

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra muzikologie



Jiří Suchánek

Osobnost a hudební identita jazzového hudebníka

Jazz Musician's Personality and Musical Identity

Bakalářská práce

Vedoucí práce: **Mgr. et Mgr. Martina Stratilková, Ph.D.**

OLOMOUC 2017

Prohlašuji, že jsem svou bakalářskou práci vypracoval samostatně pod odborným dohledem vedoucí bakalářské práce a uvedl jsem všechny použité podklady a literaturu. Souhlasím, aby tato práce byla uložena a zpřístupněna ke studijním účelům na Univerzitě Palackého v Olomouci.

V Olomouci dne.....

Podpis.....

Tímto bych rád poděkoval své vedoucí práce Mgr. et Mgr. Martině Stratilkové, Ph.D., za odborné vedení, úsilí a trpělivost, které mi věnovala při zpracování této bakalářské práce. Děkuji také všem jazzovým hudebníkům, kteří mi poskytli důležité rozhovory, bez kterých by tato práce nemohla vzniknout. Mé dík patří i MgA. Vilému Spilkovi a Mgr. Janu Přibilovi, jež mi poskytli zázemí v hledání účastníků pro můj výzkum.

Obsah:

Úvod.....	5
1. Osobnost a hudební identita	6
2. Rozvoj hudebnosti v ontogenezi	10
2.1. Učitelé a hudební vývoj.....	11
2.2. Rodina a hudební vývoj.....	13
2.3. Hudební vývoj v období dospívání	15
3. Psychologie jazzu a jazzového hudebníka	19
3.1. Preference jazzové hudby	19
3.2. Důvody k poslechu jazzu	20
3.3. Osobnostní rysy jazzového posluchače.....	21
3.4. Osobnostní rysy jazzového muzikanta	25
3.5. Psychologie jazzové hry.....	29
3.6. Jazzová improvizace jako sebevyjádření.....	32
4. Formování osobnosti jazzového muzikanta v hudebním vývoji.....	35
4.1 Cíle výzkumu	35
4.2 Výběr osob a jejich oslovení.....	36
4.3 Sběr dat	37
4.4 Analýza dat	38
4.5 Výsledky výzkumu	38
5. Závěr	50
Shrnutí.....	56
Summary	57
Zusammenfassung	58
Prameny a literatura	59
Přílohy	65

Úvod

Jazz mě vždy fascinoval, nacházím v něm umění, relaxaci ale i jistou formu intelektuálního vyžití. Oslovil jsem skupinu deseti jazzových hudebníků a realizoval s nimi – metodou polostrukturovaného rozhovoru – kvalitativní výzkum, abych zjistil, jak se vyvíjí jejich osobnost ve vztahu k jazzové hře.

V první části práce se podíváme zejména na vývoj dítěte jako muzikanta, na rozvíjení jeho hudební identity ve školním a rodinném prostředí až do období adolescence, kdy se muzikant již zcela vyvíjí. Poté se podíváme spíše ke specifické hudební osobnosti jazzového muzikanta, jeho prožitkům a postojům, a také k improvizaci jako výrazové a unikátní formě hudebního vyjadřování.

Druhá část práce nejprve předkládá metodologii mého vlastního výzkumu a poté formuluje jeho výsledky, které následně konfrontuje s literaturou, čerpanou zejména ze zahraničních zdrojů, jelikož toto téma především v tuzemsku není příliš probádané.

1. Osobnost a hudební identita

Než se podíváme na vývoj muzikanta od dětství po jeho adolescenci, je na místě vymezit pojmy osobnost a identita, se kterými se v této práci budeme setkávat často. Ačkoliv osobnost a identita jsou pojmy, které jsou si velice blízké, je potřeba je z tohoto důvodu do jisté míry oddělit, a to především v mladším a středním školním věku.

Osobnost

Osobnost představuje významnou oblast psychologického výzkumu. Často je definována jako celek duševního života.¹ Existuje mnoho definic osobnosti, Hall a Lindzey proto upozorňují: „Každý jednotlivý teoretik definuje osobnost tak, aby zahrnovala ty aspekty lidského chování, které jsou centrální pro jeho teorii.“² Ačkoliv je osobnost natolik komplexní téma, z něhož se vytahuje mnoho různých definic v pojetí různých autorů, všichni se shodují v tom, že nejvlastnějším znakem osobnosti je jedinečnost, výlučnost a odlišnost od ostatních jedinců.³

My si zde uvedeme tři definice osobnosti. Nejprve se zastavíme u konceptu českého psychologa, Vladimíra Smékala: „Osobnost je individualizovaný systém (integrace) psychických procesů, stavů a vlastností, které vznikají jednak socializací (působení výchovy a prostředí), jednak přetvářením vrozených vnitřních podmínek bytí člověka a determinují a řídí předmětné činnosti jedince, jeho sociální styky a duchovní vztahy.“⁴

Další český psycholog, Pavel Říčan, rozlišuje trojí pojetí pojmu osobnosti:

- hodnotící pojem – ve smyslu pozoruhodného jedince
- psychická individualita jedince – osobitost, odlišnost od jiných jedinců

¹ Pavel Hartl a Helena Hartlová, *Psychologický slovník* (Praha: Portál, 2000), 379.

² Calvin S. Hall a Gardner Lindzey, *Úvod do teorii osobnosti* (New York: Wiley, 1997), 12–13.

³ Hartl, Hartlová, *Psychologický slovník*, 379–380.

⁴ Vladimír Smékal, *Pozvání do psychologie osobnosti: člověk v zrcadle vědomí a jednání* (Brno: Barrister & Principal, 2002), 27.

- osobnost jako architektura či struktura celku psychiky – tímto se myslí jedinec jako celek po duševní stránce.⁵

Hall a Lindzey zmiňují tři možné pojetí, jak je možné chápat osobnost. Jedná se o hodnotící, deskriptivní a biosociální pojetí osobnosti.⁶

Vývoj osobnosti

Vývoj osobnosti se týká změn sebepojetí, míry identity a pohlavní orientace.⁷ Mimo dědičné a biologické předpoklady spojené s osobností narůstá s přibývajícím věkem vliv osobních zkušeností a zvýrazňuje se tak individualita osoby, která je spojená s učením a socializací v daném prostředí, a to již od raného dětství.⁸ Český psycholog Milan Nakonečný shrnuje k vývoji osobnosti: „V utváření osobnosti se uplatňuje především proces sociálního učení a vývojově se zvýrazňují individuální zvláštnosti osobnosti, tj. také individuální rozdíly mezi lidmi jako psychofyzickými subjekty. Vývoj směřuje k určitému stupni psychosociální zralosti osobnosti.“⁹

Psychosociálnímu vývoji jedince se věnoval zejména německý psycholog a představitel neofreudismu Erik H. Erikson, který vymezil vývoj člověka v 8 etapách, přičemž každé období se zabývá specifickým problémem, který je třeba řešit.¹⁰ Jedinečnost těchto etap tkví v překročení omezenosti psychoanalytických výkladů, které se soustředí zejména na raný vývoj dítěte.¹¹ Erikson se také věnoval mládí a rozvoji identity, což bude důležitým tématem v dalších kapitolách.

Osobní identita

S osobností spolu úzce souvisí také pojem osobní identity. Dle psychologického hlediska se jedná o soubor různých pocitů, představ a myšlenek, se kterými se dotyčný identifikuje v průběhu svého života. Je to sebehodnocení, které probíhá od počátku ontogeneze. Tento termín se však nejvíce užívá až v období dospívání.¹² Pavel Hartl a Helena Hartlová ve své knize *Psychologický slovník* popisují identitu jako: „prožívání a

⁵ Pavel Říčan, *Psychologie osobnosti: [obor v pohybu]* (Praha: Grada, 2007), 12–13.

⁶ Hall, Lindzey, *Úvod do teorii osobnosti*, 12–13.

⁷ Hartl, Hartlová, *Psychologický slovník*, 684.

⁸ Milan Nakonečný, *Psychologie osobnosti* (Praha: Academia, 1995), 39.

⁹ Ibid.

¹⁰ Erik H Erikson, *Dětství a společnost* (Praha: Argo, 2002).

¹¹ Hartl, Hartlová, *Psychologický slovník*, 684.

¹² Mojmír Tyrlík, Petr Macek a Jan Širůček, *Sebepojetí a identita v adolescenci: sociální a kulturní kontext* (Brno: Masarykova univerzita, 2010), 5.

uvědomování si sebe sama, své jedinečnosti a odlišnosti od ostatních“, a také jako „soubor rysů, podle nichž je jedinec znám v určité specifické skupině.“¹³

Snahy o vysvětlení tohoto pojmu sahají až do roku 1890 konkrétně k jednomu ze zakladatelů empirické psychologie Williamu Jamesovi, který porovnával rozdíl mezi komponenty „já jako subjekt“ („I“) a „já jako objekt“ („self“), kde „I“ bylo chápáno jako koncept sebe sama, něco neměnného, kdežto „self“ bylo něco, co se vyvíjí, protože je podmíněno sociálními kategoriemi.¹⁴ James jako průkopník těchto pojmů učinil tyto pojmy natolik známé, že s nimi psychologové a výzkumníci běžně pracují dodnes.

Od té doby přišla řada dalších teorií, které zkoumají problematiku osobní identity. Za zmínku stojí např. výše zmiňovaný Erik H. Erikson, který se soustředil zejména na vývoj ega ve spojení s konceptem identity. Říčan v knize *Psychologie osobnosti* komentuje k pochopení slova identity v Eriksonově pojetí takto:“ Hledání či spíše budování vlastní identity je náročný úkol. Znamená často rozchod s názory a postoji, které jsme si osvojili v dětství, které jsme bez velkého přemýšlení převzali od rodičů a jiných autorit.“¹⁵

Modernější přístup uplatnil americký psycholog Jerome S. Bruner, který se soustředil na koncept „self“. Navrhoval, že naše osobní identita se vyvíjí skrze naši autobiografii, resp. skrze naše příběhy, které vykládáme sobě i ostatním.¹⁶ Termín identity a jejího vymezení ať již pomocí termínu „self“ „I“ apod. má tedy u různých autorů různá pojetí.¹⁷ Nicméně pro potřeby této bakalářské práce uvažujeme tyto jako důležité a pojdme se nyní podívat na vymezení pojmu identity hudební, který je naopak v této práci klíčový.

Hudební identita

Pojem hudební identity je chápáný obdobně. Hudební identita je do velké míry ovlivněna společností, ve které člověk žije. Na jejím formování se podílí především získaná zkušenost. David Hargreaves a Adrian North, profesori a hudební psychologové, tvrdí: „hudba má v lidském životě spoustu funkcí, téměř všechny jsou

¹³ Hartl, Hartlová, *Psychologický slovník*, 345.

¹⁴ Raymond A. R. MacDonald, David J. Hargreaves, and Dorothy Miell, *Musical Identities* (New York: Oxford University Press, 2002), 9.

¹⁵ Říčan, *Psychologie osobnosti*, 162.

¹⁶ Jerome S. Bruner, *Acts of meaning* (Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 2002), 119–120.

¹⁷ Tyrlík, Macek, Širůček, *Sebepojetí a identita v adolescenci*, 5.

sociálně zaměřené.¹⁸ Osobní identita se vyvíjí spolu s identitou hudební, která je spojená s hudebními aktivitami a zkušenostmi v průběhu života. Jinými slovy, každý má svoji osobní i hudební identitu.¹⁹

V knize *Musical Identities* se dočteme, že hudební identita se může rozvíjet na základě hudebních aktivit, které dítě vykonává v dětství, a stejně tak může záležet na nástroji či žánru.²⁰ Zdá se, že vývoj hudební identity ve smyslu, že o sobě dítě dokáže přemýšlet jako o hudebně zručném či hudebně nadaném, se objevuje a rozvíjí velice brzy. O hudební identitě lze tedy hovořit už ve velice raném věku.²¹

Raymond MacDonald (profesor a hudební psycholog) a Hargreaves tvrdí, že hudební identita je podstatnou součástí hudebního vývoje. Hudební identitu chápou jako stále se rozvíjející aspekty konceptu „self“, které jsou podmíněné sociálními situacemi.²² Hudební identity mají dopad jak na vývoj specifických hudebních dovedností, tak na prostředí, ve kterém se jedinec vyvíjí, což značí spojitost mezi vývojem specifických hudebních dovedností a širších sociokulturních rozdílů působících na individuální hudební vývoj.²³

Je patrné, že pojmy osobnost, osobní identita a hudební identita k sobě mají velice blízko. Avšak pojem hudební identity je zpravidla koncipován ve větší blízkosti k okolnímu prostředí než pojem osobní identity. Pro potřeby této práce se tu však budeme více setkávat s pojmem hudební identity.

¹⁸ D. Miranda, "The role of music in adolescent development: Much more than the same old song," *International Journal Of Adolescence And Youth* 18, no. 1 (January 1, 2013): 7, accessed March 31, 2017, doi:[10.1080/02673843.2011.650182](https://doi.org/10.1080/02673843.2011.650182).

¹⁹ Macdonald Raymond and Graeme Wilson, "Musical Identities of Professional Jazz Musicians: A Focus Group Investigation," *Psychology of Music* 33, no. 4 (October 2005): 397–398, accessed March 31, 2017, doi:[10.1177/0305735605056151](https://doi.org/10.1177/0305735605056151).

²⁰ MacDonald, Hargreaves, Miell, *Musical Identities*, 14.

²¹ Ibid.

²² Raymond MacDonald, DJ Hargreaves, Dorothy Miell, "Musical identities mediate musical development," *Oxford Handbook of Music Education*, 2012, 7, accessed March 31, 2017, doi: [10.1093/oxfordhb/9780199730810.013.0008](https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199730810.013.0008).

