, tak při relaxaci a aktivním odpočinku. Ve výzkumu figurovaly následující oblasti využívání hudební kulisy:

- učení a příprava do školy
- relaxace
- aktivní odpočinek

Učení a příprava do školy – soubor kognitivních procesů zahrnující poznávání, osvojování, zpracovávání nových informací a hledání a vytváření vztahů mezi nimi.

Odpočinek – uvolnění, povolení, zmírnění; ustálení rovnovážného stavu; proces nebo stav uvolnění psychického a tělesného napětí.

Aktivní odpočinek – aktivní činnost člověka, která slouží k obnově psychických a fyzických sil a odstranění následků únavy.

Šetřené zvukové prostředí žáka, v našem případě:

- hudební kulisa
- ticho

Hudební kulisa – hudební prostředí žáka, které je vytvářeno žákem samotným (ve smyslu percepce, ne aktivní hudební činnosti) nebo jinými aktéry daného prostředí.

Ticho – protiklad hudební kulise

Hudební žánr (styl) – směr v umělecké oblasti, který je charakterizován hudební tematikou, instrumentalizací, melodikou, texty apod., je podmíněn především etnografickými a geografickými aspekty, jako je kultura, tradice, národnost atd.

Při zjišťování žánrového rozvrstvení preferované hudební kulisy jsme vycházeli z Klasifikace hudebních žánrů (Bek, 2003), ve které *Populární scénu* – zastupuje disco 80.let, vlastní pop a s odstupem současná taneční hudba, *Rockový mainstream* – zastupuje rock'n'roll, rock 60. let, rock,

Alternativní scénu – hard core, heavy metal, etnická hudba, nezávislý rock, *Lidová hudbu* – autentičtější folklór, dechová hudba, zahrnuje folk a country (na pomezí lidové hudby a rockového mainstreamu), *Artificiální hudbu* – klasická a soudobá vážná hudba, opera, opereta, částečně muzikál a *Jazz* – tradiční i moderní. S ohledem na věk našich respondentů jsme se však rozhodli přizpůsobit rozdělení hudebních žánrů možnostem jejich chápání. Z tohoto důvodu jsme nepoužili v Dotazníku hudebních preferencí výše uváděnou odbornou klasifikaci hudebních žánrů dle Beka. Rovněž v samotné výzkumné práci jsme operovali s následujícím dělením hudebních žánrů: populární hudba, metal, punk, rock, rock 'n' roll, lidová hudba, vážná hudba, jazz, etnická hudba. Zdálo se nám, že toto dělení bude srozumitelnější jak pro žáky, tak i pro širší veřejnost. V průběhu výzkumu nebyli žáci vystaveni žádným hudebním vjemům, jednalo se tedy o spontánní výpovědi respondentů na základě jejich vlastní zkušenosti a znalosti hudebních žánrů.

Výzkumný vzorek

Výzkumný vzorek tvořili žáci 5.–9. ročníků z 5 základních škol¹⁶: z města Brna, Olomouce, Litovle, Uherského Brodu, Velkého Meziříčí. Jednalo se o soubor náhodně vybraných tříd a žáků. Žáci se zúčastnili uvedeného výzkumu dobrovolně a neměli z něj žádnou finanční výhodu. Celkový počet respondentů činil 387 z toho 197 chlapců a 190 dívek.

Výsledky

Na základě zpracování dat, získaných pomocí dotazníku¹⁷ jsme dospěli k následujícím výsledkům:

Při ověřování hypotéz bylo zjištěno, že žáci 5.–9. ročníků základních škol preferují, bez ohledu na pohlaví, hudební kulisu při učení a přípravě do školy, při relaxaci a aktivním odpočinku. Více než 50 % žáků 5.–9. tříd preferuje při vybraných proměnných, tj. při učení a přípravě do školy, při

¹⁶ Na přání nejsou zveřejněny názvy, adresy škol a jména učitelů.

¹⁷ Při realizaci pedagogického výzkumu byl proveden pilotní průzkum (63 žáků), neboť k dotazování byl použit speciálně zkonstruovaný dotazník, vytvořený přesně pro účely daného výzkumu. Jelikož dotazník nebyl standardizován, bylo nutné předem ověřit jeho validitu.

relaxaci i při aktivním odpočinku hudební kulisu. U proměnné učení se jedná o 57 %, u relaxace preferují hudební kulisu 79 % a při aktivním odpočinku 91 % dotazovaných respondentů.

Tabulka 1: Procentuální podíl žáků poslouchajících hudbu při učení a přípravě do školy

	Chlapci	Dívky	Celkem
Hud. kulisa	26,74 %	29,95 %	56,68 %
Ticho	25,13 %	18,18 %	43,32 %
			100,00 %

Z celkového počtu 187 žáků preferuje hudební kulisu při učení a přípravě do školy téměř **57 %** (56,68 %) žáků, z toho 26,74 % chlapců a 29,95 % dívek. **43 %** (43,32 %) žáků dává při učení a přípravě do školy přednost tichu před hudební kulisou, z toho 25,13 % chlapců a 18,18 % dívek.

Tabulka 2: Procentuální podíl žáků poslouchajících hudbu při relaxaci

	Chlapci	Dívky	Celkem
Hud. kulisa	38,50 %	40,64 %	79,14 %
Ticho	13,37 %	7,49 %	20,86 %
			100,00 %

Z tabulky 2 nám vyplývá, že z celkového počtu 187 žáků preferuje hudební kulisu při relaxaci téměř **79 %** (79,14 %) žáků, z nichž tvoří 38,50 % chlapci a 40,64 % dívky. 13,37 % chlapců raději relaxuje v tichém prostředí, u dívek je toto číslo ještě nižší 7,49 %.

Tabulka 3: Procentuální podíl žáků poslouchajících hudbu při aktivním odpočinku

	Chlapci	Dívky	Celkem
Hud. kulisa	47,06 %	44,39 %	91,44 %
Ticho	4,81 %	3,74 %	8,56 %
			100,00 %

Při aktivním odpočinku preferuje hudební kulisu **91%** (91,44%) žáků, z toho 47,06% chlapců a 44,39% dívek. Pouze 4,81% chlapců a 3,74% dívek upřednostňuje při aktivním odpočinku ticho.

Tabulka 1: Preference hudebních žánrů žáků u všech proměnných v procentech

	učení	relaxace	aktiv.odp.
Populární hudba	48,66 %	57,22 %	77,54 %
Metal	9,63 %	12,30 %	17,65 %
Punk	9,09 %	9,09 %	14,97 %
Rock, rock 'n' roll	25,13 %	23,53 %	39,57 %
Lidová hudba	2,67 %	3,74 %	4,28 %
Vážná hudba	4,28 %	5,35 %	5,88 %
Jazz	2,14 %	2,67 %	3,74 %
Etnická, world music	16,58 %	20,32 %	30,48 %
Rádio	1,60 %	0,53 %	0,00 %

Tabulka 1 demonstruje procentuální rozložení hudebních preferencí žáků při všech proměnných. Žáci nejvíce preferují jako hudební kulisu populární hudbu a to u všech tří proměnných. Procentuální podíl jednotlivých hudebních žánrů se napříč proměnnými výrazněji neměnil např. u vážné a lidové hudby a jazzu. Pouze u etnické a populární hudby byl zaznamenán nárůst u aktivního odpočinku oproti učení a relaxaci. Výraznější vzrůstající tendence vykazoval také rock, rock 'n' roll. Jednalo se totiž o jasně specifikované skladby v rychlejším tempu, velmi rytmické, s jednodušší melodií, až živelného charakteru, které měly aktivizační, energetizující a povzbudivé účinky.

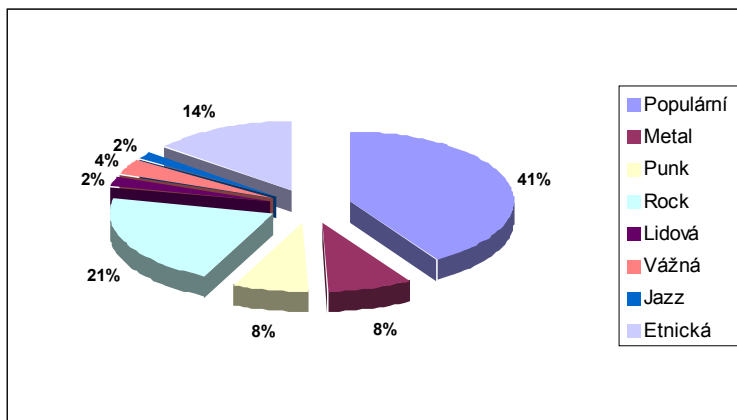
Z odpovědí v dotazníku bylo zjištěno, že malé procento žáků (0,53–1,60 %) upřednostňuje jako hudební kulisu rozhlasové vysílání nebo mix hudby. Vzhledem k tomu, že jde o multižánrovou, blíže nespecifikovanou, hudební kulisu, nelze ji zařadit do námi nabízených žánrů. Z tohoto důvodu nebyla do tabulky zařazena.