²³ Veronica O. Sichivitsa, "The Influences of Parents, Teachers, Peers and Other Factors on Students' Motivation in Music," *Research Studies in Music Education* 29, no. 1 (December 2007): 55–68, accessed March 31, 2017, doi:[10.1177/1321103X07087568](https://doi.org/10.1177/1321103X07087568).

2. Rozvoj hudebnosti v ontogenezi

Hudební vývoj spadá už do období před narozením, kde hudba může mít i dopad na emocionální vývoj dítěte.²⁴ Pro účely této práce se však posuneme až k předškolnímu věku.

Vývoj dítěte se zásadně odvíjí od prostředí, ve kterém vyrůstá. Dítě v předškolním věku (kolem 4–5 let) se poprvé začíná socializovat v jiné skupině, než je jeho rodina a blízcí příbuzní. Díky tomu, že se začíná scházet s ostatními vrstevníky, dochází k jistému porovnávání sama sebe se společností a začíná se tak nová fáze, jež razantně změní postoj dítěte k identitě své i ostatních.²⁵ Se sociálními vlivy, které na dítě působí, se s věkem mění také prožívání a osobnost. Osobnostní rysy jsou však u mladších dětí znatelnější oproti sociálnímu citění, jež se rozvíjí zejména v adolescenci.

Urie Bronfenbrenner, rusko-americký psycholog, který se zabýval zejména vývojovou a školní psychologií, se proslavil svým modelem ekologického vývoje. Ten je složený ze čtyř pilířů a je aplikovatelný rovněž v hudební psychologii. Tyto pilíře poukazují na vnější podmínky, které mohou formovat hudební identitu dítěte. Jedná se o následující:

- Makrosystém (obecné pravdy v dané společnosti)
- Exosystém (médiá a vláda)
- Mesosystém (vztahy v mikrosystému)
- Mikrosystém (domov, škola a blízké prostředí)

Prostředí a sociální vztahy dítěte jsou tedy důležité faktory, které ovlivňují jeho osobní rozvoj, a to od mikrosystému rodiny a školy, až po makrosystém dané společnosti.²⁶

Od jakého věku je tedy dítě schopné uvědomit si svoji hudební identitu? Jedná se o věk kolem 7 let, kdy by dítě již mělo být schopné vyvinout si svoji identitu

²⁴ Marek Franěk, *Hudební psychologie* (Praha: Karolinum, 2005), 128–133.

²⁵ Alexandra Lamont, "Musical identities and the school environment," In *Musical Identities*, edited by Raymond A. R. MacDonald, David J. Hargreaves, and Dorothy Miell (New York: Oxford University Press, 2002), 43.

²⁶ Lamont, "Musical Identities and the school environment," 43.

muzikanta a také uvědomit si identity druhých. Dříve je totiž dětské sebepoznání ovlivněno spíše faktory, které se tolik nevztahují k hudbě. Dětská hudební identita vzniká až v různých sociálních skupinách, které mají co dočinění s hudbou a zaručují dítěti určitou dávku pozorování, zážitků a experimentování.²⁷ Vágnerová k tomuto věku dodává: „Ve věku 6–7 let dochází k různým vývojovým změnám, které jsou podmíněny zráním a učením. Předškolní věk je Eriksonem dokonce takto definován: jako období aktivity a sebeprosazení.“²⁸ Pokud by se hudební identita dítěte začala tedy vyvíjet již od 7 let, nejedná se o toliko šokující zjištění.

V tomto věku již děti začínají navštěvovat školu a mají možnost se podílet na různých hudebních kroužcích, či navštěvují základní umělecké školy (ZUŠ). Tedy pokud předtím hráli v prostředí domova, neměli možnost se porovnat s druhými, čehož se jim ve škole dostává. Hudební identita dítěte se mění s novou sociální sférou, a to zejména po hudební stránce, tedy u dětí, které jsou více v interakci se svými vrstevníky např. v ZUŠ.

Hudební identita se samozřejmě nemusí začít rozvíjet zrovna ve věku 7 let, podle Alexandry Lamontové, doktorky a hudební psycholožky, kolísá mezi věkem 5–14 let, tedy až do období rané adolescence.²⁹ V rozmezí těchto let má dítě možnost se věnovat mimoškolním hudebním aktivitám, které rozvíjí hudební identitu dítěte. Ve věku 14–15 let se totiž dítě rozhoduje o svém budoucím zaměření a pokud si do té doby neprošlo rozšiřujícím vzděláním v hudbě, (u nás zejména ZUŠ, případně různé mimoškolní aktivity) je mnohem menší pravděpodobnost, že by se rozhodlo pro další studium, které by zahrnovalo hudbu.³⁰

2.1. Učitelé a hudební vývoj

Důležitou roli v hudebním vývoji hrají také učitelé. Je třeba si uvědomit, že hudební preference a hudební identita učitele se přenáší na žáka a může tak ovlivnit jeho postoje k hudbě. Jelikož se hudební identity žáka a učitele setkávají a vyvíjí ve stejném společenském a vzdělávacím prostředí, jsou na sobě vzájemně závislé.³¹

²⁷ MacDonald, Hargreaves, Miell. *Musical Identities*, 43.

²⁸ Marie Vágnerová, *Vývojová psychologie: dětství, dospělost, stáří* (Praha: Portál, 2000), 100.

²⁹ Lamont, “Musical Identities and the school environment,” 46.

³⁰ Ibid.

³¹ Adrian C. North, David John Hargreaves, *The social and applied psychology of music* (Oxford: Oxford University Press, 2013), 51.

Ukazuje se, že děti, které si oblíbily svého hudebního učitele, měly také pozitivnější vztah k hudbě.³² Tento jev a ostatní pozorujeme i mimo hudební rozvoj. Např. na prvním stupni základní školy se rozvíjí značná emoční vazba mezi žákem a učitelem, zejména tedy ze strany žáka.³³ Proto se předpokládá, že v tomto období si dítě vybuduje i pozitivní vztah k hudbě právě díky učiteli. Motivace žáka učit se, je v tomto období pod silným vlivem emocí.

Na základních školách druhého stupně a výše se přístup dětí k učiteli mění. Dítě již nevnímá učitele tak osobně a jeho roli chápe spíše informativně.³⁴ Motivace z učení již tedy více spadá do oblasti vnitřní motivace a podmínek sociálního okolí, např. vrstevníků. Nicméně oblíbenost hudebního učitele jako předpoklad k rozvinutí hudební identity, popř. k dalšímu studiu hudby po dokončení základního vzdělání, je stále jedním z důležitých determinantů hudebního vývoje.³⁵

Jen pro zajímavost, abych zdůraznil důležitost hudebního vzdělání. Je dokázáno několika studiemi, že hudební vzdělání může dítě posunout v osobní sféře – zvýšit sebevědomí, zlepšit schopnosti čtení, školní docházku či známky z matematiky.³⁶ O podobných výzkumných zjištěních se zmiňuje také český psycholog, Marek Franěk, ve své knize *Hudební psychologie*.³⁷ K podobným závěrům došel i další český psycholog František Sedlák v *Hudební psychologii pro učitele*: „Vztahy hudebních schopností k obecné inteligenci byly prověřeny v širších souvislostech na základních školách s rozšířenou hudební výchovou (v Maďarsku, později i u nás a na Slovensku).“³⁸ Louis Bergonzi, americký učitel hudby, ve své studii rovněž uvedl, že více uměleckého vzdělání v období dospívání vede k vyššímu budoucímu zapojení do oblasti umění (tedy i hudby).³⁹

³² Lamont, "Musical Identities and the school environment," 54.

³³ Vágnerová, *Vývojová psychologie*, 123.

³⁴ *Ibid.*, 144.

³⁵ Lamont, "Musical Identities and the school environment," 54.

³⁶ "Does Music Change a Child's Brain? | John Iversen | TEDxSanDiego," YouTube video, 12:27, posted by "TEDx Talks" November 18, 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=M2sqXbwlaWw>.

³⁷ Franěk, *Hudební psychologie*, 162,163.

³⁸ František Sedlák a Hana Váňová, *Hudební psychologie pro učitele* (Praha: Karolinum, 2013), 59.

³⁹ Louis Bergonzi, Julia Smith, *Effects of arts education on participation in the arts* (Santa Ana, CA: Seven Locks Press, 1996), 57.

2.2. Rodina a hudební vývoj

Domov a rodina tvoří součást mikrosystému podle výše zmíněného Bronfenbrennerova ekologického modelu, jako první prostředí je jistě jedním z rozhodujících faktorů vývoje dítěte, lze samozřejmě předpokládat také jeho velký podíl na hudebním vývoji. Nicméně problematika hudebního vývoje dítěte ve vztahu k rodičům a rodinnému prostředí příliš prozkoumána není, byť se často setkáváme s jakýmsi obecnými pravdami i logickými domněnkami ve vztahu rodič-dítě.

Velkou pozornost tomuto tématu věnovali autoři knihy *Musical Identities*, pracující s konceptem family script⁴⁰ – „rodinný scénář“. Pojem uvedl britský psychiatr John Byng-Hall, který se zabýval problematikou rodinné terapie. Koncept byl použit na základě kvalitativního výzkumu, pracujícího s 12 rodinami.⁴¹

Jedná se o rodinné předlohy a vzorce, které jsou předávány z generace na generaci. Zahrnují rodinné postoje, tabu, různá tajemství či rodinný odkaz, které jsou předávány rodiči a jejich prožitým dětstvím na jejich vlastní děti.⁴² Do jisté míry tedy korespondují s obecnými pravdami, že rodina je jedním z důležitých faktorů, které mají dopad na hudební vývoj.

V této studii se převážně zjistilo, že zkoumaní rodiče spadají do kontextu „family script“ co se týče hudebního vývoje jejich dítěte.⁴³ K potvrzení těchto zjištění zde uvedu několik případů.

Ve všech rodinách se objevovala velká očekávání. Asi polovina rodičů měla nějaké hudební zkušenosti, přičemž tito rodiče byli náročnější ke svým dětem po hudební stránce než ti, kteří neměli žádné zkušenosti a za muzikanty se nepokládali.

Studie ukázala, že rodiče s hudebními zkušenostmi z dětství se snaží přenášet své hudební zážitky a zkušenosti na své děti, kdežto rodiče s nehudebními zkušenostmi naopak svým dětem chtějí dát příležitost se zdokonalit tam, kde jako děti příležitost neměli.⁴⁴ Z pohledu vývojové psychologie se jedná o docela běžný jev. Vágnerová to

⁴⁰ Sophia J. Borthwick, Jane W. Davidson, “Developing a child’s identity as a musician: a family ‘script’ perspective,” In *Musical Identities*, edited by Raymond A. R. MacDonald, David J. Hargreaves, and Dorothy Miell (New York: Oxford University Press, 2002), 60.

⁴¹ Borthwick, Davidson, “Developing a child’s identity as a musician,” 60.

⁴² Ibid., 61.

⁴³ Ibid., 63.

⁴⁴ Ibid., 65.

komentuje na příkladu dětí, které čeká první vstup do školního prostředí: „Role školáka může mít pro dítě různý význam. Její hodnota závisí ve značné míře na názorech a postojích rodičů....Rodiče do budoucí role svého dítěte mnohdy projektují své vlastní zkušenosti, naděje i obavy, které si se školou spojili.“⁴⁵

Ve všech rodinách se také zjistilo, že rodiče upřednostňovali hudební vzdělání pro své děti. Někteří z nich však vyjádřili obavy, že by nechtěli, aby se jejich děti věnovaly v budoucnu hudbě profesionálně, a to zejména z finančního hlediska, což značí poněkud ambivalentní přístup rodičů vzhledem k dítěti.⁴⁶

Nejsou to však pouze rodiče, kteří ovlivňují své dítě. Do velké míry je tomu i naopak. Dítě dokáže ovlivňovat hudební preference svých rodičů svým vlastním stylem hraní či vyhraněným žánrem, kterému se věnuje. Někteří rodiče v této studii byli také inspirováni svými dětmi k hraní na určitý nástroj, a to jen díky tomu, že poslouchali své dítě hrát hudbu.⁴⁷ Stejně tak mohou být ovlivněni i sourozenci, ať už na nějaký hudební nástroj hrají, či ne.⁴⁸

Studie se zaměřila také na to, jak se hudební identity vyvíjejí v rámci sourozeneckých vztahů. Z výsledků je patrné, že záleží na pořadí narození sourozenců. Všechny rodiny, které vychovávaly dvě děti, přemýšleli o svém prvorozeném dítěti jako o hudebně nadaném, a to ještě předtím, než se hudbě vlastně začalo věnovat. Někteří rodiče také nazvali své druhorozené jako méně talentované nezávisle na jejich věku nebo věkovém rozdílu mezi sourozenci.⁴⁹ Naopak v rodinách, kde byli více než dva sourozenci, k těmto vnímavým odlišnostem docházelo ze strany rodičů ztelně méně.⁵⁰

Součástí zdravého vztahu rodiče a dítěte v hudebním vývoji tvoří také motivace. Na základě výzkumu v oblasti vývojové psychologie bylo zjištěno, že děti se v rodinném prostředí potřebují cítit samostatně, kompetentně, spřízněně a cílevědomě ve vztahu k sobě samému, rodičům či hudbě.⁵¹ K hlavním faktorům, které mohou určovat

⁴⁵ Vágnerová, *Vývojová psychologie*, 100.

⁴⁶ Borthwick, Davidson, "Developing a child's identity as a musician," 67.

⁴⁷ *Ibid.*, 69.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Borthwick, Davidson, "Developing a child's identity as a musician," 70.

⁵⁰ *Ibid.*, 74.

⁵¹ Gary E. Mcpherson, "The Role of Parents in Children's Musical Development," *Psychology of Music* 37, no. 1 (January 2009): 92, accessed March 31, 2017, doi:[10.1177/0305735607086049](https://doi.org/10.1177/0305735607086049).