Tabulka 2: Srovnání preferovaných hudebních žánrů mezi chlapci a dívkami při učení, relaxaci a aktivním odpočinku v procentech

	Učení	Relaxace	Aktiv. odpočinek
Populární hudba	21,93 %	28,34 %	39,04 %
	26,74 %	28,88 %	38,50 %
Metal	7,49 %	11,23 %	14,97 %
	2,14 %	1,07 %	2,67 %
Punk	2,67 %	1,60 %	3,74 %
	6,42 %	7,49 %	11,23 %
Rock, rock 'n' roll	14,44 %	14,44 %	25,67 %
	10,70 %	9,09 %	13,90 %
Lidová hudba	0,53 %	1,60 %	1,07 %
	2,14 %	2,14 %	3,21 %
Vážná hudba	1,60 %	1,60 %	2,14 %
	2,67 %	3,74 %	3,74 %
Jazz	1,60 %	1,60 %	2,67 %
	0,53 %	1,07 %	1,07 %
Etnická hudba	8,02 %	11,23 %	17,65 %
	8,56 %	9,09 %	12,83 %

Hodnoty platné pro chlapce jsou zvýrazněny **tučně**.

Z celkového počtu 187 žáků preferuje hudební kulisu při učení a přípravě do školy téměř **57 %** (56,68 %) žáků, z toho 26,74 % chlapců a 29,95 % dívek. **43 %** (43,32 %) žáků dává při učení a přípravě do školy přednost tichu před hudební kulisou, z toho 25,13 % chlapců a 18,18 % dívek.

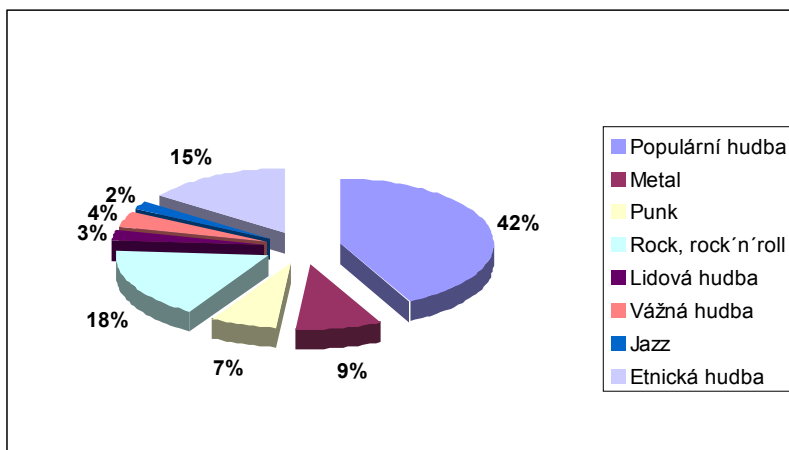
Graf 1: Preferované hudební žánry při učení a přípravě do školy v procentech

Z grafického znázornění je patrné, že žáci bez ohledu na pohlaví upřednostňují při učení a přípravě do školy zejména populární hudbu 41 %, za ní pak následuje rock, rock 'n' roll 21 %, etnická hudba 14 %, metal s punkem tvoří 8 % a další.

Jasně tedy vyplývá převaha preference populární hudby při učení a přípravě do školy, která v šetření zahrnovala pop, taneční hudbu, disco, hip-hop¹⁸. Mimo populární hudbu má významné zastoupení rocková hudba a etnická, resp. world music, ve vyšších ročnících ještě metalová hudba a punk¹⁹. Ostatní styly jsou vyhledávány spíše ojediněle.

Z celkového počtu 387 žáků preferuje hudební kulisu při relaxaci téměř 79 % (79,14 %) žáků, z nichž tvoří 38,50 % chlapci a 40,64 % dívky. 13,37 % chlapců raději relaxuje v tichém prostředí, u dívek je toto číslo ještě nižší 7,49 %.

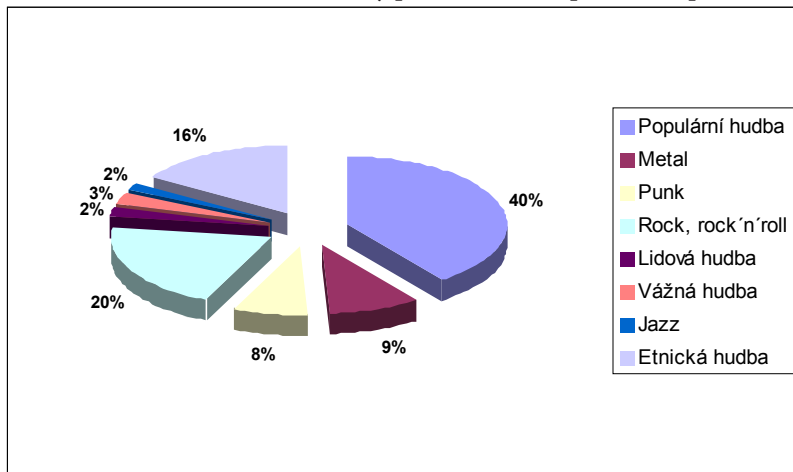
Graf 2: Preferované hudební žánry při relaxaci v procentech



42 % žáků poslouchá při relaxaci populární hudbu, 18 % preferuje rock, rock 'n' roll, následuje hudba etnická 15 %, metal 9 % a punk 7 %. Při aktivním odpočinku preferuje hudební kulisu 91 % (91,44 %) žáků, z toho 47,06 % chlapců a 44,39 % dívek. Pouze 4,81 % chlapců a 3,74 % dívek upřednostňuje při aktivním odpočinku ticho.

¹⁸ I ve shlukové analýze hudebních preferencí adolescentů v pozdějším výzkumu Mužíka (2009) byla zaznamenána blízká spojitost mezi těmito žánry.

¹⁹ V případě punku šlo spíše o poppunk, nebo-li módní záležitost, prezentovanou médií.

Graf 3: Preferované hudební žánry při aktivním odpočinku v procentech

Z grafického znázornění lze vyčíst, že při aktivním odpočinku poslouchají žáci populární hudbu – 40 %, rock, rock'n'roll – 20 %, etnickou hudbu – 16 %, metal – 9 %, punk – 8 %.

Shrnutí a komentář

Žáci nejvíce preferují jako hudební kulisu populární hudbu a to u všech tří proměnných. Lze tedy konstatovat, že populární hudba, která je neustále prezentována v médiích, je nejčastěji vyhledávanou hudební kulisou pubescentů (žáků 5.–9. tříd), kteří jsou mediální kulturou značně ovlivňováni. Z oblasti populární hudby byly nejčastěji zmiňováni interpreti českého a zahraničního popu, hip-hopu, kteří se objevují v hitparádách a časopisech pro „teenagery“. Procentuální podíl jednotlivých hudebních žánrů se napříč proměnnými výrazněji neměnil např. u vážné a lidové hudby a jazzu. Pouze u etnické a populární hudby byl zaznamenán nárůst u aktivního odpočinku oproti učení a relaxaci. Výraznější vzrůstající tendence vykazoval také rock, rock'n'roll, což lze vysvětlit povzbudivým a aktivizujícím charakterem dané hudby.

Post analýzou dotazníků nám díky koncepci otevřených otázek vyplynuly další zajímavé skutečnosti. Respondenti měli možnost u jednotlivých otázek s výběrem odpovědi formulovat i jinou, vlastní odpověď. Dané odpovědi měly většinou konkrétní charakter a dotazovaní

jedinci jich v hojném počtu využívali. Podrobná analýza volných odpovědí a zohlednění dalších souvislostí vedla k následujícím zjištěním:

1. Současná hudební produkce (umění) hraje významnou roli v životě adolescentů, protože jim pomáhá v navazování komunikace s vrstevníky, je určitou formou sebevyjádření, je zdrojem sebepoznání a vede k poznání vnějšího sociálního prostředí.
2. V období adolescence obecně, ale především v pubertě, převažují preference popu, rocku, obecně „módní hudby“, která je dospívajícím každodenně masově předkládána. Na vnímání a hodnocení hudby mají vliv především hudební vzory (idoly), vrstevníci, v různé míře rodiče a další autoritativní osobnosti (ve smyslu přirozené autority, učitelé, vedoucí zájmových kroužků a další). Především pubescenti inklinují k určité hudební uniformitě, která se projevuje v hromadném poslechu hudby a orientaci na preference vrstevníků. Největším distributorem hudebního umění zároveň faktorem přímo ovlivňující hudební preference jsou v současné době sdělovací prostředky (radio, televize atd.), produkty hudebního průmyslu (CD, DVD, aj.) a různé formy organizovaných hudebních skupinových i masových akcí (koncerty, festivaly, diskotéky, rockotéky, technoparty a další).)