úspěšnou hudební dráhu dítěte v budoucnosti, tedy patří vysoký stupeň podpory, vliv učitelů, vysoká motivace během období studia a vysoce intenzivní a účinné cvičení.⁵²

2.3. Hudební vývoj v období dospívání

Období dospívání zde budeme uvažovat ve věku 15–20 let. Jedná se o zásadní období, v němž se dotváří osobnost člověka a jeho identita. Ovšem jak komentuje Petr Macek a Mojmír Tyrlík: „Vztaženo k adolescenci a rozvoji osobnosti, formování osobní identity přestává být časově ohraničeným vývojovým úkolem dospívajícího, ale stává se celoživotním osobním tématem.“⁵³

Nicméně identita v tomto období hraje klíčovou roli. Děti se stávají dospělými lidmi, mění se jejich uvažování o sobě samém i o společnosti, utvářejí se jejich postoje a chování ve vztahu ke svým schopnostem a sociální pozici.⁵⁴ Vývojová psychologie přisuzuje adolescenci největší podíl. Podle Eriksona je hledání identity vývojový úkol adolescence. Jedinec experimentuje s vlastní osobností, testuje své možnosti a do velké míry reflektuje své uvažování.⁵⁵

To vše se značně odráží i na muzikantově hudební identitě. Několik studií již potvrdilo, že hudební angažovanost (aktivní či pasivní) v tomto období hraje významnou roli, dokonce větší, než je tomu u dalších forem médií. Média (televize, časopisy atp.) se totiž podílí na formování osobní identity, největší dopad má však vliv hudebních obsahů, zejména tedy v adolescenci.⁵⁶

V období dospívání si člověk utváří své hudební preference, rozhoduje se o dalších krocích v životě, včetně hudebního a dochází k důležitým sociálním vymezením. Hudební identita je v této fázi tedy zejména postavená na sociálním chápání. Adolescenti tvoří skupinky založené na společenských podobnostech za účelem pozitivního hodnocení jdoucího od jejich vrstevníků, aby tak podpořili svoji identitu.⁵⁷ K tomuto jevu se vyjadřuje i Erikson: “Ve snaze udržet svou integritu se někdy nadměrně identifikují s hrdiny různých part a skupin, a to do té míry, že úplně ztrácejí

⁵² Franěk, *Hudební psychologie*, 146.

⁵³ Tyrlík, Macek, Širůček, *Sebepojetí a identita v adolescenci*, 11.

⁵⁴ Vágnerová, *Vývojová psychologie*, 204.

⁵⁵ Erikson, *Dětství a společnost*, 238.

⁵⁶ Adrian C. North, Mark Tarrant, and Raymond A. MacDonald, “Youth identity and music,” In *Musical Identities*, edited by Raymond A. R. MacDonald, David J. Hargreaves, and Dorothy Miell (New York: Oxford University Press, 2002), 135.

⁵⁷ North, Tarrant, MacDonald, “Youth identity and music,” 138.

svou identitu.⁵⁸ V této době také jedinec patří do více sociálních skupin, než tomu bylo v období mladšího či staršího školního věku a tak se dá říci, že má více sociálních identit.⁵⁹

Díky hudebním preferencím se tak posiluje sociální identita adolescentů a vytváří se řada norem, na základě kterých mezi sebou dospívající rozlišují, zda patří do tzv. in-group či out-group⁶⁰ (např. do skupiny těch, kteří preferují stejnou hudbu a žánr či nikoliv).

Porovnávání s vrstevníky, různými hudebními idoly a možnost rozvinout jejich vlastní image jsou zdrojem tzv. hudebních subkultur.⁶¹ Z hlediska vývojové psychologie se k tomuto zčásti vyjadřuje i Vágnerová: „Adolescentní identitu spoluvytváří i přijetí generačně specifických způsobů sebevyjádření, přijetí alternativní kultury.“⁶² Jako takovou alternativní kulturu zde uvádí i vliv rockové hudby (jako generačně převažující styl), která posiluje skupinovou identifikaci ve vývoji adolescenta.⁶³

Dle průzkumů se adolescenti pokládají za mladé hudební experty, denně jsou schopni poslouchat hudbu až tři hodiny a za své období tak naposlouchat více než 10 000 hodin.⁶⁴ Není tak sporu, že hudba hraje v této fázi vývoje velký význam, a to nejen pro rozvoj osobnosti a hudební identity, ale také pro estetické cítění, osobní motivaci či může sloužit jako prostředek k regulaci emocí.⁶⁵ Z našeho pohledu je nejvýznamnější regulace emocí a rozvoj osobnosti v závislosti na hudbě.

Patrně nejčastější důvod k poslechu tak velkého množství hudby v období adolescence je možnost se vypořádat s emocionálními výkyvy, které jsou pro toto období charakteristické.⁶⁶ Je to právě hudba, k níž se mladí lidé obrací, když cítí, že mají potřebu být např. o samotě či snížit napětí a odpoutat se od obav. Jinými slovy, hudba jim pomáhá se vypořádat se stresem a stresovými situacemi.⁶⁷ Důležitost emocí a hudby v tomto období také potvrzuje studie provedená Northem, který uskutečnil se skupinou několika adolescentů výzkum s otázkou, proč lidé poslouchají hudbu. Zjistil,

⁵⁸ Erikson, *Dětství a společnost*, 238.

⁵⁹ Tyrllík, Macek, Širůček, *Sebepojetí a identita*, 10.

⁶⁰ Miranda, "The role of music in adolescent development," 12.

⁶¹ *Ibid.*, 11.

⁶² Vágnerová, *Vývojová psychologie*, 210.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Miranda, "The role of music in adolescent development," 10.

⁶⁵ *Ibid.*, 11.

⁶⁶ North, Tarrant, MacDonald, "Youth identity and music," 135.

⁶⁷ Miranda, "The role of music in adolescent development," 13.

že poslech za účelem uvolnění, zbavení stresu a s cílem projevit své emoce, pokládají mladí lidé za nejdůležitější.⁶⁸ Ovšem poslech akcentující emocionální prožitek nemusí být vždy pozitivní a může vést i k negativním prožitkům⁶⁹ (např. když je člověk v depresi a vyhledává depresivní hudbu, která tento prožitek pouze prohlubuje). Z daného však vyplývá, že regulace emocí je primárním motivem poslechu hudby, obzvláště v mládí.⁷⁰

S emoční stránkou v hudebním vývoji adolescenta také souvisí jeho osobnost. Ve výzkumných studiích se již nějakou dobu ukazuje, že osobnost a hudební chování či preference jsou spolu úzce spjaty.⁷¹ Za zmínku stojí dvouletá studie, která byla provedena v Nizozemí za pomoci pětifaktorového modelu osobnosti Big Five (otevřenost vůči zkušenosti, svědomitost, extraverte, přívětivost, neuroticismus), který je poměrně rozšířený, zejména v oblasti hudební psychologie. Studie zahrnovala 1044 náhodně vybraných osob ve věku od 12 do 19 let. Zde se potvrdil vztah mezi osobností a hudebními preferencemi. Osobnostní charakteristiky také odhalily změny v hudebních preferencích v intervalu více než tří let.⁷² Na základě tohoto zjištění se ukázalo, že hudební preference adolescentů jsou poměrně stálé na začátku adolescentního věku a dále se spíše jen ustalují.⁷³

Několik podobných studií bylo uskutečněno také např. v Německu,⁷⁴ Japonsku,⁷⁵ Chorvatsku⁷⁶ či ve Velké Británii.⁷⁷ Ačkoliv všechny tyto studie se

⁶⁸ North, Tarrant, MacDonald, "Youth identity and music," 135.

⁶⁹ Miranda, "The role of music in adolescent development," 13.

⁷⁰ Ibid., 14.

⁷¹ Marc J. M. H. Delsing et al., "Adolescents' Music Preferences and Personality Characteristics," *European Journal of Personality* 22, no. 2 (March 1, 2008): 109, accessed March 31, 2017, doi:[10.1002/per.665](https://doi.org/10.1002/per.665).

⁷² Delsing et al., "Adolescents' Music Preferences," 109.

⁷³ Ibid., 115.

⁷⁴ Alexandra Langmeyer, Angelika Guglhör-Rudan, and Christian Tarnai, "What Do Music Preferences Reveal About Personality?" *Journal of Individual Differences* 33, no. 2 (January 1, 2012): 119–130, accessed March 31, 2017, doi:[10.1027/1614-0001/a000082](https://doi.org/10.1027/1614-0001/a000082).

⁷⁵ R. A. Brown, "Music Preferences and Personality among Japanese University Students," *International Journal of Psychology: Journal International De Psychologie* 47, no. 4 (2012): 259–268, accessed March 31, 2017, doi:[10.1080/00207594.2011.631544](https://doi.org/10.1080/00207594.2011.631544).

⁷⁶ Snježana Dobrota, Ina Reić Ercegovac, "The Relationship between Music Preferences of Different Mode and Tempo and Personality Traits – Implications for Music Pedagogy," *Music Education Research* 17, no. 2 (April 3, 2015): 234–247, accessed March 31, 2017, doi:[10.1080/14613808.2014.933790](https://doi.org/10.1080/14613808.2014.933790).

⁷⁷ David M Greenberg et al., "The Song Is You: Preferences for Musical Attribute Dimensions Reflect Personality," *Social Psychological and Personality Science* 7, no. 6 (August 2016): 597–605, accessed March 31, 2017, doi:[10.1177/1948550616641473](https://doi.org/10.1177/1948550616641473).

nezabývaly delším časovým úsekem, přesto se ve všech zjistilo, že hudební preference jsou bezprostředně spojené s osobností, nezávisle na demografických charakteristikách a do určité míry i věku, který je ve studiích uvažován od období adolescence výše. Období dětství takto prozkoumané není. Domnívám se, že je to z toho důvodu, že osobnost se v tomto věku teprve vyvíjí, a tudíž by takové výsledky nemusely být věrohodné. Nicméně pokud zvážíme relevantnost všech těchto výzkumů, můžeme tvrdit, že rozvíjení osobnosti ve spojitosti s hudebními činnostmi v adolescentním věku je naprosto klíčové, o to více, pokud se jedná o hudebníky, v našem případě jazzové hudebníky.

3. Psychologie jazzu a jazzového hudebníka

Tato kapitola pojednává o jazzových posluchačích a jazzových hudebnících v závislosti na jejich osobnosti. Dalšími hlavními tématy tu budou jazzová hra, jazzová improvizace a jazzový prožitek.

3.1. Preference jazzové hudby

Než se podíváme na osobnost jazzmana, pojďme se nejdříve podívat, proč lidé vlastně jazz vyhledávají, a proč jej poslouchají resp., co vypovídá jazz o jazzových posluchačích.

Průzkumy *Survey of Public Participation in the Arts (SPPA)*,⁷⁸ prováděné v USA a zaštitěné ministerstvem obchodu a ministerstvem práce Spojených států, které se skládají z několika sad dotazníků. Tyto průzkumy zjišťují, že popularita jazzu v posledních letech spíše klesá. Průzkumy za posledních cca 30 let (poslední z roku 2012) potvrzují, že v roce 2008 klesl zájem o jazzová vystoupení o 3 % v porovnání s rokem 2002, v roce 2012 se zvýšil pouze o 0,3 % oproti roku 2008.⁷⁹ Do roku 2002 popularita tedy silně rostla.⁸⁰ Podle výzkumu provedeného v ČR z let 2012–2013, kde cílovou skupinou byla vysokoškolská mládež, se jazz (tradiční jazz) ukázal jako málo preferovaný, spíše nepopulární styl a umístil se tak na nejnižších příčkách hudebních preferencí.⁸¹ V návaznosti na průzkumy provedené v USA se nyní podívejme, kdo je cílovou skupinou jazzových vystoupení.

Podle průzkumů z roku 2008 jazzová vystoupení navštěvuje 48 % mužů a 52 % žen,⁸² více mužů, než žen však ve větším zastoupení navštěvuje všechny ostatní vystoupení – v průzkumu se jedná o jazz, klasickou hudbu, operu, latinu a přehlídky

⁷⁸ United States Department of Commerce. Bureau of, Census, Statistics United States Department of Labor, Bureau of Labor, and Arts National Endowment for the, "Survey of Public Participation in the Arts" (Sppa), 2012 [United States], Inter-university Consortium for Political and Social Research (ICPSR) [distributor], 2015, accessed April 1, <http://doi.org/10.3886/ICPSR35168.v1>.

⁷⁹ "Survey of Public Participation in the Arts"

⁸⁰ Bijan Warner, "Literature Review of Research on Jazz Audiences," Jazz Arts Group, accessed April 1, 2017, <http://www.jazzednet.org/jaidetails>, 4.

⁸¹ Bedřich Crha et al., *Výzkum Hudebních Preferencí Vysokoškolské Mládeže V Evropě a České Republice* (Brno: Masarykova univerzita, 2013), 27.

⁸² Podobné zastoupení i z dat z roku 2012.

uměleckých festivalů.⁸³ Vyšší ženská návštěvnost jazzových vystoupení je zjištění vcelku neočekávané, pokud si uvědomíme, jak nízké je zastoupení žen na jazzové scéně. Ze studie Joana Jeffriho, provedené v New Orleans, New Yorku a San Franciscu (tedy v nejznámějších jazzových metropolích) se zhruba 53 000 jazzových muzikantů vychází, že pouze 15,6 % žen hraje jazz, a to i přes to, že USA je kolébkou jazzu.⁸⁴ Ve zmiňovaném průzkumu z roku 2008, se zjistilo, že polovina návštěvníků jazzových vystoupení má vysokoškolské vzdělání a 48 % z nich patří do skupiny s nejvyššími platy.⁸⁵ Ze starší studie Scotta Deveauxe z roku 1995 se ukázalo, že 93 % jazzových hudebníků mělo předchozí hudební vzdělání.⁸⁶

Tato zjištění ze spojených států vypovídají o tom, že jazz přitahuje spíše skupiny intelektuálů. K otázce ženské minority v jazzu bohužel neexistují studie mapující počty ženských jazzových hudebníků v České republice. Pohled na soudobou či historickou jazzovou scénu, kulturu a její osobnosti však mluví sám za sebe. V mém výzkumu, ačkoliv nebyl zaměřený pouze na studenty jazzu, měl každý jedinec nějaké kvalitnější hudební vzdělání.