Z hlediska vývojových změn v adolescenci lze zaznamenat a popsat dynamiku změn hudební hodnotové orientace, resp. hudebních preferencí. V dospívání postupně narůstá komunikační funkce hudby z cca 22 % ve věku 10–11 let k 56 % ve věku 14–16 let a jak popisuje Macek (2003) tento trend pokračuje i dále v pozdní adolescenci a mladé dospělosti. V průběhu adolescence se však významně proměňuje struktura hudebních preferencí. V časně adolescenci jsou hudební preference ještě nediferencované a podléhají vlivu rodiny a částečně vrstevnické skupiny. Ve věku 12–13 let se začíná intenzivně formovat hudební vkus a v této době je nejvíce ovlivňován módou, kterou určují média přímo pomocí sdělovacích prostředků a internetu, ale i nepřímo skrze vrstevnickou skupinu. Ve věku 14–16 let začínají adolescenti „objevovat“ a vnímat i další hudební žánry, nacházející se mimo střední proud, postupně se vymaňují z vlivu nejvýrazněji medializované hudební kultury. Zdánlivým paradoxem je, že opět ve velké míře média a internet jsou zdroji nového hudebního poznání. V pozdní adolescenci jsou hudební preference plně diferencované, ve většině případů odrážejí osobnost, životní styl a hodnoty svého konzumenta. V rovině žánrů lze hovořit o postupném odklonu od prvotně

preferovaného popu k rocku, metalu a následně folku, jazzu a alternativě. Některé žánry se nacházejí mimo tento dynamický vývoj a jsou závislé na odlišných faktorech např. hudebním vkusu rodičů, hře na hudební nástroj v ZUŠ a orchestrech, úrovni všeobecného vzdělání, úrovni hudebního vzdělání a další, jak je tomu např. u preferencí vážné hudby.

1. Během jednotlivých etap adolescence dochází k rozšiřování spektra hudebních preferencí. Po čtrnáctém roce života se značně rozšiřuje význam hudby pro adolescenta a prolíná většinu každodenních činností – aktivní odpočinek, práci, učení, relaxaci, zábavu, komunikaci s vrstevníky apod. Dá se říct, že v tomto období je žánrový rozptyl hudebních preferencí nejširší, protože do něj patří dosud preferované žánry, ale i nově objevované. V pozdní adolescenci se projevuje odklonění od popu a taneční hudby k jiným, spíše menšinovým alternativním žánrům (alternativa, jazz, blues, metal, folk, worldmusic).
2. Z genderového hlediska byl zaznamenán rozdíl mezi chlapci a dívkami, dívky inklinují spíše k melodické a taneční hudbě, chlapci preferují spíše hudbu těžší a v rychlém tempu.
3. Image hudební ikony má afektivní charakter, tj. odráží v sobě celkové pozitivní hodnocení osobnosti hudebního interpreta, subjektivní vztah k němu jako významné osobnosti, což podněcuje potřebu adolescentů identifikovat se s ním, vyznávat jeho normy a hodnoty.
4. Hudba hraje v období adolescence významnou roli, dospívající poslouchají hudbu během nejrůznějších aktivit, především však k zábavě, aktivnímu odpočinku (91 % dotázaných), relaxaci (78 %) a učení (52 %). V období střední a pozdní adolescence pak hudba získává další nové funkce – komunikativní a reflexivní (ve smyslu zrcadlení emocí).

Závěr

Na základě provedeného šetření jsme dospěli ke zjištění, že 57 % žáků 5.–9. tříd preferují hudební kulisu při učení, přípravě do školy a to zejména populární hudbu, stejně jako v ostatních českých výzkumech (Bek, 2002, Mužík, 2009, Crha, Jurčíková, Prudíková (2010). Při relaxaci a aktivním odpočinku se procento žáků preferujících hudební kulisu ještě zvyšuje. Můžeme tedy s jistotou říct, že hudba má své neoddiskutovatelné zastoupení v běžném životě dnešních pubescentů a má tedy možnost soustavně a dokonce každodenně na ně působit.

Tento jev se dá využít v edukačním procesu k budování pozitivního a otevřeného vztahu učitel – žák. Tolerantní postoj učitele k žáky preferované hudbě totiž upevňuje jejich vzájemný vztah a učitel si jím postupně získává přirozenou autoritu v hudební oblasti a získává tím větší možnost pozitivního vlivu na hudební i osobnostní rozvoj svých žáků, včetně formování hudebního vkusu.

Výzkum byl realizován v přirozených podmínkách, do nichž jsme nezasahovali. K jeho výsledkům je třeba přistupovat velmi opatrně. Jsme si vědomi toho, že náš výzkumný vzorek není velký (387 žáků) a proto jsme se snažili nevyvozovat dalekosáhlé závěry s obecnou platností pro všechny žáky, kteří by z hlediska námi stanovených kritérií mohli být zařazeni do výzkumu. Uvedené výsledky a jejich interpretace se vztahují k věkové kategorii staršího školního věku a to je nutné mít na paměti. Fyzický ani psychosociální vývoj dítěte v tomto období ještě není zdaleka dovršen a nalézá se pod nepřetržitým vlivem proměnlivých faktorů a proto i naše závěry by měly být vnímány s určitou obezřetností.

Současná společnost se vyznačuje výraznými změnami na poli sociálních vztahů v důsledku rychlého rozvoje komunikačních technologií, nově vznikajících komunikačních prostředků a informační „exploze“. Informačně technologická doba s sebou nese virtuální realitu, virtuální vztahy, posiluje se anonymní zkreslená a často manipulativní komunikace. Díky zjednodušení a zpřístupnění audiotechniky či audio a video nahrávek se hudba stala stěžejní formou estetického vnímání světa.

Hudba hraje významnou roli především v životě adolescentů, kteří v touze po poznání a strukturaci okolního světa formují své hodnoty a představy o jeho fungování. Hudba jako fenomén přináší adolescentům způsob vyjádření vlastních pocitů, vzory k identifikaci, je dobrým prostředkem k úspěšné socializaci, k navazování nových kontaktů s vrstevníky, dává možnost se určitým způsobem realizovat. Z těchto důvodů se hudba stala průvodcem většiny činností dospívajících jedinců. Tento fakt se projektoval také do vzdělávacího prostředí, kdy více než 50 % adolescentů poslouchá hudbu během kognitivní činnosti při učení a přípravě do školy. Zjištění jaký vliv má preferovaná hudební kulisa na kognitivní výkon a jaké další faktory ovlivňují úroveň výkonu v testech kognitivního charakteru se stalo hlavní otázkou tohoto výzkumného záměru. Podařilo se identifikovat nový faktor ovlivňující působení zvukové (hudební) kulisy na výkon v testech koncentrace pozornosti a to vliv běžné zkušenosti s hudební kulisou při činnostech kognitivního charakteru.

Z přehledu různých východisek a hledisek je zjevné, že k dosažení objektivních a relevantních výsledků bude zapotřebí ještě mnoho drobných, ale úzce a konkrétně zaměřených experimentů a spojení sil odborníků mnoha úhlů pohledu a stanovisek, což je v současné době problematické kvůli určitým předsudkům ze strany lékařských a přírodovědně orientovaných věd k humanitně zaměřeným výzkumům a naopak. Určitou naději však představuje postupně se rozšiřující trend integrativních mezioborových projektů a rozšiřování, především v zahraničí rychle se rozvíjejících, neurověd.

Literatura

- BEK, M. Konzervatoř Evropy? *K sociologii české hudebnosti*. Praha: KLP, 2003. ČERMÁK, I., MIOVSKÝ, M. (ed.) *Kvalitativní výzkum ve vědách o člověku na prahu třetího tisíciletí*. Brno, Tišnov: Psychologický ústav Akademie věd ČR, 2002.
- FERNJENČÍK, J. *Úvod do metodologie psychologického výzkumu*. Praha: Portál, 2000, 2010.
- HOSKOVEC, J. *Tajemství experimentální psychologie*. Praha: Academia, 1992.
- CHRÁSKA, M. *Metody pedagogického výzkumu*. Praha: Grada, 2007.
- MELKA, A. *Základy experimentální psychoakustiky*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2005.
- PAVLOVÁ, V. Hudební preference žáků a perspektivy jejich využití v učebním procesu. In: *Kontexty hudební pedagogiky III*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, 1.vydání, 2009, s. 105–110.
- PAVLOVÁ, V. *Zvuková (hudební)kulisa v edukačním procesu: Psychologické aspekty působení hudební kulisy na kognitivní složky osobnosti adolescentů*. Olomouc, 2012, disertační práce (Ph.D.). Univerzita Palackého v Olomouci, Pedagogická fakulta.
- ПИНЧУК, Н.В. *Психоакустика и воздействие шума*. [Pinčuk, N.V. Psychoakustika i vozdejštvije šuma] Санкт-Петербург: Речь, 2007.
- VÁŇOVÁ, H., SKOPAL, J. *Metodologie a logika výzkumu v hudební pedagogice*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2002.

K metodologii muzikologie a její dílčí disciplíny hudební regionalistice

Karel Steinmetz

1.

Metodologie hudební vědy¹ musí reflektovat skutečnost, že na předmět jejího zkoumání – hudbu můžeme pohlížet ze tří stran. Jednak můžeme zkoumat materii hudby z pohledu ryze přírodovědného (akustika, hudební fyziologie, podíl matematiky či fyziky při konstrukci hudebních nástrojů apod.), jednak z hlediska antropologického, respektive biologického (psychologického, tedy co tento akustický „materiál“ způsobuje v našem vědomí, jak na slyšené reagujeme, jak na nás hudební zvuky působí) a konečně vzhledem k tomu, že člověk je tvorem společenským, tak také, jak je hudba přijímána posluchači, tedy větším kolektivem (pohled na hudbu, její provozování a hodnocení) ze strany věd společenských – sociálních. Proto také muzikologie přebírá často metody těchto věd (empirické zkoumání, experiment, statistické metody apod.), jednak si vypracovala své specifické metody, odpovídající povaze jejího předmětu jako celku, i dílčích konkrétních předmětů jednotlivých zkoumání (hudební analýza, historicko-srovnávací metody včt. kritiky hudebního zápisu či komparací interpretačních výkonů apod.).

¹ Metodologie (teorie metod) je věda o metodách užívaných v konkrétních vědeckých disciplínách, v našem případě v muzikologii, a nikoliv jen prakticistní popis některých metodických návodů a technik, o kterých pojednává metodika muzikologického výzkumu. Hudební věda (tj. věda o hudbě – muzikologie) se tedy zabývá svébytností hudebního umění, vznikem, strukturou a funkčností hudebních projevů v jejich historické a teritoriální rozmanitosti a v jejich přírodní, psychologické a společensko-historické podmíněnosti (srv. *Hudební věda*. Praha: SPN, 1988, s. 299).

2.

Když se na konci 19. století konstituovala muzikologie jako věda a vznikala její v pravém slova smyslu vědecká systematika, v podstatě se uvažovalo o dvou kategoriích jejích dílčích disciplín. Adlerova systematika (1885)² staví na první místo disciplíny historické (dějiny hudby podle období, národů, zemí, oblastí, škol i jednotlivých umělců) a pak systematické disciplíny (na základě postavení v jednotlivých odvětvích hudebního umění), jako jsou např. hudební teorie, estetika a psychologie hudby či hudební pedagogika – zde se však míní spíše naukové subdisciplíny – všeobecná hudební nauka, nauka o harmonii a kontrapunktu, formách, instrumentaci či metody výuky zpěvu a hry na nástroje – konečně také srovnávací hudební věda – etnomuzikologie). Po Adlerovi a Riemannovi pak přišli další vědci s osobitým pohledem na systematiku tohoto oboru,³ jako např. Zofia Lissa, Carl Dalhaus, v českých a slovenských poměrech třeba Jan Racek, Jozef Kresánek, Oskár Elschek, Jiří Fukač, Ivan Poledňák či autoři kolektivního díla *Hudební věda* i sborníku z konference Systematika súčasnej hudobnej vedy (vyšlo jako samostatné číslo sborníku *Musicologica slovaci* 4, 1973). Většina z těchto systematik preferuje **hudební historiografii** jako hlavní historickou disciplínu (ta však trpěla ještě i v nedávné minulosti velmi silným europocentristem, sklonem k přílišnému historicismu i jednostranným sledováním pouze „vysoké“ hudební kultury⁴) před dalšími systematickými muzikologickými disciplínami. Ovšem pro dějiny hudby a dějiny jejího

² Srv. Umgang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1, 1885, s. 5–20). Adler později bez podstatných retuší publikoval svoji koncepci v práci *Metode der Musikgeschichte* (Leipzig 1919). Před tím ale jeho německý soupeř Hugo Riemann vystoupil s odlišnou systematikou ve spise *Grundriß der Musikwissenschaft* (Leipzig 1908, 1928). Oba, Adler a Riemann předložili koncepci hudební vědy jako zvláštního, vnitřně strukturovaného oboru a zdůvodnili jeho právo na existenci (srv. *Hudební věda* s. 299).

³ Náznorně se touto problematikou zabývá Černý, M. K. v *Kapitolách z metodologie hudební vědy* (Olomouc, Univerzita Palackého, 1998) na stránkách 41–60 v 5. kapitole Systematika hudební vědy.

⁴ Dnes však v oborové systematice stále sílí pojetí muzikologie nikoliv jako souhrnu určitých přísně vymezených a od sebe oddělených subdisciplín, ale spíše vzájemně se prostupujících jednotek využívajících širokého spektra vědeckých metod od empirických (pozorování, v hudbě „proposlouchávání“, experiment), přes teoretické (hypoteticko-deduktivních i metod induktivních, analýzy apod.) až k metodám historické a historicko-komparativní).

provozování zkoumané v komplexnosti i diferencovaně podle teritoriálních či regionálních celků, lokalit, institucí, ale také např. v biografistice, mají své důležité místo aspektové disciplíny (hudební dějezpýt) a vedle pouhého popisování hudebně historických událostí (dějepis).

Ovšem i tzv. systematické (aspektové) disciplíny mají svou historii. Snad s výjimkou hudební akustiky není muzikologické disciplíny, která by svůj předmět bádání mohla vymezit bez přihlédnutí k jeho historické proměnlivosti a v jejímž zkoumání by se výrazněji neuplatnila historická metoda. Tato metoda, která je nástrojem poznání procesuálních stavů a jevů společenského bytí, jež jsou ve své konkrétnosti neopakovatelné, umožňuje poznání nikoliv empirií – vědeckým výzkumem, nýbrž zprostředkovaně na základě dochovaných stop – historických pramenů.⁵

3.

K jedné z tzv. systematických muzikologických disciplín – k hudební sociologii by se dala připojit jako další hudebněvědná subdisciplína *hudební topografie*, nověji nazývaná **hudební regionalistikou**, která se zabývá studiem geografického rozložení a rozptýlením „hudebních fenoménů“. Ta má ovšem také blízko k hudební historiografii a k hudební etnografii. Miroslav K. Černý však ve svých *Kapitolách z metodologie hudební vědy*⁶ uvádí, že hudební topografie je jen pomocnou disciplínou. Také žádná z dosavadních systematick hudební vědy neuvádí hudební regionalistiku jako muzikologickou disciplínu. Ovšem v evropské muzikologii v poslední třetině 20. století sílila snaha zkoumat hudební fenomény rovněž v interregionálních souvislostech (a to kombinací metod hudebně historických, hudebně sociologických a tnomuzikologických) a podle návrhu slovenského muzikologa Oskára Elscheka by se měla systematická hudební vědy uspořádat tak, aby zde také existovala tzv. *regionální muzikologie* s disciplínami jako euromuzikologie, sinomuzikologie, indomuzikologie, afromuzikologie atd. Elschek ovšem

⁵ Problematikou pramenů se nejnověji zabýval Černý, M. K. v 6. části svých *Kapitol z metodologie hudební vědy* (s. 61–69), ale před tím např. ve studiích Předmět hudební historiografie (Hudební věda, roč. 1, 1964, s. 577–607), Hudební dílo z hlediska hudební historiografie. K otázce, zda je hudební dílo programem nebo předmětem hudební historiografie (tamtéž, roč. 2, 1965, s. 474–499) či Aktuální problémy hudebně historické metodologie (tamtéž, roč. 16, 1979, s. 316–325).

⁶ Černý, M. K. *Kapitoly z metodologie hudební vědy*, s. 56.

chápe ve svém pojetí regiony velmi široce, v podstatě jako celé kontinenty. Z toho pak pramení komparace celých existujících systémů v uspořádání akustického materiálu přes odlišnosti ve vnímání hudby, jinak chápané funkce etc. v těchto velkých oblastech.

Ale tak, jako by se měla v tomto pojetí *regionální muzikologie* zabývat velkými regionálními celky (v podstatě do 19. století značně izolovanými) a v nich zkoumat diachronně synchronním způsobem hudební problematiku, má jistě svoji logiku podobný průzkum i menších územních celků, dokonce mikroregionů či lokalit, které však nikdy v minulosti nebyly od sebe izolovány, jak se před nástupem celosvětové globalizace odlovaly od sebe právě velké kulturní oblasti. A proto také v muzikologii – stejně jako v obecné historiografii apod. – došlo v 60. letech 20. století k pokusům o stavení zvláštního oboru, zabývajícího se regionálními aspekty kulturních jevů (konkrétně např. právě hudební kultury). Má tedy své oprávnění a také místo v systematické hudební vědě nově se konstituující obor? A můžeme pokládat hudební regionalistiku za skutečně legální (hudebně) **vědeckou** disciplínu, která má jasně stanovený předmět a metody svého bádání i svoji historii? Slovník české hudební kultury⁷ v hesle **hudební regionalistika** uvádí, že je to „název muzikologické disciplíny, která se zaměřuje na specializovaný výzkum hudebního dění v přesně vymezených topograficko-regionálních souvislostech. Výraz se v českém prostředí objevuje v 60. letech 20. stol., kdy podobně jako v obecné historiografii dochází i v muzikologii k pokusům o ustavení zvláštního oboru, zabývajícího se regionálními aspekty kulturních jevů (konkrétně např. právě [hudební kultury](#)). Na rozdíl od tzv. regionální historiografie není přitom **hudební regionalistika** (zvýraznil K. S.) chápána jako obor pouze dějepisný, neboť kombinuje historiografické postupy s metodami etnomuzikologie, hudební sociologie, organologie apod.“ Podstatné také je rozpracování „metodologie hudební regionalistiky jako muzikologického oboru. Východiskem je tu hudebně topografické bádání, tj. komplexní studium hudebního dění jednotlivých lokalit, výsledkem pak mj. typologie hudebních lokalit, k níž se dospívá komparací struktur a kapacit hudebního života jednotlivých míst v celém historicky sledovatelném rozsahu (lokality se třídí podle úlohy, jakou hrály v jednotlivých epochách; rozlišují se místa převážně přijímající podněty, místa s částečnou produkční soběstačností a centra vyzařující podněty do jiných lokalit; zkoumá se povaha styků mezi lokalitami; atd.). Dalším úkolem je shromáždění, vyhodnocení a vědecké vysvětlení hudebně historických, etnomuzikologických