3.2. Důvody k poslechu jazzu

Podle Duka Ellingtona, amerického jazzového skladatele a pianisty je důvodem k poslechu jazzové hudby:⁸⁷

- 1) Poslech jazzu pro tanec
- 2) Možnost dát najevo, že se nejedná o staromódní hudbu
- 3) Je to projev umění objevený neo-intelektuály
- 4) Možnost společenské interakce
- 5) Pro ty, kteří si za jazz rádi zaplatí
- 6) Vzájemný respekt mezi profesionály
- 7) Pro ty, kteří se vyžívají v emocích při poslechu něčeho neobyčejného
- 8) Někteří mladí lidé jsou do jazzu zapálení, protože jazz není spojený s mládežnickou delikvencí.⁸⁸

⁸³ Bijan, "Jazz Audiences," 4.

⁸⁴ Joan Jeffri, *Changing the Beat: A Study of the Worklife of Jazz Musicians* (Washington, D.C. : National Endowment for the Arts, 2003), accessed 1.4. 2017, <http://archive.org/details/changingbeatstud03jeff>, 7.

⁸⁵ Bijan, "Jazz Audiences," 4.

⁸⁶ Ibid., 5.

⁸⁷ Duke Ellington, *Music is my mistress* (New York: Da Capo Press, 1990), 413.

Duke Ellington uvedl tyto názory rok před svou smrtí, tedy v roce 1972, kdy byla jeho kniha *Music Is My Mistress* poprvé publikována. Je samozřejmé, že se jedná o subjektivní zhodnocení a důvody pro poslech jazzu tak budou obzvláště pro tuzemské posluchače odlišné. Jednak proto, že u nás jazz nemá tak silnou kulturu a také proto, že mezitím uběhlo 45 let.

Dalším důvodem k vyhledávání jazzové hudby může být samotné hudební vzdělávání, popř. umělecké činnosti. Ačkoliv chybí studie k objasnění tohoto fenoménu, byly provedeny studie v oblasti vizuálních umění, které dokázaly, že obecné znalosti v oblasti umění mohou vést k jeho ocenění a případnému vyhledávání v budoucnosti.⁸⁹ Avšak studie Kennetha S. Bordense provedená se studenty vysokých škol neangažovaných se v umění naopak zjistila, že podávání většího množství informací v oblasti umění může ovlivnit to, jak jedinci hodnotí umění obecně ve vztahu k jejich dřívějšímu uvažování o umění – bez těchto informací byl poměr mezi těmito dvěma faktory příznivější.⁹⁰

3.3. Osobnostní rysy jazzového posluchače

Ať už jsou důvody k poslechu a vyhledávání jazzu jakékoliv, je nyní na místě si položit otázku: Mohou mít příznivci jazzu nějaké společné osobnostní rysy?

Studie provedená v USA v roce 2002 Jodim L. Pearsonem a Stephenem J. Dollingerem se zabývala hudebními preferencemi v závislosti na Jungově typologii osobnosti.⁹¹ Autoři zjistili, že Jungova typologie osobnosti je ve vzájemném vztahu s hudebními preferencemi.

Carl Gustav Jung byl významný švýcarský lékař a psychoterapeut, který se věnoval hlubinné psychologii. Vytvořil typologii osobnosti, která se používá dodnes. Jedná se o vlastnost extroverze-introverze, myšlení, cítění, intuice a vnímání.⁹² Na základě těchto typů vznikl později tzv. Myers–Briggs Type Indicator (MBTI) –

⁸⁸ Přeloženo autorem.

⁸⁹ Bijan, "Jazz Audiences, " 14.

⁹⁰ Kenneth S. Bordens, "Contextual Information, Artistic Style and the Perception of Art," *Empirical Studies of the Arts* 28, no. 1 (2010): 111–130, accessed April 1, 2017, [doi:10.2190/EM.28.1.g](https://doi.org/10.2190/EM.28.1.g).

⁹¹ Jodi L. Pearson, Stephen J. Dollinger, "Music Preference Correlates of Jungian Types," *Personality and Individual Differences* 36, no. 5 (April 2004): 1006, accessed April 1, 2017, [doi:10.1016/S0191-8869\(03\)00168-5](https://doi.org/10.1016/S0191-8869(03)00168-5).

⁹² Říčan, *Psychologie osobnosti*, 121.

osobnostní test vytvořený Isabelou Myersovou a Katherine Briggsovou, který se skládá z bipolarit extroverze-introverze; myšlení-cítění; usuzování-vnímání; smysly-intuice.⁹³

Tento osobnostní test byl předložený 104 studentům (44 mužů a 60 žen) studujícím psychologii. Ti tedy vyplnili dotazník hudebních preferencí, který obsahoval 73 otázek včetně 13 položek vztahujících se k hudebním zkušenostem (musical background). Tyto položky odpovídaly žánrům: rock, klasická hudba, elektronická hudba, jazz, soul a blues, pop, country, folk, náboženská hudba a Broadway, hudba z televize a soundtracky.⁹⁴

Hudební background se ve výsledcích rozdělil na dva svazky. První byl zaměřený na hudební znalosti (hudební lekce, znalost teorie v oblasti hudby, ...) a druhý spíše na hudební angažovanost (důležitost hudby v životě, počet hodin poslechu hudby denně, stupeň angažovanosti při poslechu hudby...). Ty byly dále rozděleny do 7 skupin, z nichž skupina 1 obsahovala jazz, soul a folk. U jedinců v této skupině se zjistilo, že intuice předurčovala zálibení právě v těchto žánrech. Výsledky také ukazují, že intuitivní lidé vyhledávají více hudebních žánrů v porovnání s těmi, co jsou smyslově orientovaní. V neposlední řadě se také se ukázalo, že intuitivní a extrovertní jedinci patřili k těm, kteří nebyli natolik vyhranění vůči ostatním žánrům, a to nehledě na jejich hudební background.⁹⁵

Dá se tedy říci, že lidé, kteří preferují jazz, mají dominantní intuici. Pro tyto jedince většinou platí, že dělají věci pokaždé rádi jinak. Více než praxe je zajímavá budoucnost a volnomyšlenkářství. Události si pamatují více jako dojmy, spíše než jako fakta nebo detaily toho, co se opravdu stalo.⁹⁶ Zaměření na intuici je také velice podobné jednomu faktoru z již zmíněného modelu Big Five, jedná se o otevřenost vůči novým zkušenostem (openness to experience).⁹⁷ V mnoha předchozích studiích se zjistilo, že ti, kteří jsou otevřeni novým zkušenostem, mají tendenci preferovat žánry blues, jazz, klasickou hudbu či folkovou hudbu. Naopak např. ti, kteří jsou více extrovertní a přívětiví preferují žánry pop, soundtrack, funk, elektroniku a taneční

⁹³ Pearson, Dollinger, "Music Preference Correlates of Jungian Types," 1006.

⁹⁴ Ibid., 1006-1007.

⁹⁵ Ibid., 1007.

⁹⁶ "Sensing or Intuition" My MBTI Personality Type, accessed April 1, 2017, <http://www.myersbriggs.org/my-mbti-personality-type/mbti-basics/sensing-or-intuition.htm>.

⁹⁷ Pearson, Dollinger, "Music Preference Correlates of Jungian Types," 1007-1008.

žánry.⁹⁸ Multižánrové zalíbení co do poslechu jiné hudby, než je jazz se v mém výzkumu objevilo téměř u každého muzikanta, dalo se také usoudit, že se většinou jednalo o jedince, kteří byli zaměřeni na intuici a měli smysl pro vyhledávání nových zkušeností.

Jiná značně rozsáhlejší a poměrně nedávná studie (2015) provedená ve Velké Británii se věnuje pojítku mezi hudebními preferencemi a kognitivními styly.⁹⁹ Zakládá si zejména na tzv. empaticko-systematizační teorii (Empathizing-Systemizing theory – E-S). Tato teorie věří, že možnost pochopit člověka leží v individuálních rozdílech mezi kognitivními, sociálními a osobnostními faktory.¹⁰⁰ Schopnost empatie vyjadřuje zájem a schopnost porozumět mentálním stavům druhých a patřičně na ně reagovat. Oproti tomu systematizace vyjadřuje schopnost analyzovat a predikovat situace určitého systému, který spolehlivě dodržuje nějaká pravidla.¹⁰¹ Výzkum byl rozdělen na dvě části, studii 1 a studii 2, přičemž každá se zaměřila na jiné faktory.

Studie 1 se zúčastnilo 4136 osob, které byly osloveny skrze aplikaci na Facebooku. Věk účastníků se pohyboval mezi 18 až 61 lety, kde se převážně vyskytovaly ženy (asi o 20 % více). Tento počet byl rozpočítán do 4 vzorků, kde prvním dvěma vzorkům byly přehrány hudební podněty z několika hudebních žánrů a posledním dvěma vzorkům byl přehrán pouze hudební podnět z jednoho žánru: rockového či jazzového. Snahou bylo vyhnout se škatulkování v oblasti žánrů, proto se výzkumníci rozhodli pouze pro hudební podněty, na jejichž základě jim dotazovaní sdělili své preference. Zjištěné preference byly poté analyzovány do pěti dimenzí: čistá (jemná a pomalejší), nenáročná, sofistikovaná (zde se objevuje jazz), intenzivní a současná hudba. Tyto dimenze pak zastupovaly různé žánry.¹⁰²

Vedle hudební části, vyplnili účastníci také NEO Personality Inventory, což je test, který zkoumá osobnostní rysy účastníků na podobné bázi jako Big Five (extroverze, svědomitost, přívětivost, neuroticismus, otevřenost vůči zkušenostem)

⁹⁸ David M Greenberg et al., "Musical Preferences Are Linked to Cognitive Styles," *PLOS ONE* 10, no. 7 (July, 2015): 2, accessed April 1, 2017, doi:[10.1371/journal.pone.0131151](https://doi.org/10.1371/journal.pone.0131151).

⁹⁹ Ibid., 1.

¹⁰⁰ Svedholm-Häkkinen, Annika M., and Marjaana Lindeman, "Testing the Empathizing-Systemizing Theory in the General Population: Occupations, Vocational Interests, Grades, Hobbies, Friendship Quality, Social Intelligence, and Sex Role Identity," *Personality and Individual Differences* 90 (February 2016): 365–370, accessed April 1, 2017, doi:[10.1016/j.paid.2015.11.044](https://doi.org/10.1016/j.paid.2015.11.044).

¹⁰¹ Svedholm-Häkkinen, Annika M., Lindeman, "Testing the Empathizing-Systemizing Theory," 365.

¹⁰² Greenberg et al., "Musical Preferences Are Linked to Cognitive Styles," 5.

s tím rozdílem, že je složený z jiných otázek. Účastníci v každém vzorku také vyplnili test kvocientu empatie (Empathy quotient – dále jen EQ), který měří kognitivní a emocionální komponenty empatie. Kognitivní empatie zahrnuje kapacitu pro pochopení postojů druhého či jeho mentálního stavu, kdežto emocionální empatie představuje patřičnou reakci k příslušné emoci (viz E-S teorie).

První část studie vedla ke zjištění, že pojitko mezi empatií a hudebními preferencemi je stejné napříč všemi čtyřmi vzorky, tedy nezávisle na tom, z jakých žánrů jim byly hudební podněty přehrávány. I přes větší zastoupení žen ve studii, a tedy různých úrovní empatie (ženy mají větší sklon k empatii),¹⁰³ studie dokázala, že pojitko mezi hudebními preferencemi a empatií je nezávislé na pohlaví. Korelace (vzájemný vztah) mezi empatií a preferencemi čisté a intenzivní hudby byly nejvýznamnější. Co nás však zajímá nejvíce je fakt, že empatie je pozitivně propojená s preferencí čistého a nenáročného jazzu, naopak negativně propojená se sofistikovanou a intenzivní jazzovou dimenzí.¹⁰⁴ Jako vysvětlení se nabízí skutečnost, že dimenze sofistikovaného jazzu je ve vzájemném vtahu s rychlým tempem a agresivními rysy, podobně jako intenzivní dimenze, která běžně odpovídá žánrům typu rock, punk, heavy metal apod.¹⁰⁵

Studie 2 se zúčastnilo 353 účastníků, skrze průzkum na Amazonu. Ve výzkumu opět převažovaly ženy nad muži (rozdíl 24 %), věk se pohyboval mezi 18 a 68 lety. Účastníci rovněž vyplnili test EQ, avšak tentokrát i SQ (kvocient systematizace). Měření rozdílů mezi EQ a SQ poté odhaluje kognitivní styly dotazovaných. Na základě výsledků se poté účastníci rozdělili na typ E (empatičtí), typ S (systematičtí) a typ B (na pomezí obou). Tyto typy budeme nazývat „mozkový typ“ (brain types). Poté byli vystaveni krátkým hudebním podnětům, v tomhle případě však z vyššího počtu žánrů, nikoliv jen jazzem či rockem, který také opět obsahoval 5 výše zmíněných dimenzí. Na rozdíl od studie 1 byli účastníci tázáni na specifické hudební atributy nahrávek, které právě vyslechly. Tyto hudební atributy zahrnovaly psychologické vlastnosti (napětí, hloubka, komplexita, vřelost a radost) a akustické vlastnosti (instrumentace a zabarvení tónu), v závislosti na psychologických attributech.¹⁰⁶

¹⁰³ Greenberg et al., “Musical Preferences Are Linked to Cognitive Styles,” 2.