⁷ Eds. Jiří Fukač, Jiří Vysloužil, Petr Macek. Praha: Supraphon, 1997.

a hudebně sociologických dat o hudebním dění v geograficky, etnicky, administrativně i jinak vymezených regionech, tj. v celcích určitelných na základě mimouměleckých kritérií. Vývoj hudby v těchto regionech je interpretován ve své kontinuitě i diskontinuitě (předpokládá se, že hudební aktivita jistého typu v daném regionu též slábne či vyhasíná). Odtud se postupuje ke studiu tzv. kulturní morfologie terénu. Předmětem bádání se stávají oblasti vymežitelné podle specificky kulturních, např. i hudebních kritérií (...). Překřížením různých takových hledisek na rozmanitých časových průřezích se získává obraz historické dynamiky mimohudebně i hudebně vymežitelných regionů, vývoj hudby a hudební kultury je pochopen jako proces nerovnoměrně rozšířený v regionálních celcích různého typu i řádu a determinovaný měnícími se topograficko-regionálními danostmi či souvislostmi.⁸ Slovníkové heslo ještě upozorňuje na rozdíl chápání termínů regionalistika a regionalismus: přestože výraz *regionalistika* vychází z téhož základu jako slovo *regionalismus*, jsou oba termíny odvozeny od latinského *regio* = administrativně spravovaný krajový celek, „*regionalismus se chápe jako hnutí usilující o zachování krajové svěbytnosti a o povznesení či poznání určitého krajového celku (součástí dané aktivity může být i vědecký výzkum), kdežto regionalistika jako vědecký výzkum obracející se k problematice regionu jako k svému předmětu může existovat i nezávisle na regionalismu, zvl. na lokálně patriotických zájmech a motivacích.*“⁹ Proto se i rozvinul v širším rozsahu regionalistický muzikologický průzkum, při kterém dochází k výraznější kombinaci hledisek hudebně historických, etnomuzikologických i hudebně sociologických.¹⁰ Jednou z posledních hudebně regionalistických monografií v českém prostředí je týmová práce ostravských muzikologů *Ostravská hudební kultura od konce 19. století do současnosti*.¹¹ Tato publikace pojednávající o téměř stotřicetiletém období (1880–2010) byla rozdělena do sedmi kapitol a stručného závěru,

⁸ *Slovník české hudební kultury*, s. 329–330.

⁹ Tamtéž.

¹⁰ Některými aspekty takového výzkumu v minulosti se zabývá autor této stati ve studii: Od vlastivědy k vlastní vědě. O historii a současnosti hudebně regionalistického bádání, zvl. na Moravě a ve Slezsku. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Musicologica Brunensia* 58. 2009, 1–2, s. 181–190.

¹¹ Kolektiv autorů vedený Janem Mazurkem a Karlem Steinmetzem: *Ostravská hudební kultura od konce 19. století do současnosti*. Ostrava: Ostravská univerzita – Pedagogická fakulta, 2010, 298 s. + obrazové a zvukové (2 CD) přílohy, ISBN 978-80-7368-776-2.

v němž jsou shrnuty výsledky více jak tříleté práce badatelského kolektivu. Úvodní kapitola obsahuje všechny atributy, které má mít úvod vědecké monografie, od nastínění řešené problematiky a seznámení s vývojem zkoumané lokality, zhodnocení dostupných pramenů a literatury, vysvětlení některých metodologických i terminologických otázek – v tomto případě pojetí „regionálních dějin hudby“, „hudební kultury“, „hudebního života“ apod. přes charakteristiku zkoumaného regionu a různých vlivů na vývoj jeho hudební kultury (například vlivy přírodní, sociálně-ekonomické, kulturně-politické apod.), zdůvodnění zvoleného způsobu výkladu vývoje hudební kultury a z toho pak vycházející struktura práce – rozdělení do jednotlivých kapitol až třeba po obligátní poděkování spolupracujícím institucím i jednotlivcům. A proto přetiskujeme v tomto sborníku úvodní kapitolu knihy v plném rozsahu, neboť může sloužit jako názorná ukázka řešení metodologické problematiky hudebněregionalistického výzkumu.

4.

Úvod k publikaci Ostravská hudební kultura od konce 19. století do současnosti – proměna venkovského městečka Moravské Ostravy (ta měla ještě na začátku průmyslové revoluce před necelými dvěma sty lety jen kolem osmnácti set obyvatel a poté, co byly v letech 1830–1839 odstraněny městské hradby, se do poslední třetiny 19. století zvýšil jejich počet sedmkrát; v roce 1910 zde žilo již přes 36 tisíc Ostravanů) v jedno z nejvýznamnějších průmyslových středisek habsburské monarchie byla určitě zcela mimořádná. Po rozšíření těžby uhlí vznikla řada podniků, např. v roce 1830 arcivévodou Rudolfem založené Vítkovické železářny – Rudolfova huť. O necelých dvacet let později (v roce 1847) byla Ostrava spojena s Vídní a Prahou Severní dráhou Ferdinandovou. To všechno mělo velký vliv na růst města, který způsobil jak migrační příliv obyvatel z celé monarchie, tak i přirozené rozšiřování městské aglomerace o blízké, dříve samostatné obce (to zvláště od 20. let minulého století). A tím také začalo ono velké přeskupování vlivů dřívějších center rakouského Slezska Opavy či Těšína ve prospěch Ostravy, z větší části ležící na severovýchodní Moravě, nejen v ekonomicko-průmyslové, ale později též v kulturní oblasti.

V roce 1924 byla vytvořena tzv. Velká Moravská Ostrava,¹² a když se k ní pak za Protektorátu připojily slezské obce z pravého břehu řeky Ostravice,¹³ stala se Ostrava moderním velkoměstem,¹⁴ druhým největším v zemi Moravskoslezské.

Ovšem převážně průmyslové město¹⁵ – dříve bez výraznější hudební tradice¹⁶ – se ve 20. století zařadilo i mezi nejvýznamnější centra v českých zemích s vyspělou hudební kulturou. O tom vypovídají i dřívější pokusy zachytit a zhodnotit vývoj hudebního života v tomto městě, jeho specifika i tendence, charakteristik jednotlivých ostravských skladatelů, interpretů a hudebních institucí, ale třeba i problematiku výchovy a kultivace zdejšího

¹² K Moravské Ostravě byly tehdy připojeny Přívoz, Mariánské Hory, Hulváky, Nová Ves, Vítkovice, Hrabůvka a Zábřeh nad Odrou.

¹³ Vedle Slezské Ostravy, Hrušova, Heřmanic a Muglinova například Michálkovice, Radvanice, Kunčice a Kunčičky, po 2. světové válce pak Svinov, Poruba, Martinov, Třebovice, Pustkovec či Hošťálkovice, Koblov ad.

¹⁴ Městem s pozoruhodnou architekturou i čilým společenským životem. Srv. VYBÍRAL, J. *Zrození velkoměsta. Architektura v obraze Moravské Ostravy 1890–1938*. Ostrava: Památkový ústav v Ostravě, 1997. ISBN 80-85034-16-6.

¹⁵ V demografickém složení obyvatelstva výrazně převažovaly manuálně pracující vrstvy nad středními technickými profesemi při naprostém minimu inteligence (kvůli neexistenci humanitních, duchovních či šlechtických tradic, absenci vysokého školství třeba i technického zaměření apod.).

¹⁶ Srv. začátek 1. kapitoly na s. 25. Protože „velká“ Ostrava v podstatě neměla své původní obyvatelstvo s vlastní duchovní a kulturní humanistickou tradicí a nově přistěhovaní pracovníci hlavně dělnických profesí, potřební pro rozmáhající se průmysl, si přinášeli z blízkých i vzdálenějších regionů Rakouska-Uherska i německých oblastí svůj životní způsob se zvyky i hudebními prioritami. To se pak projevovalo hlavně v preferenci nonartificiální hudby – zábavné, taneční i folklorní (lidové hudby venkovského i městského typu, kabaretních písní), prezentované dechovými či salónními orchestry, seskupením tamburašů či v případě zábavných kabaretů menšími hudebními skupinami podle vídeňského kapelníka J. Schrammla zvanými „šraml“ a podobně. Estetické požadavky na hudební kulturu tedy nepřevýšily do přelomu 19. a 20. století úroveň měšťanské zábavy, jak to prokazovaly mj. i produkce hornických a závodních kapel. Přesto se mohla Ostrava zařadit ve 2. polovině 19. století i na poli artificiální hudby (včetně duchovní tvorby provozované v ostravských kostelích – zde však nelze srovnávat Ostravu třeba s Brnem či Olomoucí, reprezentovanými P. Křížkovským, L. Janáčkem, F. Musilem, J. Nešverou či E. Treglerem – a také díky aktivitám ostravského Männergesangsvereinu a pak Lumíru i Záboje či díky představením kočovných operních společností apod.) po bok významných moravských a slezských měst, jako byly Olomouc, Kroměříž, Opava a samozřejmě Brno.

posluchačského zázemí, například z pera Ivo Stolaříka,¹⁷ Vladimíra Gregora,¹⁸ Františka Míti Hradila¹⁹ a třeba i autorů kolektivní práce *Hudební kultura na Ostravsku po roce 1945*.²⁰ Komplexně uchopené zpracování posledních nejméně sta let vývoje hudby v Ostravě, nahlížené z různých pohledů hudební historiografie, hudební sociologie a estetiky, hudební psychologie a pedagogiky, folkloristiky i teorie a dějin nonartificiální hudby apod., však doposud chybělo. Tým ostravských autorů²¹ soustředěný kolem hudebněpedagogického pracoviště (s určitými muzikologickými ambicemi) – katedry hudební výchovy Pedagogické fakulty Ostravské univerzity – dospěl k názoru, že nastal čas i vhodné podmínky k pokusu o komplexnější syntézu poznatků, vytěžených ze studia pramenů

¹⁷ S Bohumírem Štědrněm publikoval I. Stolařík např. významnou stať K dějinám hudby v Ostravském kraji. *Slezský sborník* 53, 1955–2, s. 195–229; převážná část prací, která je pak uvedena ve Stolaříkově bibliografii – srv. MALURA, M. Soupis publikační činnosti – PhDr. Ivo Stolařík, CSc. In *Acta Facultatis Paedagogicae Universitatis Ostraviensis*, řada U-3, Ostrava 1999, s. 99–118, je regionálního hudebněhistorického a etnografického charakteru. Nejvýznamnější Stolaříkovou knihou je *Umělecká hudba v Ostravě 1918–1938*. Šenov u Ostravy: Tilia, 1997. ISBN 80-902075-5-3.

¹⁸ V četných studiích ve *Slezském sborníku*, *Časopisu Slezského muzea*, *Červeném květu* i *Sborníku prací Pedagogické fakulty v Ostravě* a později v *Hudebním místopisu Severomoravského kraje*. Ostrava: Profil, 1987.

¹⁹ F. M. Hradil byl jedním z prvních, kdo se zabývali problematikou regionálních hudebních dějin na Ostravsku ve stati Ostravsko v hudbě a zpěvu (ve sborníku *Od Ostravice k Radhošti*, 1941). Je také autorem knihy *Hudebníci a pěvci v kraji L. Janáčka. Paměti a dokumentace*. Ostrava: Profil, 1981.

²⁰ *Hudební kultura na Ostravsku po roce 1945* (eds. GREGOR, V. a STEINMETZ, K.). Ostrava: Profil, 1984. Ačkoliv tato práce vznikala v době tzv. normalizace a byla jí jednoznačně ovlivněna a limitována, je dodnes solidním, faktograficky téměř přesným – bohužel s vynucenou absencí některých režimu nepohodlných osob a faktů (byť ve zcela minimální míře) a určitým přeceněním významu některých prorožimních osobností – zdrojem informací o hudební kultuře na celém širším Ostravsku v téměř čtyřicetiletém období po 2. světové válce. Zmíněná publikace, ač nebyla při svém vydání příznivě hodnocena ostravskými stranickými funkcionáři, byla v odborném tisku přijata velmi kladně (Jaromír Havlík v *Hudební vědě* 22, 1985, č. 3, s. 279–280 a Jiří Fukač v *Opus musicum* 17, 1985, č. 4, s. IX–XI /kulér/).

²¹ Výzkumný kolektiv tvořili: Hana Adámková, Milan Báchorek, Jiří Kusák, Jan Mazurek, Miloš Navrátil, Anna Neuwirthová, Karel Steinmetz, Šárka Zedníčková a další spolupracovníci: Lenka Černíková, David Kozel, Jan Rokyta a Renáta Spisarová.

a literatury, z dílčích studií a monografií o uměleckých osobnostech,²² sborníků a almanachů,²³ soupisů pramenné základny, edic pramenů²⁴

²² Monografie o ostravských hudebních osobnostech (výběr): GREGOR, Č. *Miroslav Klega. Tvorba 1953–1965*. Ostrava, 1966; nově též STOLARÍK, I. (ed.) *Miroslav Klega – fantasta, intelektuál, muzikant*. Ostrava: Janáčkova konzervatoř Ostrava, 1998; GREGOR, V. *Rudolf Kubín*. Ostrava: Profil, 1975; ČEPELÁK, B. *Karel Böhmler – život a dílo*. Český Těšín, 1975; ŠMOLÍK, J. *Lubomír Železný – malá monografie*. Praha: Panton, 1985; STEINMETZ, K. *Jan Šoupal – sbormistr, pedagog a člověk*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1997. ISBN 80-7067-770-8; MAZUREK, J. *Jan Pešat (1892 – 1974). Příspěvek k dějinám ostravské hudební kultury*. Ostrava: Repronis, 2002. ISBN 90-7329-007-3; VŮJTEK, K. *Sonáta pro dvě ruce a hlas aneb Ivana Měrky životaběh*. Ostrava: Montanex, 2003. ISBN 80-7225-100-7; ADÁMKOVÁ HEIDROVÁ, H. *Josef Schreiber*. Ostrava: Repronis, 2003. ISBN 80-7329-6; STEINMETZ, K. *Hukvaldská poéma Milana Báchorka, skladatele, sbormistra a organizátora hudebního života v kraji L. Janáčka*. Ostrava: Montanex, 2004. ISBN 80-7225-128-7; ROMANSKÁ, L. *Dobroslav Lidmila – hudební skladatel, sbormistr, pedagog*. Ostrava: Repronis, 2006. ISBN 80-7329-120-7; STEINMETZ, K., BOŽENEK, K., MAZUREK, J. *Ivo Stolarík. Osobnost hudebního Ostravska*. Ostrava: Montanex, 2006. ISBN 80-7225-229-1.

²³ Např. STOLARÍK, I. (ed.) *60 let Pěveckého sdružení moravských učitelů*. Ostrava: Krajské nakladatelství Ostrava, 1963; SÝKOROVÁ, E., WEIMANN, M. (ed.) *60 let Státního divadla v Ostravě*. Ostrava: Státní divadlo v Ostravě, nedatováno; *50 let Čs. rozhlasu v Ostravě (1929–1979)*. Ostrava, nedatováno; ŠTĚDROŇ, B., ZÁVODSKÝ, A., CHVOSTEK, J. *80 let PSMU*. Ostrava: Profil, 1983; KOL. AUTORŮ *Almanach Národního divadla moravskoslezského 1919–1999*. Ostrava: Národní divadlo Moravskoslezské, 1999; KOL. AUTORŮ *50 Janáčkova konzervatoř v Ostravě (1953–2003)*. Ostrava: Janáčkova konzervatoř Ostrava, 2003; MĚRKA, I. *50 let Janáčkovy filharmonie Ostrava 1954 – 2004*. Ostrava: Montanex, 2004 ad.

²⁴ Data použitá ke studiu ostravské hudební kultury byla většinou získána excerpcí pramenných materiálů, nacházejících se především v Archivu města Ostravy, Zemském archivu v Opavě, hudebním a divadelním oddělení Slezského zemského muzea v Opavě, v hudebním oddělení Ostravského muzea pak zvláště materiály z fondů Státního divadla v Ostravě či Německého divadla v Ostravě i Spolku pro komorní hudbu v Moravské Ostravě, z pozůstatostí Milana Balcara, Mirko Hanáka, Arthura Könnemanna, Otakara Pavlouska, Jaroslava Vogla ad., též v knihovnách, např. ve Vědecké knihovně Olomouc, v Hudebním oddělení Knihovny města Ostravy apod., uloženého pramenného materiálu mj. v podobě českého a německého denního tisku, periodik z doby předválečné a válečné, jako jsou např. Sokolské noviny, časopis Černá země, Zprávy o činnosti Kulturní rady pro širší Ostravsko z let 1921–1938, Tempo – Listy Hudební matice, Ostrauer Zeitung, Mährische-Slesische Landeszeitung, Duch času, Moravskoslezský deník ad., z poválečné doby zvláště časopisy Hudební rozhledy, Opus musicum, Červený květ, Ostravský kulturní zpravodaj (a jeho další mutace názvů), Těšínsko, sborníky Ostrava a denní tisk, jako Nová svoboda, Svoboda, Ostravský deník, Moravskoslezský deník a další. Pramennou hodnotu samozřejmě má i memoárová literatura například:

apod. k zacelení jakési absence toho, co však také většina jiných kulturních center (a nejen v naší republice) postrádá: totiž realizaci projektu obsáhlejší knižní monografie souhrnně pojednávající o dějinách hudební kultury v jedné lokalitě.