¹⁰⁴ Ibid., 8.

¹⁰⁵ Ibid., 4.

¹⁰⁶ Ibid., 12.

Studie 2 tedy rozšířila poznatky ze studie 1 o zjištění, jak se hudební preference liší od E-S „mozkového typu“. Výsledkem bylo, že typ E preferuje čistou (jemnou a pomalejší) hudbu, naopak typ S preferuje hudbu intenzivní. Analýza psychologických a akustických atributů odhalila, že typ E se vyznačuje nižší úrovní aktivace (snížený arousal), negativní valenci a emocionální hloubku. Co do akustiky pak preferují zvuk strunových nástrojů. Typ S inklinoval k vysoké úrovni aktivace (zvýšený arousal), pozitivní valenci a intelektuální hloubce. Zvukově preferoval hlasitou, rychlou a perkusivní hudbu. Tato zjištění se opět prokázala nezávisle na pohlaví.¹⁰⁷

Na základě těchto studií tedy můžeme tvrdit, že příznivci jazzu a jazzoví posluchači mohou mít podobné osobnostní rysy, a to nejenom žánrově vyhraněné, ale i v rámci různých zvukových a akustických preferencí.

3.4. Osobnostní rysy jazzového muzikanta

O jazzmanech se obyčejně traduje, že jsou to lidé, kteří jsou spíše extrovertní povahy, žijí bezstarostně, jsou kreativní či berou drogy. Jaká je tedy vlastně osobnost jazzového muzikanta a do jaké míry jsou tato tvrzení založená na pravdě? V této kapitole si vysvětlíme tuto problematiku na základě několika zahraničních studií. Pro vyhodnocení osobnostních rysů jazzových muzikantů si vysvětlíme jejich osobnostní rysy, a to zejména v kontrastu s hudebníky rozdílných žánrů.

Několik studií zjistilo, že hudebníci, kteří se zajímají o klasickou hudbu, nabírají zkušenosti zejména edukační formou a cvičením o samotě, kdežto neklasičtí hudebníci věnují více času mimoškolním aktivitám, např. hraní pro zábavu s jinými. Dále se klasičtí hudebníci soustředí na kvalitu tónu, čtení not apod., kdežto neklasičtí hudebníci kladou větší důraz na memorizaci či improvizaci (jazz).¹⁰⁸

Bézenak a Swindells ve své studii zjistili, že jazzoví muzikanti vykazují větší vnitřní motivaci a prožívají větší radost při hraní než hudebníci klasičtí.¹⁰⁹ Další studie,

¹⁰⁷ Greenberg et al., "Musical Preferences Are Linked to Cognitive Styles," 17.

¹⁰⁸ Mathias Benedek et al., "Creativity and Personality in Classical, Jazz and Folk Musicians," *Personality and Individual Differences* 63 (June 2014): 117, accessed April 1, 2017, doi:[10.1016/j.paid.2014.01.064](https://doi.org/10.1016/j.paid.2014.01.064).

¹⁰⁹ Christophe de Bezenac, Rachel Swindells, "No Pain, No Gain? Motivation and Self-Regulation in Music Learning," *International Journal of Education & the Arts* 10, no. 16 (May 13, 2009): 1, accessed April 1, 2017, <https://eric.ed.gov/?id=EJ859047>.

Loulia Papageorgiho zjistila, že klasičtí hudebníci vykazují znatelně vyšší známky stresu při hudebním vystoupení.¹¹⁰

Významná zjištění přinesla rakouská studie z roku 2013, soustředící se na kreativitu a osobnost klasických, jazzových a folkových muzikantů. Jejím cílem bylo zjistit, jak se mezi sebou liší hudebníci těchto žánrů v jednotlivých schopnostech kreativity a v dalších osobnostních rysech.¹¹¹

Výzkumu se zúčastnilo 70 vysokoškolských studentů jednotlivých hudebních žánrů (30 klasická hudba, 22 jazz, 18 folk). Jejich průměrný věk byl kolem 24 let, poměr mezi pohlavím byl 49 % žen a 51 % mužů. Počet let studia hudby byl u jazzu však o něco delší – studenti klasické hudby: 2,1 r., folku: 2,4 r., jazzu: 3,9 r. Účastníci sdělili, kolik hodin denně věnují praktickému cvičení na svůj nástroj, ale také kolika koncertů se aktivně zúčastní v průběhu semestru či kolika hudebních soutěží se doposud zúčastnili. Účastníci byli podrobena čtyřem činnostem za účelem zjištění schopnosti jejich divergentního myšlení (myšlenkový proces, vedoucí k většímu množství originálních řešení problému) založeném na německém testu kreativity Verbaler-Kreativitätstest (VKT) a testu NEO Personality Inventory (viz., předchozí kapitola). Další testy, kterým účastníci byli podrobena: Schyzotypical personality questionnaire (test zjišťující schizotypální tendence), Error orientation Questionnaire (osmi škálový dotazník, který zjišťuje, jak se jedinec vypořádává se svými chybami), Frost Multidimensional Perfectionism Scale (zjišťující úroveň perfekcionismu), German Achievement Motivation Scale (zjišťující motivaci k úspěchu), německý dotazník zjišťující úroveň schopnosti učení a motivace, a v neposlední řadě také sada otázek zjišťující poruchy chování.¹¹²

Výsledkem náročných sezení trvajících kolem 90 minut, byla však překvapivá zjištění o jazzových muzikantech. Ti se vyznačovali vyšším divergentním myšlením než folkoví a klasičtí hudebníci. Možným důvodem je skutečnost, že schopnost vyjadřovat originální nápady má velice blízko k improvizacím schopnostem, které provází jazzovou hru.¹¹³ Další výsledky také ukázaly, že jazzoví muzikanti se více účastní

¹¹⁰ Loulia Papageorgi, Andrea Creech, and Graham Welch, "Perceived Performance Anxiety in Advanced Musicians Specializing in Different Musical Genres," *Psychology of Music* 41, no. 1 (January 2013): 18, accessed April 1, 2017, doi:[10.1177/0305735611408995](https://doi.org/10.1177/0305735611408995).

¹¹¹ Benedek et al., "Creativity and Personality in Classical, Jazz and Folk Musicians," 117.

¹¹² Ibid., 117–118.

¹¹³ Ibid., 120.

kreativních hudebních činností, než je tomu u folku a klasiky, za semestr odehrávají nejvíce koncertů a hudbu cvičí jen o cca hodinu méně, než je tomu u klasiků, kteří jsou s počtem téměř 19 hodin týdně na nejvyšší příčce. Z hlediska osobnostních rysů se zjistilo, že jazzoví a folkoví hudebníci jsou více otevření novým zážitkům než klasičtí hudebníci. Nejvíce extrovertní jsou folkoví hudebníci, ovšem jen s malým rozdílem oproti hudebníkům jazzovým.¹¹⁴

Švédská studie z roku 2009, která rovněž porovnávala studenty-muzikanty jazzové, folkové a klasické hudby, však přinesla poněkud rozdílné výsledky. Jejím cílem bylo zjistit, zda studenti vykazují nějaký zvláštní osobnostní profil, a zda se liší v metodách cvičení a v hudebním sebehodnocení.¹¹⁵

Účastníci byli rovněž vysokoškolskými studenty, studující dvě hudební akademie ve Švédsku, jejichž počet byl 96 (31 jazz; 33 folk; 32 klasika) z toho 44 žen a 51 mužů (průměrný věk 25 let). Na rozdíl od předchozí studie byla tato porovnávána se 134 studenty psychologie (73 žen a 61 mužů v podobném věku hudebníků). Studenti-hudebníci vyplnili dotazníky ohledně demografie, žánru, hudebního nástroje, kterému se věnují, a budoucí kariéry. Také vyplnili, kolik hodin se věnují cvičení hudby, a pro zjištění jejich míry sebehodnocení uvedli své tři silné a slabé stránky (schopnosti učení, interpretace, techniku, hraní ve skupině a psychologické aspekty), které mají co dočinění s jejich hudebním vývojem a nástrojem, kterému se věnují. Poté všichni (studenti hudby i psychologie) vyplnili osobností test Big Five a dotazník zjišťující míru jejich sebevědomí.

Výsledky studie ukázaly, že mezi hudebními studenty nebyl žádný výrazný rozdíl mezi osobnostními rysy a jejich sebevědomím. Avšak v porovnání se studenty psychologie se výrazně lišili v přívětivosti a otevřenosti, které byly u hudebníků na vyšších příčkách,¹¹⁶ rozdíly v sebevědomí nebyly zaznamenány. Počet hodin, který hudebníci cvičí, byl nejvyšší mezi klasiky, naopak nejnižší mezi jazzmany. Sebehodnocení na základě slabých a silných stránek ukázalo, že studenti jsou

¹¹⁴ Benedek et al., "Creativity and Personality in Classical, Jazz and Folk Musicians," 120.

¹¹⁵ Maria Sandgren, "More Similarities than Differences among Elite Music Students in Jazz, Folk Music and Classical Genre – Personality, Practice Habits, and Self-Rated Music-Related Strengths and Weaknesses," *ESCOM 2009: 7th Triennial Conference of European Society for the Cognitive Sciences of Music*, (August, 2009): 463–467, accessed April 1, 2017, <https://jyx.jyu.fi/dspace/handle/123456789/20914>.

¹¹⁶ Sandgren, "More Similarities than Differences among Elite Music Students," 464.

sebevědomí zejména ve schopnosti se učit a rozvíjet a také v tom, jak dobře dokážou uspět v interpretaci hudby.¹¹⁷

Třebaže byl počet studentů-hudebníků v této studii vyšší než ve studii rakouské, účastníci nebyli podrobeni tolika testům. Domnívám se tak, že rozdíly v osobnostních rysech účastníku mezi těmto dvěma studii mohou být zapříčiněny technikou a cílem výzkumu. Rakouská studie se totiž zabývá více kreativitou hudebníka, a bylo tak použito více testovacích technik.

Za zmínku také stojí studie z roku 2015 provedená ve Velké Británii, která se zaměřovala na vztah osobnostních vlastností a hudebnosti.¹¹⁸ Této studii se zúčastnilo 7870 účastníků (62 % žen, 38 % mužů, ve věku od 18 do 65 let), kteří vyplnili několik dotazníků na internetu. Ty zahrnovaly tzv. „The Big Personality test“, který zjišťoval osobnostní rysy jedinců, jejich zdravotní stav a historii. Tento test také obsahoval otázku: „jak moc jste hudebně založení?“, jehož obsahem byla sada otázek na hudební zážitky a test zjišťující chování jedince, který měří poslechovou zkušenost. Dále měli účastníci sdělit, jaké mají zkušenosti s drogami (alkohol a rekreační droga – zejména marihuana). Vyplnili také melodic memory test (porovnávání mezi hudebními ukázkami, u nichž měli indikovat, zda jsou melodické či nikoliv) a Beat perception test (porovnání mezi hudebními ukázkami, kde měli účastníci určit, zda je hudební ukázka vychýlená z tempa).¹¹⁹

Výsledky této studie poukazují na spojitost mezi osobnostními rysy a hudebností. Otevřenost vůči novým zkušenostem se ukázala jako nejsilnější osobnostní rys pojící se s vyšší mírou hudebnosti. S tímto osobnostním rysem se dále pracovalo a byl vyčleněn na otevřenost k estetice a otevřenost k myšlenkám, kde otevřenost k estetice se ukázala jako nejsilnější predikátor vedoucí k hudebnosti, kdežto osobnostní rys otevřenosti k myšlenkám se s hudebností nikterak nepojil. Dále se zjistil statisticky nevýznamný, ale přesto patrný vztah mezi hudebností a užitím rekreačních drog.¹²⁰ Dřívější studie ukázaly, že rekreační drogy a alkohol mohou zvýšit percepční

¹¹⁷ Sandgren, „More Similarities than Differences among Elite Music Students,“ 464

¹¹⁸ David M. Greenberg et al., „Personality Predicts Musical Sophistication,“ *Journal of Research in Personality* 58 (October 2015): 154, accessed April 1, 2017, doi:[10.1016/j.jrp.2015.06.002](https://doi.org/10.1016/j.jrp.2015.06.002).

¹¹⁹ Greenberg et al., „Personality Predicts Musical Sophistication,“ 155–156.

¹²⁰ *Ibid.*, 157.

schopnosti, emocionální zážitek a kreativitu zejména tedy v rockovém¹²¹ či jazzovém žánru.¹²²

Z této studie je patrné, že vyšší míra otevřenosti není výlučnou vlastností jazzového hudebníka, nýbrž charakterizuje osoby s vyšší mírou hudebností obecně.

3.5. Psychologie jazzové hry

Bestien a Hostage se zabývají jazzem jako aktivitou, v níž vynalézavost je na prvním místě. Definují jazz jako sociální proces koordinované inovace dosažený společným úsilím.¹²³ V této kapitole se blíže podíváme na sociální prostředí jazzové hry a ukážeme si, jak souvisí jazzová improvizace s prožíváním, popř. i osobností jazzového muzikanta. Protože se tato kapitola zabývá především emocionálním prožíváním hudebníka, setkáme se zde spíše s kvalitativními studii, které byly provedeny rovněž v zahraničí.