Autorský kolektiv se rozhodl, že nebude psát *regionální dějiny hudby* či pojednání o hudebním životě jednoho města, ale v širším slova smyslu *dějiny hudební kultury* v jedné lokalitě. Tento drobný terminologický rozdíl je třeba blíže vysvětlit.²⁵ Zdá se, že termíny „hudební život“ a „hudební kultura“ jsou synonyma. Není to ale úplně přesné. *Hudební život* chápeme jako společenský život nazíraný z hlediska potřeb, zájmů, postupů a aspirací jedinců i skupin obyvatel směřovaných k hudbě. Týká se spíše komplexu sociálních mechanismů, v nichž se hudební kultura uskutečňuje a znějící hudba komunikuje a tedy v nich prostě žije. Jedná se o souhrn všech hudebních a hudebnědivadelních produkcí a dalších aktivit na poli hudby v jedné lokalitě.²⁶ *Hudební kultura* je pojem hudebnímu životu nadřazený a vidíme ho jako souhrn materiálních a duchovních výsledků lidské činnosti souvisejících s hudbou. Jde tedy o vlastní hudební tvorbu a hudbu samou jako fenomén estetický, umělecký, sociální (zde se ovšem kategorie *hudební život* a *hudební kultura* zcela prolínají), ale též o vše, co hudební život bezprostředně ovlivňuje

STOLÁŘÍK, I. *Život není fráze. Paměti*. Šenov u Ostravy: Tilia, 2002. ISBN 80-86101-53-3; HRADIL, F. M. *Hudebníci a pěvci v kraji Leoše Janáčka. Paměti. Dokumentace*. Ostrava: Profil, 1981 nebo ve sborníku *Ostrava*, č. 4 (Ostrava: Profil, 1967) na stranách 291–326 publikované paměti Jaroslava Vogla Třikrát ve službách ostravské opery. K soupisu a uložení pramenů srv. jednak starší materiály, jako jsou např. *Přehledy sbírkových fondů v Severomoravském kraji* (Slezské muzeum v Opavě 1978) nebo 6. kapitola publikace *Hudební kultura na Ostravsku po roce 1945* (Ostrava: Profil, 1984), jednak nově vytvářený *Katalog pramenů ke studiu dějin hudby v Ostravě* (uložen na katedře hudební výchovy PdF OU).

²⁵ Členové ostravského týmu se totiž inspirovali editory a autory významné české hudební encyklopedie *Slovníku české hudební kultury* (eds. FUKAČ, J., VYSLOUŽIL, J., MACEK, P.) Praha: Editio Supraphon, 1997, zvláště hesly „hudební kultura“, „dějiny hudby“, „hudební historiografie“, „hudební regionalistka“, i moderně pojatými, byť v době předlistopadové vydanými publikacemi *Dějiny české hudební kultury 1 a 2* (Praha: Academia, 1972 a 1981) a *Hudba v českých dějinách* (Praha: Editio Supraphon, 1983). Zde se právě tyto termíny rozlišují.

²⁶ Zde máme na mysli jakoukoliv na veřejnosti (a možná i v soukromí) znějící hudbu včetně pouličních produkcí „žebrajících“ šumařů, festivalové produkce v amfiteátrech, reprodukovanou hudbu na sportovištích či v obchodních střediscích atd., tedy jakýsi „hudební obraz města“.

a odmiňuje (jako je třeba životní úroveň, kvalita života, rzšiřování „volného času“, ale hlavně výchova, podmínky pro rozvoj hudebního školství, popularizace hudby a třeba i výroba hudebních nástrojů, zlevňování nových produktů techniky a technologie šíření hudby jako jsou wolkmany, přehrávače CD a MP3 apod.); vše ovšem musí být nahlíženo v historickém kontextu.

Ostrava a ostravský region mají své zvláštnosti, jimiž se odlišují od jiných oblastí (ty se projevují ve všech sférách jak přírodních, tak sociálně-ekonomických a kulturně-politických²⁷). Specifické rysy se ale podle svých možností více či méně proměňují – vyvíjejí. Jak se během vývoje projevovaly změny ve společensko-politické a hospodářské sféře, tak se měnila i typologická charakteristika samého sledovaného území. Na druhé straně však vývoj v regionu i jeho svěbytný charakter nebyly izolovány od celospolečenského dění v obecné nadnárodní rovině. Vždyť významnou vlastností nejen zdejší kulturní tradice je schopnost vnímat podněty odjinud, vstřebávat je a dále je přetvářet. To pak má své metodologické konsekvence. Vlastní specifika se musí nejprve pojmenovat²⁸ a pak je nutné je vidět vždy ve vývoji. Proto by se mělo přistupovat třeba i k jakýmkoliv axiologickým soudům historicky (nevytrhovat věci z dobového kontextu, např. neklást neadekvátní či stejná měřítká na tvorbu vznikající v Ostravě na přelomu 19. a 20. století a třeba pak o sto let později). Ovšem v rámci jedné vývojové etapy je nutné zvolit jednotná (a dostatečně „přísná“) kvalitativní kritéria pro hodnocení nejen artefaktů vzniklých v regionu, ale též interpretačních

²⁷ Region se rozkládá v blízkosti hranic státních útvarů, v minulosti se často měnících; v něm pak vedle sebe existovalo více národních tradic (česká, polská, německá) a vědomí národnostní příslušnosti (u Čechů „slovanství“, „moravanství a slezanství“, „češství“, u Němců a Poláků např. národní identifikace „říšských“, „rakouských“ či „slezských“ Němců apod.) a prostupovaly se zde odlišnosti náboženského života katolického, evangelického či židovského. To vše se více než v okolních regionech promítlo do charakteristické rázovitosti celého širšího Ostravska.

²⁸ Ačkoliv specifika regionu i hudební tvorby zde vzniklé jsou obecně vnímána (srovnej písně ostravských folkových zpěváků Nohavici, Dobeše, Streichla, např. text písně ostravského „barda“ o soutěžícím v Milionáři: „vždyť Ostrava je region razovity“ či známý jev 60. let, tzv. „ostravskou novou vlnu“ v pop-music), objektivně verbalizovat tyto fenomény je velmi obtížné. Pokus o charakteristiku specifik „ostravských idiomů“ v oblasti artifiální hudby byl učiněn v závěru práce *Hudební kultura na Ostravsku po roce 1945*; srovnej též STEINMETZ, K. Několik poznámek ke specifikům tvorby ostravských skladatelů. In *Téma osvobození v české a slovenské hudbě po roce 1945. Hudba v průmyslových oblastech po roce 1945*. Ostrava: Krajské kulturní středisko, 1986, s. 148–154.

výkonů (ať již umělců „domácích“, tak i hostujících) a při posuzování ostravské hudební kultury a toho, čím zdejší produkce, ale i kvalita „hudebního života“ přispěly do pokladnice „národní“ či „celostátní“ hudební kultury. Regionální jevy se totiž nesmějí přeceňovat, nelze je však ani podceňovat (což se často v nadregionální historiografii stává, někdy i z nedostatečných znalostí regionu a toho, co se zde děje). Autoři se proto snažili udržet objektivní nadhled i při studiu a následném zpracovávání lokální problematiky.

Za období sledované v této knize se změnily společenské předpoklady i podmínky k provozování hudby, proměnila se povaha místa, poněkud jiná je přirozeně i sama hudba, její různé funkce, šíření a konečně i způsoby její reflexe; změnilo se sociální postavení umělců apod., v celostátním měřítku jak v pražském (za Rakouska-Uherska i vídeňském) centru, tak i ve všech regionech. Také se mnohokrát proměnila politická, etnická i sociální situace: císařskou monarchii vystřídal demokracie meziválečné Československé republiky, tu pak totalitní Protektorát, krátce (1945–1948) relativně svobodná ČSR (kdy však zcela zmizela z Ostravska i z jiných oblastí republiky jedna etnická skupina obyvatel) a po únorovém komunistickém puči roku 1948 další totalita s mírným „oteplením“ v době tzv. Pražského jara, poté tzv. normalizace za sovětské okupace a opětovný návrat k demokracii po roce 1989 s postupným začleňováním České republiky do sjednocující se Evropy.²⁹ Změny společensko-ekonomické i národnostní situace se v určitých dílčích aspektech promítly do vývoje celé hudební kultury a ovlivnily fungování hudby ve společnosti, měly více či méně bezprostřední dopad na podobu hudebního jazyka, slohovou proměnu tvorby, interpretaci i apercpci hudby. Pro objasnění vývoje hudební kultury jednoho regionu v její celistvosti byla po metodologické stránce zvolena diachronně synchronní kombinace výkladu postupujícího jednak v časové vertikále (uzavřené kapitoly podle úseků charakterizovaných společensko-politickými systémy), v rámci těchto časových období pak po horizontální ose (situace v hudebnětvůrčí oblasti, v koncertním a hudebnědivadelním životě, na

²⁹ Na tomto místě např. připomeňme, jak exploze komunikačních médií prudce ovlivnila šíření hudby a zrušila rozdíly mezi regiony či mezi městskými a venkovskými sídly. Již dnes mnozí umělci (samozřejmě že nikoliv interpreti, herci apod.) žijí a tvoří mimo kulturní centra a výsledky své práce odevzdávají třeba elektronickou poštou; s okolím často komunikují jen „po internetu“. Také nahrávací studia bývají dnes častěji mimo rušná městská centra.

poli hudebního vzdělávání, i v hudebnězábavné oblasti, v šíření hudby rozhlasem a televizí i na poli hudební kritiky, publicistiky a hudební vědy).

Ukázalo se, že takové členění této práce je rozhodně nejučelnější. Proto kniha pojednávající o téměř stotřicetiletém období (1880–2010) byla rozdělena do šesti kapitol,³⁰ v jejichž rámci se sledovaly výše uvedené aspekty. Sedmá kapitola je analytickou sondou do reprezentativního vzorku skladeb nejvýznamnějších ostravských skladatelů.³¹ Stručný závěr shrnuje výsledky více jak tříleté práce badatelského kolektivu ve smyslu co nejobjektivnějšího zhodnocení přínosu regionu české, případně středoevropské hudební kultury. Jako zvuková příloha dokumentující úroveň tvorby ostravských autorů tzv. vážné i populární hudby jsou ke knize přidány dva kompaktní disky.

Ostrava byla až do roku 1945 městem mnohonárodnostním, městem s politicky, ekonomicky a kulturně významnou německou a židovskou menšinou i s většinovou sice, ale jen postupně se národnostně obrozující českou populací. Bude proto nesmírně důležité postihnout i dobové, tj. do onoho roku 1945 trvající hudební aktivity bez nacionální předpojatosti a s maximální snahou o objektivitu.

Ještě na přelomu 19. a 20. století byla z celonárodního pohledu Ostrava – přes některé výjimečné hudební a hudebnědramatické aktivity – vnímána jako kulturní periferie. Především ostravští (čeští i němečtí) skladatelé byli proto jednoznačně ve stínu pražských „prominentů“ naší hudby B. Smetany, A. Dvořáka, Z. Fibicha, ale i mladších J. B. Foerstra, V. Nováka, J. Suka či brněnských skladatelů L. Janáčka, J. Kunce, V. Kaprála, V. Petrželky, J. Kvapila, ale i skladatelů německé národnosti

-
- ³⁰ 1. 1880–1918 (Rakousko – Uhersko)
2. 1919–1938 (ČSR)
3. 1939–1945 (Protektorát Čechy a Morava)
4. 1946–1968 (ČSR, ČSSR)
5. 1969–1989 (federace ČSSR)
6. 1990–2010 (ČSFR, ČR)

³¹ V této kapitole (ale i v příslušných pasážích kapitol předcházejících) bylo v omezené míře využito velkého množství nashromážděného materiálu analytického charakteru jednak již publikovaného v odborném tisku (zejména stati Miloše Navrátila, Karla Steinmetze a Jaromíra Havlíka), jednak dvanácti rozsáhlých analýz skladeb ostravských autorů Milana Balcara, Josefa Schreibra, Ervína Schulhoffa, Rudolfa Kubína, Miroslava Klegy, Čestmíra Gregora, Karla Kupky, Vladimíra Svatoše, Jaromíra Dadáka, Eduarda Dřízgy a Jana Grossmanna připravených přímo pro potřeby této publikace Milanem Báchorkem.

A. Zemlinského, F. Finkeho, E. Schulhoffa, V. Ullmanna, H. Krásy ad. Pokud se proto i v novější muzikologické literatuře píše o hudební kultuře českých zemí, je tím implicitně myšlena téměř vždy hudební kultura Prahy (event. Brna), tedy měst, která rozhodně sehrála nejvýznamnější úlohu v rozvoji národní hudební kultury. Vzpomeňme třeba Helfertovy „epištolý“ *Naše hudba a český stát*, psané necelý rok před vznikem Československa, kde se však její autor zabývá pouze situací v Národním divadle v Praze, děním v České filharmonii, na pražské konzervatoři a všímá si jen pražského koncertního obecenstva. V závěru však píše: *„Pokud se dá předvídat z dnešního stavu hudebního života na Moravě, (...) vyvinou se příští poměry tak, že kulturním střediskem východní skupiny zemí českého státu (...) bude Brno. Tím se stane Brno střediskem hudebního života (...), podobně jako Praha je centrem uměleckým a kulturním pro Čechy. Pak ale otázka samostatného zemského divadla v Brně a samostatného orchestru koncertního a konzervatoře zemské bude posunuta do stádia nezbytného rozřešení. V Brně vykvete nový hudební život, který podstatně obohatí naši celou hudební kulturu. (...) ... našim pražským hudebním poměrům je nezbytně třeba, aby vedle nich vyrostlo nové středisko hudební. Jinými slovy: našemu hudebnímu životu je třeba zdravé umělecké konkurence.“*³²

V Brně pak za 1. republiky skutečně vzniklo mj. zásluhou Leoše Janáčka a dalších „moravských“ skladatelů, interpretů i hudebních institucí druhé, „konkurenční centrum“ české hudební kultury. Ale i v průmyslové Ostravě došlo ve 20. století k velkému rozkvětu na poli hudby, což se autoři snaží v předkládané práci doložit. Vytvořili proto řadu badatelských sond, vykonali důležitou heuristickou činnost a napsali i několik „přípravných“ dílčích studií.³³ Fakta použitá v předkládané publikaci byla získána

³² HELFERT, V. *Vybrané studie I. O hudební tvořivosti*. Praha : Editio Supraphon, 1970, s. 52–53.

³³ Kromě dvou kratších monografií (MAZUREK, J., ADÁMKOVÁ, H., KUSÁK, J., STEINMETZ, K. *Ostravský hudební život do roku 1945*. Ostrava: Repronis, 2007. ISBN 978-90-7329-164-8 a KUSÁK, J., MAZUREK, J., NEUWIRTHOVÁ, A., STEINMETZ, K., ZEDNÍČKOVÁ, Š. *Ostravský hudební život po roce 1945*. Ostrava: Repronis, 2008. ISBN 978-80-7368-575-1) to byla téměř desítka studií zveřejněných v *Mezinárodním webovém sborníku hudební výchovy* (ISSN 1802-6540) v letech 2007–2009, jehož pravidelnou součástí jsou příspěvky na téma *Region, regionální hudební kultura a regionální umělec v kontextu vývojových proměn společnosti*.

excerpcí pramenných materiálů, nacházejících se především v Archivu města Ostravy a v Hudebním oddělení Ostravského muzea. Důležitá byla spolupráce s Českým rozhlasem v Ostravě, který poskytl ze svého fondu nahrávky skladeb ostravských autorů pro studijní účely a dále licenci ke snímkům, které jsou ve zvukové příloze této knihy. Chceme proto poděkovat všem těmto institucím za pomoc při naší práci – Archivu města Ostravy, Ostravskému muzeu, Českému rozhlasu v Ostravě, hudebnímu vydavatelství Stylton a dalším spolupracovníkům z těchto institucí, zvláště Mgr. Lence Černíkové, Mgr. Renátě Spisarové, Janu Rokytovi a doktorandům z katedry hudební výchovy Mgr. Davidu Kozlovi a Mgr. Janu Nowakovi. Náš dík samozřejmě patří notografům MgA. Milanu Kolářovi a Lucii Možné, DiS, za přípravu notových ukázek i oběma recenzentům doc. PhDr. Lubomíru Spurnému, Ph.D. a doc. MgA., Mgr. Vítu Zouharovi, Ph.D., kterým vděčíme za jejich připomínky k celé práci. Ta by se ovšem neobešla bez podpory Grantové agentury České republiky, za což také jí vyslovujeme vřelý dík.

prof. PhDr. Karel Steinmetz, CSc. et al.

Metodologické otázky interdisciplinárního výzkumu v hudbě a vzdělávání

Výkonný redaktor Mgr. Emilie Petříková

Odpovědná redaktorka RNDr. Hana Dziková

Technické zpracování Vydavatelství Univerzity Palackého

Návrh a grafické zpracování obálky Jiří K. Jurečka

Publikace neprošla ve vydavatelství jazykovou korekturou

Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci

Křížkovského 8, 771 47 Olomouc

www.vydavatelstvi.upol.cz

e-mail: vup@upol.cz

elektronický obchod: www.e-shop.upol.cz

Olomouc 2012

1. vydání

čz 2012/401

Ediční řada – Učebnice

ISBN 978-80-244-3189-5

Neprodejná publikace