Kvalitativní studie realizovaná ve Skotsku v roce 2005 se soustředí na výzkum hudebních identit profesionálních jazzových muzikantů. Jejím cílem bylo zjistit, jak jazzoví muzikanti vnímají jazzovou hudbu a jakou roli hraje jazz v jejich životě.¹²⁴

Studie se zúčastnilo 11 skotských profesionálních jazzových hudebníků v čistě mužském zastoupení. Byli vybráni pouze tací, kteří se jazzem živí na plný úvazek a věnují se pouze instrumentální hře, nikoliv zpěvu, přičemž vzorek obsahoval muzikanty, kteří se věnují hře na různé hudební nástroje. Tito hudebníci byli rozděleni do dvou skupin, přičemž první skupina obsahovala jednoho bubeníka, kytaristu, trumpetistu a dva basisty okolo věku 20 až 60 let. Druhá skupina se skládala z jednoho bubeníka, basisty a dvou trumpetistů a saxofonistů ve věku kolem 20 let s výjimkou jednoho hudebníka, kterému bylo 37 let.¹²⁵ Výzkum byl vedený metodou „focus group investigation“, tedy skupinovou diskusí. V každé skupině byl výzkumný pracovník, který do diskuse téměř nezasahoval, ačkoliv měl sepsaný seznam otázek, nestalo se, že by se

¹²¹ Stephen B. Groce, "What's the Buzz?: Rethinking the Meanings and Uses of Alcohol and Other Drugs among Small-timerock 'n' Roll Musicians," *Deviant Behavior* 12, no. 4 (October 1, 1991): 361, accessed April 1, 2017, doi:[10.1080/01639625.1991.9967886](https://doi.org/10.1080/01639625.1991.9967886).

¹²² Merrill Singer, Greg Mirhej, "High Notes: The Role of Drugs in the Making of Jazz," *Journal of Ethnicity in Substance Abuse* 5, no. 4 (2006): 1, accessed April 1, 2017, doi:[10.1300/J233v05n04_01](https://doi.org/10.1300/J233v05n04_01).

¹²³ D. T. Bastien, T. J. Hostager, "Jazz as a Process of Organizational Innovation," *Communication Research* 15, no. 5 (October 1, 1988): 595, accessed April 2, 2017, doi:[10.1177/009365088015005005](https://doi.org/10.1177/009365088015005005).

¹²⁴ Macdonald, Wilson, "Musical Identities of Professional Jazz Musicians," 400.

¹²⁵ *Ibid.*, 399.

na nějakou otázku musel výzkumník přímo ptát. Výzkum probíhal vždy jeden den v týdnu a trval pokaždé hodinu.¹²⁶

Jazzmani probírali témata týkající se jazzu, konkrétně improvizaci vs. komponování, „swing“ či „feel“ (rytmicky známý a stálý zvuk určité kvality v jazzové hře), jazz jako kolektivní proces a rozdíly mezi hrou na určité nástroje. Témata ve vztahu jazzu a jejich životního stylu představovala sociální a profesionální kontext, být součástí skupiny, a jak vnímají sebe a ostatní po hudební stránce. S ohledem na zaměření práce věnuji těmto tématům, ústředním pro oblast jazzové hudby, samostatnou pozornost.¹²⁷

Improvizace

Pro obě skupiny byla improvizace velice důležitá. Nahlíželo se na ní jako na propracovaný „tune“¹²⁸ a také jako na volnější formu kolektivní kreativity. Někteří účastníci ji popsali jako naučenou dovednost, která umožňuje zkušeným improvizátorům hledat inovace při vystupování, stejně tak se díky ní však mohou vyskytovat i chyby. Účastníci shledali improvizaci jako formu kreativity spjatou s nácvikem (naučenou dovedností) a nabízející tak méně individuální kreativní volnosti, než je tomu u komponování. Improvizaci se budu dále věnovat v další kapitole.

Swing

Jedná se o jakýsi rytmický „puls“ jazzové hudby. Ve výzkumu se objevovaly jako synonyma také „feel“ či „groove“. Všichni účastníci se shodli na tom, že se jedná o důležitý výraz jazzové hry, který se však jen velice těžko popisuje slovy.

Jazz jako kolektivní proces

Jedná se především o kreativní interakci muzikantů v ansámblu, tedy způsob, jak muzikanti performují jako celek. Jeden z muzikantů poznamenal, že se jedná o velice „křehkou věc“, která se může v mžiku rozpadnout, s čímž ostatní účastníci souhlasili. Kolektivní hru pak shledali za mnohem důležitější než individuální hru za účelem projevu sebe sama.

¹²⁶ Macdonald, Wilson, “Musical Identities of Professional Jazz Musicians,” 400.

¹²⁷ Ibid., 400–409.

¹²⁸ Melodie, skladba, soulad či čistý tón.

Rozdíly mezi hraním na určité nástroje

Jazzmani diskutovali rozdíly mezi hráči na různé hudební nástroje. Ti, kteří hrají na rytmické nástroje (bicí, kontrabas, piano, kytara aj.), jsou více zaměřeni na neustálou hudební interakci v průběhu hry, kdežto „frontmeni“ (saxofon, trumpeta, trombon atd.) se více soustředí na svůj sólový výkon. Účastníci tak došli k závěru, že se jazzman soustředí buď na kolektivní interakci (hru), anebo na individuální výstup (či individuální improvizaci).

Sociální kontext

Společenský život jazzmanů zahrnoval zejména častou únavu, pracovní vytíženost a finanční nedostatky, které jim bránily ve cvičení a hraní hudby, kterou by hráli nejraději. Diskutovalo se také o alkoholu, někteří souhlasili s alkoholem jako součástí kultury jazzové scény, jiní ji zase odmítali, nedošlo tak ke konsensu.

Profesionální kontext

Být profesionálem se ukázalo jako schopnost hrát různé žánry. Jazz byl chápán jako improvizovaná hudba, která se zaměřuje na živá vystoupení. Ovšem být muzikantem se zde ukázalo i v podobě, kdy muzikant musí hrát i to, co ho nebaví. Účastníci také zmínili, že např. při hraní v klubech a hostincích musí přijmout skutečnost, že publikum přišlo za účelem konzumace alkoholu, a nikoliv poslechu hudby, což může vést k jejich demotivaci, protože nevidí dostatek podpory od publika. Jazzmani tak cítili, že jejich profesionální život znamená povinnost často se přizpůsobovat publiku a hraní různých žánrů, a to zejména z finančních důvodů, což může vyvolávat nespokojenost z nenaplnění jazzového potenciálu muzikanta.

Být součástí skupiny

Individuální a kolektivní kreativita – ačkoliv mezi sebou oddělená – je jazzmany vnímána jako velice důležitá, obojí totiž přispívá ke skupinovému cítění a tvoří ansámbl. Jeden účastník také vyslovil analogii mezi improvizováním a konverzací. Pro některé muzikanty je také občas těžké potlačit své impulsy při hraní, protože mají tendence hrát či improvizovat dle svého, což může narušit harmonii v kapele.

Hudební (jazzová) identita

Zajímavé bylo zjištění, že účastníci se nevnímali jako jazzoví muzikanti, ale zkrátka jako muzikanti – snad proto, že nehrají pouze jazz. Často se také srovnávali s ostatními, nejazzovými hudebníky. Zejména se jednalo o klasiky, kde došlo i ke zmínce, že klasičtí hudebníci neumí improvizovat a neví, co to znamená být muzikant. Jazz byl nahlížen jako něco, co je určené pouze jazzovým hudebníkům, zatímco jazzmani jsou schopní hrát více žánrů než např. interpreti vážné hudby. Objevilo se tak velké distancování od ostatních (nejazzových) muzikantů, ale i širšího publika.

3.6. Jazzová improvizace jako sebevyjádření

Třebaže se improvizace uplatňuje v mnoha žánrech, nejvíce se pojí právě s jazzovou hrou. Norgaard definuje jazzovou improvizaci jako vývoj a způsob vyjádření momentálních hudebních myšlenek.¹²⁹ Nicméně pravá improvizace je poměrně vzácný jev, protože hudebník je často ovlivněný skladbami, které hrává běžně. Peter Vuust, jazzman a neurovědec, tvrdí, že improvizovaná hra často spadá do určitých vzorců, které hudebník běžně používá, čímž se improvizace mění v komponování. Improvizace se pak jeví jako spontánní komponování a komponování jako zpracovaná improvizace.¹³⁰

Kytarista, skladatel a učitel John Baboian zmiňuje dvě kvality, které je třeba mít osvojené pro účely improvizace, a sice schopnost plynule se orientovat na svém hudebním nástroji při hraní, a také schopnost zaznamenat ojedinělé a nezvyklé hudební fráze.¹³¹ Vedle toho hraje svou roli také očekávání od publika, místo konání a touha muzikanta po něčem novátorském.¹³²

Kvalitativní výzkum provedený ve spojených státech v roce 2013 zkoumal 10 studentů jazzu, kteří byli nahrávání na video, jak improvizují na skladbu, kterou neznali. Studenti byli posléze hodnoceni třemi profesory jazzového oboru. Výsledky ukázaly, že kreativita v improvizaci se lišila podle hodin, které muzikanti strávili trénováním a také

¹²⁹ Martin Norgaard, "Descriptions of Improvisational Thinking by Artist-Level Jazz Musicians," *Journal of Research in Music Education* 59, no. 2 (July 1, 2011): 109, accessed April 2, 2017, doi:[10.1177/0022429411405669](https://doi.org/10.1177/0022429411405669).

¹³⁰ Susan E. Rogers, "Researching Musical Improvisation: Questions and Challenges," *Psychomusicology: Music, Mind & Brain* 23, no. 4 (December 1, 2013): 270, accessed April 2, 2017, doi:[10.1037/pmu0000027](https://doi.org/10.1037/pmu0000027).

¹³¹ Rogers, "Researching Musical Improvisation," 270.

¹³² Ibid.

na základě schopnosti divergentního myšlení. Zdá se tedy, že divergentní myšlení může představovat potřebnou schopnost podporující kreativitu v improvizaci.¹³³ Tato zjištění také korespondují z výše zmiňovanou studii Mathiase Benedeka a spol., v níž se jazzoví muzikanti vyznačovali vyšším divergentním myšlením oproti folkovým a klasickým hudebníkům.

Sven Bjerstedt, jazzový hudebník a učitel na univerzitě Lund ve Švédsku, se ve svých studiích věnuje zejména jazzové improvizaci. Ve svém článku *Storytelling as a Tool of Authentication in Jazz Discourse* shrnuje své poznatky ze své disertační práce, věnující se výzkumu patnácti švédských jazzových muzikantů, s nimiž hovořil o pojmu „storytelling“ (dále jen „vyprávění“), který se váže k improvizaci a jazzovému projevu.¹³⁴

Termínem „vyprávění“ jazzmani často označují svou hru, která má sloužit jako metafora k původnímu významu vyprávění (ústní narace, vyprávění, příběhy atp.).¹³⁵ Rozhovory s jazzmany přinesly zjištění, že jazzoví muzikanti nechápou „vyprávění“ jako narativní strukturu, ale spíše jako něco neliterárního, jako vyjádření sebe sama a svých emocí.¹³⁶

Zastavme se u některých zajímavých myšlenek, týkajících se jazzové improvizace, jež ve výzkumu zazněly:¹³⁷

- základem jazzové improvizace je instrumentální zvuk, tzv. „voice.“
- úspěšné „vyprávění“ v improvizaci provázejí otevřenost, být v přítomném okamžiku, být schopen poslouchat ostatní a zároveň svůj vnitřní hlas. Někteří zdůraznili, že je důležité nemyslet a být si minimálně vědomí toho, co hrají. Řeč byla i o existenci jakési mystické kvality, do které se muzikant odebere při improvizování. Toto se často objevovalo i v mém výzkumu.
- myšlení a plánování improvizované hře pouze překáží, navíc myšlení je oproti improvizování příliš pomalý proces.

¹³³ Roger E. Beaty et al., “A First Look at the Role of Domain-General Cognitive and Creative Abilities in Jazz Improvisation,” *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain* 23, no. 4 (2013): 262, accessed April 3, 2017, doi:[10.1037/a0034968](https://doi.org/10.1037/a0034968).

¹³⁴ Sven Bjerstedt, “Storytelling as a Tool of Authentication in Jazz Discourse,” *Critical Studies in Improvisation / Études Critiques En Improvisation* 10, no. 2 (March 29, 2016): 1–8, accessed April 3, 2017, doi:[10.21083/csieci.v10i2.3089](https://doi.org/10.21083/csieci.v10i2.3089).

¹³⁵ Bjerstedt, “Storytelling as a Tool of Authentication in Jazz Discourse,” 1.

¹³⁶ Ibid., 4.

¹³⁷ Ibid., 2-4.

- důraz byl kladen na jazzovou improvizaci jako vyjádření osobního zážitku, nikoliv na jazz jako kulturní dění. Jeden z dotázaných prohlásil, že pro něj improvizace není styl, ale možnost vyjádřit sebe sama.

Autentičnost muzikanta se tedy pro „vyprávění“ v jazzové improvizaci ukazuje jako naprosto klíčová – hudebník musí být otevřený k sobě i k okolí, aby mohlo dojít k pravé improvizaci.

Na závěr zmiňme ještě důležitou studii provedenou v USA z roku 2013, zkoumající spojitost mezi jazzovou improvizací a mozkovou činností při tzv. „trading fours“ (improvizace a komunikace mezi hudebníky v jazzové hře).¹³⁸ Cílem této studie bylo otestovat hypotézu, zda komunikace v jazzové hře se může zakládat na stejných principech jako běžná mezilidská komunikace, která obsahuje jisté předávání myšlenek a nápadů, jež jsou propracované a zároveň nepředvídatelné.¹³⁹

Výsledky ukázaly, že při tomto improvizování se aktivují stejné části mozku, které přísluší syntaktickým procesům, avšak do takové míry, že nejsou podmíněné procesy sémantickými, jinými slovy, neuronové procesy v této oblasti mozku nenáleží řeči, ale obecné komunikaci.¹⁴⁰

V jazzové hře se často používá výraz „language“ (jazyk) pro hudebně specifické vyjádření muzikanta. Zdá se, že tento termín, stejně jako koncepty „vyprávění“, improvizace coby způsob sebevyjádření, či často zmiňovaná důležitost kolektivního hraní a vzájemného improvizování v jazzové hře, má přece jen základy v běžné mezilidské komunikaci.

¹³⁸ Gabriel F. Donnay et al., “Neural Substrates of Interactive Musical Improvisation: An fMRI Study of ‘Trading Fours’ in Jazz,” *PLOS ONE* 9, no. 2 (2, 2014):1, accessed April 3, 2017, doi:[10.1371/journal.pone.0088665](https://doi.org/10.1371/journal.pone.0088665).

¹³⁹ Donnay et al., “Neural Substrates of Interactive Musical Improvisation,” 1.

¹⁴⁰ Ibid.

4. Formování osobnosti jazzového muzikanta v hudebním vývoji

Tato kapitola předkládá můj vlastní výzkum, který jsem provedl se skupinou deseti jazzových hudebníků. Výzkum se zabývá psychosociálním vývojem, osobností a muzikantovými preferencemi v jazzové hře. Výzkum je realizovaný v kvalitativním rámci.

Kvalitativní výzkum popisuje metodolog J. W. Creswell následovně: „Kvalitativní výzkum je proces hledání porozumění založený na různých metodologických tradicích zkoumání daného sociálního nebo lidského problému. Výzkumník vytváří komplexní, holistický obraz, analyzuje různé typy textů, informuje o názorech účastníků výzkumu a provádí zkoumání v přirozených podmínkách.“¹⁴¹

V kvalitativním výzkumu si výzkumník typicky vybírá téma na začátku výzkumu a poté určuje výzkumné otázky, které ovšem v průběhu výzkumu může modifikovat či doplňovat. Při realizaci kvalitativního výzkumu se tedy vynořují nové výzkumné otázky, teorie a nová rozhodnutí, které napomáhají výzkumníkovi vytvořit plán vedoucí k následnému sběru dat a jejich analýze. Výzkumná práce probíhá často v terénu a dochází k seznamování s novými lidmi. Sběr dat a jejich analýza trvá zpravidla delší časový úsek a má tak longitudinální charakter. Analýza dat a jejich sběr probíhají současně, přičemž se výzkumník rozhoduje, se kterými daty bude ve svém výzkumu pracovat, tedy která data jsou k jeho výzkumu potřebná.¹⁴²

4.1 Cíle výzkumu

Cílem tohoto výzkumu je:

1. Charakterizovat osobnost jazzového hudebníka v závislosti na jeho psychosociálním vývoji, tedy zjistit, jak se vyvíjí hudební identita muzikanta v různých prostředích, a jak se projevuje hudební identita již zralé osobnosti jazzového hudebníka.
2. Zjistit, jaké jsou postoje jazzového hudebníka k jazzové hře a jazzové hudbě vůbec.

¹⁴¹ John Creswell, *Qualitative inquiry and research design: Choosing among five tradition* (Thousand Oaks: Sage Publications, 1998), cit. In Jan Hendl, *Kvalitativní výzkum* (Praha: Portál, 2005), 49.

¹⁴² Jan Hendl, *Kvalitativní výzkum*, 50.

Výzkumné otázky:

1. Jak lze charakterizovat hudební vývoj jazzového muzikanta v závislosti na prostředí, ve kterém vyrůstá?
2. Co u hudebníka vedlo k volbě jazzového žánru?
3. Existují nějaké společné osobnostní rysy jazzových muzikantů?
4. Jaký je prožitek jazzové hry a hudby u jazzového muzikanta?
5. Jaké jsou muzikantovy postoje k jazzové hudbě ve vztahu k postojům životním?

Plán výzkumu:

1. Vyhledání performujících jazzových hudebníků, oslovení ohledně podílení se na výzkumu (od května 2016 do listopadu 2016).
2. Rozhovory s hudebníky (květen 2016 – listopad 2016).
3. Analýza rozhovorů a formulace výsledků.

4.2 Výběr osob a jejich oslovení

Výběr účastníků výzkumu měl nejdříve podobu *účelového vzorkování*, ve kterém se jedná o výběr informačně bohatých případů.¹⁴³ Základní kontakt vedl přes Mgr. Jana Přibila, externího spolupracovníka a doktoranda katedry muzikologie Filozofické fakulty na Univerzitě Palackého, a jeho kolegy MgA. Viléma Spilky, vedoucího katedry jazzové interpretace na Janáčkově akademii múzických umění (JAMU), kteří mi zprostředkovali možnost vystoupit před muzikanty, kde jsem objasnil cíle své práce a požádal muzikanty o participaci na mém výzkumu. K účasti na výzkumu se zde rozhodlo 5 studentů jazzu.

Protože výzkum neměl spočívat pouze v zaměření na studenty jazzu, ale zejména performující hudebníky, pokračoval jsem dále metodou *sněhové koule*, která poskytuje výzkumníkovi možnost volit další účastníky na základě doporučení od předchozích účastníků.¹⁴⁴ Někteří účastníci byli také moji známí. Touto cestou se do výzkumu zapojilo rovněž 5 muzikantů. Jelikož sběr dat probíhal v delším časovém úseku, dostal jsem se metodou sněhové koule k dalšímu participantovi, kterým byl začínající student na JAMU.

¹⁴³ Jan Hendl, *Kvalitativní výzkum*, 154.

¹⁴⁴ *Ibid.*

4.3 Sběr dat

Věk participantů se pohybuje mezi 22 a 30 lety. Každý muzikant má několikaleté zkušenosti ve hře na svůj nástroj. Účastníci se věnují nástrojům, jako jsou trombon, trumpet, housle, kytara, kontrabas, piano (resp. klávesy), bicí, baskytara a také zpěv.¹⁴⁵ Jak bylo již řečeno, každý z nich se také věnoval jazzové hudbě a má zkušenosti s koncertováním na veřejnosti. Z deseti jazzových muzikantů bylo devět mužů a jedna žena.

S deseti muzikanty jsem provedl *kvalitativní rozhovor (interview)* neboli tzv. *polostrukturovaný rozhovor*.¹⁴⁶ V polostrukturovaném rozhovoru se podle Jana Ferjenčíka aktivita interviewujícího zvyšuje: „Má předem připravený seznam otázek. Způsob a forma odpovědí na tyto otázky zůstává nadále víceméně volná.“¹⁴⁷ Interview je relativně nestrukturované porozumění zkušenosti.¹⁴⁸ Pokud se výzkumník rozhodne provést interview, zajímá jej, co si lidé myslí, jak se cítí, jaké mají postoje, čemu věří apod.¹⁴⁹ Kvalitativní rozhovor provází podle Hendla otázky vztahující se ke zkušenostem nebo chování, názorům, pocitům, znalostem, vnímání a otázky demografické a kontextové.¹⁵⁰

Účastníkům byl před rozhovorem podán informovaný souhlas,¹⁵¹ po objasnění průběhu rozhovoru jsem se hudebníka zeptal, zda si přeje zůstat v anonymitě či ne, tuto možnost si zpravidla zvolil až po skončení rozhovoru.

Rozhovory trvaly od 45 do 70 minut. Důležité bylo, aby se dotazovaný cítil pohodlně a nerušeně. Schůzky probíhaly na různých místech. Jednalo se zejména o kavárny či restaurace, kde jsem se s dotazujícími setkával vždy po domluvě, zejména však tak, aby to vyhovovalo hudebníkovi. Dva rozhovory proběhly také online formou přes aplikaci Skype. Všechny rozhovory byly nahrávány – se souhlasem hudebníka – pomocí diktafonu do podoby audionahrávky, a poté přepsány do textové podoby pro účely analýzy.

¹⁴⁵ U každého muzikanta se často jednalo o kombinaci různých nástrojů.

¹⁴⁶ Otázky rozhovoru viz příloha č. 1.

¹⁴⁷ Ján Ferjenčík, *Úvod do metodologie psychologického výzkumu: jak zkoumat lidskou duši* (Praha: Portál, 2000), 150.

¹⁴⁸ Jan Hendl, *Kvalitativní výzkum*, 50.

¹⁴⁹ *Ibid.*, 161.

¹⁵⁰ *Ibid.*, 167.

¹⁵¹ Znění informovaného souhlasu viz příloha č. 2.

4.4 Analýza dat

Zpracování získaných dat probíhalo formou *obsahové analýzy* (pozorování a rozhovorů) přihlížející k relevanci výzkumných otázek. Miovský ji chápe jako: „široké spektrum dílčích metod a postupů sloužících k analýze jakéhokoli textu dokumentu s cílem objasnit jeho význam, identifikovat jeho stylistické a syntaktické zvláštnosti, případně určit jeho strukturu.“¹⁵²

Především se jednalo o analýzu *manifestní*, která zkoumá povrchové či explicitní formy textu¹⁵³ s občasným přesahem do *fenomenologické analýzy*, zkoumající osobní zkušenost účastníka. Tento postup, usiluje zejména o popis a zachycení základních významů lidské zkušenosti.¹⁵⁴

Pro zachování anonymity hudebníků jsou účastníci pojmenováni na základě hudebních nástrojů, kterým se věnují prioritně.

4.5 Výsledky výzkumu

1) Hudební vývoj jazzového muzikanta ve školním prostředí

Když účastníci hovořili o hudebním vývoji ve školním prostředí od doby, kdy se začali věnovat prvnímu hudebnímu nástroji, ukázalo se, že všichni účastníci **navštěvovali ZUŠ**, ačkoliv ne ve stejném věku. Účastníci měli vcelku rozdílné názory ohledně ZUŠ. Někteří ji vnímali jako **nepřínosnou**, a to hlavně díky nedostatečné motivaci učitele: „...*můj učitel nebyl moc dobrý a přestalo mě to bavit po nějaké době, protože se pořád hrálo to stejné do kola*“ (trombonista 3); „*když jsem chodil na ZUŠ, tak té motivace ze strany učitele tam moc nebylo, navíc jsme cvičili to, co nebylo záživné a ty děti se to spíš učí jako básničku a nic jim to nedá*“ (bubeník); „...*hrál jsem muziku, ke které jsem neměl vztah a učitele, který to ve mně nedokázal vypěstovat*“ (trombonista 2). V jiných případech se naopak objevilo **nadšení a vděk**: „...*na ZUŠ jsem jezdil na soutěže, a dvě učitelky, ty mě opravdu motivovaly a tlačily na mě, což mi vůbec nevadilo, věděl jsem, proč to dělám*“ (pianista 1) nebo „*měl jsem skvělou paní učitelku,*

¹⁵² Michal Miovský, *Kvalitativní přístup a metody v psychologickém výzkumu* (Praha: Grada Publishing, 2006), 238.

¹⁵³ Ibid., 240.

¹⁵⁴ Jan Hendl, *Kvalitativní výzkum*, 267.

byla vždy otevřená a tak. Vždy mi umožňovala si tak hrát dle mého, repertoár se vybíral tak aby to vyhovovalo mně“ (pianista 2).

Stereotyp, kterým je ZUŠ vedená (hraní pouze klasické hudby, neustálé opakování toho stejného typu skladeb) se také zdála být negativním činitelem. Jeden z respondentů komentoval motivaci učitelů na ZUŠ: „...je důležité, aby tam ta motivace od učitelů byla. To, co jsem se učil, mi nicméně přišlo relevantní, bylo to nezbytné a bez toho by to nešlo“ (trombonista 1).

Zda muzikantům ZUŠ přinesla to, co od ní očekávali, hrálo velkou roli v pokračování hudebního vzdělání, či hraní vůbec. Velkou roli také hrála společnost, zejména **přátelé**: „poslední 2 roky se mi už nechtělo moc hrát a už mě to nebavilo, chyběla mi motivace... důvod, proč jsem se k hraní pak opět dostal, byl proto, že spolužák hrál také na piano a uměl na to hrát a nehrál jenom klasiku, různé etudy, a tak a že se dá hrát i pop a různé písničky co slyším v rádiu. Tak se mi to líbilo a vrátil se k tomu“ (pianista 3); „...tam byla motivace z vnější a tlačila na mě spousta kamarádů“ (bubeník); „nejvíce motivace a podpory jsem měl u kamarádů, spíše než u učitelů“ (trombonista 2).

Jako velkou motivaci muzikanti často také zmiňovali navštěvování **soukromých učitelů** a soukromých lekcí, které byly nezávislé na školním kurikulu: „...učitel, který se zabývá improvizací a hrál, respektive znal jazz...u něj jsem se naučil poslouchat muziku a základy improvizace“ (pianista 2); „...po ZUŠ jsem narazil na učitele, který dělal jazz a později jsme dali dohromady partu s kamarády“ (trombonista 2); „ta motivace pak přišla, až jsem začal navštěvovat soukromého učitele“ (bubeník); „on (soukromý učitel) mi třeba zadal skladbu, na kterou nemám, ale tím, že mi to zadal, tak mě to motivovalo, věděl jak na mě“ (zpěvačka).

V rámci hudby a vzdělávání také účastníci často zmiňovali **konzervatoř** a to i ti, kteří konzervatoř nikdy nestudovali. Buď o ní přemýšleli jen okrajově, „ve druháku si pamatuji, že jsem si říkal, že jsem mohl třeba jít na konzervatoř“ (bubeník), anebo na toto rozhodnutí měli vliv rodiče, což se ukázalo jako nejčastější důvod pro jiné studium: „můj původní záměr byl však studovat na konzervatoři...nicméně mi to doma zakázali“ (zpěvačka); „...jsem si říkal, že bych chtěl pak jít třeba na konzervatoř...rodiče byli rádi, že jsem nešel, protože z nás muzikanty úplně nepotřebovali mít“ (trumpetista). Jeden z účastníků se nad konzervatoří zamyslel následovně: „...když jsem tehdy chtěl na konzervatoř, tak mi řekli (rodiče), že jestli nechceš mít z koníčka práci, tak to nedělej a

v té době jsem si řekl, že to nechci dělat úplně na 100 %, dnes bych byl jiného názoru“ (pianista 3).

Zajímavé však je, že ti muzikanti, kteří konzervatoř studovali, **nebyli naprosto spokojení** a to zejména v porovnání se studiem na JAMU. Nutno však podotknout, že hudebníci se nevěnovali čistě jazzu: „na konzervatoři jsem však neměl žádnou inspiraci v učitelích“ (kontrabasista); „když to srovnám s konzervatoří (studium na JAMU), na které jsem byl předtím... tak se to vlastně nedá ani srovnat co do úrovně vzdělání“ (trombonista 1).

Studenti jazzu na JAMU se cítí „dobře a pozitivně“ (kontrabasista), jsou obecně spokojení s obsahem studia, a studium naplňuje jejich očekávání: „moje očekávání bylo snad ještě předčeno“ (trombonista 1). Studenti vnímají hudební posun, i když to cítí jako občasnou výzvu, a také cítí motivaci ze strany učitelů.

2) Hudební vývoj jazzového muzikanta v rodinném prostředí

Rodinné prostředí má bezpochyby velký podíl na formování hudební identity. V tomto duchu byla účastníkům položena otázka, jak prožívali své dětství v rodinném prostředí, přesněji tedy, zda v rodičích nacházeli podporu a motivaci, či zda je rodiče od hudby spíše odrazovali. Ani u jednoho z účastníků se **neobjevily čistě negativní** zkušenosti ohledně motivace a podpory ze strany rodičů či rodiny. Právě naopak, většina účastníků cítila opravdu **velkou podporu** i motivaci z matčiny i otcovy strany, a to i přesto, že rodiče některých hudebníků nebyli muzikanty: „už od dětství jsem měl doma velice velkou podporu...táta ani máma se hudbě nikdy nevěnovali“ (trombonista 1); „no tak máma chodila na moje hodiny, dokud mohla a ráda to poslouchala, jak mě chválila učitelka, také mi to doma připomínala... jediný, kdo dělá hudbu v rodině, jsem já“ (pianista 2); „nejsem z muzikantské rodiny, rodiče mě ale podporovali... čím jsem se hudbě věnoval víc, tak o to víc mě podporovali“ (kontrabasista). V jednom případě, kde nebyla rodina hudebně založená, byl tlak na dítě snad až příliš velký: „rodiče mě do toho přímo tlačili, já to dělat nechtěl. Máma nade mnou stála, když jsem cvičil, musel jsem hrát bez chyby“ (trombonista 2).

Zajímavé je, že pouze u čtyř účastníků se objevuje nějaké větší hudební nadání v rodině (sourozenci, rodiče, prarodiče), z výpovědí je však zřetelné, že rodiče těchto hudebníků si **zakládali na hudebním vývoji svých dětí o něco více**: „tatka mě hodně

podporoval...koupil mi i mikrofon, a tak, přitom sám neměl pořádně peníze“ (zpěvačka). Pouze u dvou účastníků byli rodiče profesionálními hudebníky.

Otázka na hudební vývoj v rodinném prostředí směřovala i k soužití se sourozenci, pokud dotyční nějaké měli. Analýza rozhovorů převážně ukázala, že ať už se jednalo o staršího či mladšího sourozence, **neměla sourozenecká konstelace vliv na hudební vývoj účastníka**, a to i v případě, kdy se oba sourozenci věnovali hudbě: *„co se týče podpory, od obou rodičů byla stejná, nikdo jsme nebyli docenění více či méně“* (trumpetista); *„...určitě jsme nijak nebyli zanedbáváni. Myslím, že nás brali rovnocenně“* (trombonista 1).

3) Cesta k jazzové hudbě

Oblast vztahu k jazzové hudbě byla celkem rozsáhlá, často se hudebníci rozmluvili a zmiňovali i mnoho jiných žánrů, které předcházeli onomu zlomu v zálibení a hraní jazzové hudby. Mezi často zmiňované žánry patřil zejména rock, pop, folk či folklor. Z výpovědi bylo také patrné, že jazzmani **jsou do značné míry multižánrově založení** a rádi si poslechnou i zahrají něco jiného než je jazz: *„myslím, že jsem hodně multistylový i si rád zahraju více stylů“* (trombonista 3); *„...asi rock, pop, funky, rád si to poslechnu i zahraju“* (pianista 3).

Téměř každý z dotazovaných si nepředstavoval sám sebe v dospělosti v roli muzikanta či jazzmana, ačkoliv každý hudebník měl zkušenosti s různými besídkami v dětství či navštěvoval ZUŠ. Vyhlídky k muzikantství se začaly objevovat většinou až v období puberty a adolescence. Podle výpovědí účastníků se jednalo o **věk mezi 13-18**, v tomto období začali účastníci poprvé koncertovat a také měli první zkušenosti s jazzovou hudbou (s výjimkou jednoho hudebníka, který se k jazzu dostal až ve fázi rané dospělosti), ať už pasivní *„...to jsem z rádia slyšel i jazz a ta harmonie mi přišla složitější a chtěl jsem zjistit, co to je a zalíbilo se mi to“* (pianista 1), či aktivní *„celou dobu, co jsem chodil na ZUŠ jsem poslouchal rock...od té doby, co jsem chodil k soukromému učiteli, jsem objevil, že toho existuje víc ... až jsem se dostal k jazzu a hrál ho“* (bubeník); *„hledal jsem tu volnost a našel jsem ji. Měl jsem vždy tendence na pianu hledat, až jsem se tak dostal k jazzu“* (pianista 3). K jazzovému performování se hudebníci nejčastěji dostali díky svým **kamarádům** tak, že s nimi založili nějakou kapelu, či se rozhodli do nějaké kapely vstoupit. Do jisté míry na tom měli podíl i lidé, se kterými se v průběhu dospívání setkali, zejména tedy hudební učitelé.

Vskutku zajímavé názory se objevily, když byla účastníkům položena otázka, proč si tedy vlastně vybrali jazz. Nejčastěji hudebníci mluvili o tom, jakou **volnost** jim jazzová hra poskytuje: „...nemusím tolik cvičit, může se tam improvizovat a je to žádoucí. Může se to udělat jakkoliv a stále je to vlastně dobře“ (zpěvačka); „možnosti jsou neomezené, je tam velká volnost a člověk tam není ničím vázaný...jazz otevírá muzikantům oči“ (trumpetista); „...ale jazz je hodně speciální v tom, že je opravdu volný a máš k dispozici opravdu všechno“ (pianista 3); „člověk si může zahrát, jak chce a co chce a ta volnost je na tom právě to, co se mi na tom líbí“ (trombonista 3). Možnost volnosti v jazzové hře tak byla největším důvodem k zalíbení.

4) Osobnost jazzového muzikanta

Účastníci se vyjadřovali ke svým slabým a silným stránkám, a čeho si váží na druhých lidech. Ačkoliv původním záměrem bylo ptát se pouze na osobní vlastnosti, muzikanti často odkazovali na své slabé a silné stránky v hudbě a přirozeně si je spojovali se svojí osobností: „no, ono je to vlastně jedno, protože ta hudba je takovou součástí života, že se to odráží v té hudební i osobnostní sféře“ (pianista 2). Podobné názory se vyskytovaly téměř u každého hudebníka, čímž dali najevo, jak je pro ně hudební identita důležitá.

Účastníci často zmiňovali, že mají problém s „**leností**“: „Moje slabá stránka je hrozná lenost“ (trombonista 1); „...bývám občas lenoch“ (trombonista 2); „...slabé sebevědomí a občas taky lenivost“ (kontrabasista). Poněkud paradoxně se však často objevovalo, že mezi silné stránky hudebníků patří **vůle**, pracovitost a dochvilnost: „myslím si, že jsem dochvilný a chodím včas, chci být připravený“ (bubeník); „...mám určitě vůli, občas jsem roztěkaný, jsem spolehlivý, ale mám problém s dochvilností občas“ (trumpetista).

Z výpovědi je patrné, že hudebníci mají sklon k „lenosti“, avšak pokud to jde, tak se jí snaží co nejvíce vyhýbat.

Většina hudebníků se popsala jako: *méně komunikativní* (bubeník), *mající rádo užší společnost* (pianista 1), *introvertní* (pianista 3), *občas nervózní* (trumpetista), *s občasnými problémy se sebevědomím* (kontrabasista), *a ne vždy ochotou vystoupit ze své komfortní zóny* (trombonista 1). Jak bylo již řečeno, svá vnímaná pozitiva i negativa přenášeli také do hudebního života: „já se radši schovám do bandu mezi ostatní lidi. Naopak silná stránka je to, že když jsem v té kapele, tak se to snažím hnát dopředu“

(pianista 3); „poznal jsem, že asi nemůžu být úplný kapelník jako frontman“ (trombonista 3); „...slabé stránky jsou spíš takové, že se s lidmi moc nebavím... slabá stránka v muzice, to je asi nesmělost“ (bubeník).

Žádný z hudebníků se nepopsal jako vyloženě extrovertní typ. Jedna jediná respondentka zmínila empatii jako silnou a zároveň slabou stránku, která je však úzce spjatá se zpěvem: „myslím si, že jsem empatická, což může být někdy silná stránka, hlavně kvůli hudbě protože zpěv je hodně o vcítění se. Někdy jsem až moc empatická a nechám to na sebe moc působit, a pak jsem z toho špatná“ (zpěvačka).

Při kladení otázek ohledně muzikantovy osobnosti jsem se také snažil vyzorovat chování hudebníků v průběhu rozhovoru. Všichni hudebníci působili velice otevřeně, neostýchavě a byli velice komunikativní. Hudebníci také často vyzdvihovali svoji autentičnost, otevřenost, kreativitu a improvizální schopnosti.

Když měli uvést vlastnosti, kterých si váží na druhých, bylo z rozhovorů zřetelné, že ve většině případů vycházeli ze svých pozitivních vlastností. Často se objevovala spolehlivost, otevřenost, upřímnost, **autentičnost**, lidskost, přátelskost a poctivost. Nejčastěji se však objevovala spolehlivost a **otevřenost**.

Účastníci porovnávali, jak moc se podle nich liší osobnost jazzmana oproti ostatním muzikantům, a to zejména v klasickém a folkovém žánru. Z analýzy vyplynulo, že rozdíly v osobnosti mezi muzikanty jazzu, folku a klasické hudby jsou podle účastníku patrné. Účastníci také většinou apelovali na jazzovou (hudební) identitu hudebníka: „no osobnostně jsou folkaři lidovější a rádi se napijí, kdežto jazzmani jsou takoví introvertnější...také si myslím, že jazzové ego bude oproti klasikům asi větší“ (pianista 1); „no, a abych porovnal jazz s klasikou, tak klasici dle mého jsou dělaný tak, aby byli velmi výkonný stroje, aby se interpretovalo to, co se hrávalo v baroku, klasicismu atd., zatímco jazz vychovává lidi k otevřenosti a jazzmani více vidí ty věci s nadhledem“ (trumpetista).

Nejčastěji se však účastníci **porovnávali právě s klasikou**, ve folku neviděli takové osobnostní rozdíly oproti jazzu: „nevidím moc rozdíl mezi jazzmanem a folkařem, ale pořád si myslím, že jazzmani jsou otevřenější“ (pianista 2). Často se tak objevovaly názory, že klasičtí hudebníci jsou oproti jazzovým méně otevření a více systematictí.

Tak jako si účastníci spojovali hudební složky s osobností muzikanta, taktéž často zmiňovali **schopnost improvizace**, kterou klasičtí hudebníci neovládají: „*myslím si, že klasici berou hudbu víc vážně, všechno mají psané v notách, je tam minimum improvizace*“ (bubeník); „*co jazzman nemá jako např. já, je ta disciplína, což klasici mají, jsou to skvělí muzikanti. Naopak si myslím, že klasici přesně neví, co za tím řemeslem stojí*“ (pianista 2); „*...od klasika se rozhodně liší tím, že má větší harmonické cítění... v podstatě každý jazzman je tak trochu aranžér a skladatel*“ (trombonista 1); „*obecně si myslím, že jazz muzikanti mají kreativitu improvizovat a řekněme, že folkaři a klasici se to bojí dělat, protože s tím nemají zkušenosti*“ (kontrabasista). Podle většiny účastníků je také pro jazzového hudebníka typické, že **dokáže zahrát více žánrů a o více žánrů se také zajímá**: „*obecně mám pocit, že jazzmani mají zájem o jazz i klasiku, ale klasici nemají zájem o jazz*“ (trombonista 2); „*když přijde klasik na jazz koncert, tak si myslím, že tomu ani nerozumí, ale naopak jazzman, co přijde na klasický koncert, tak si myslím, že to dokáže ocenit*“ (pianista 1).

Tři respondenti, ačkoliv se nejprve snažili porovnat osobnost hudebníka podle žánru, však dalo najevo, že si nemyslí, že osobnost hudebníka má co dočinění s žánrem, který hraje, resp. že osobnostní rozdíly mezi muzikanty různých žánrů jsou malé: „*osobně si myslím, že to nemá velkou spojitost...je pravda, že třeba klasici nebudou takový, že by byli tak nějak extatičtí, takže rozdíly budou asi malé*“ (pianista 3); „*když se nad tím tak zamyslím ohledně osobnosti, tak by jeden řekl, že jazzman bude asi otevřenější...znám hodně uzavřených jazzmanů a hodně otevřených klasiků, takže to podle mě na osobnost jako takovou nemá vliv*“ (trombonista 1). Jeden z respondentů namítl, že hudba je prostředek, jak osobnost projevit: „*je to těžký generalizovat. Pro osobnost je asi úplně jedno, jestli hraješ folk, klasiku nebo jazz...ten žánr, který hraješ, je jen způsob, jak pouštět osobnost ven*“ (trombonista 2).

5) Prožitek jazzové hudby a hry

Prožitek jazzové hudby u účastníků se do jisté míry liší podle toho, zda jazz zrovna poslouchají, hrají sami pro sebe, či performují pro širší publikum.

V případě poslechu se většinou jedná o poslech za účelem **vzdělávání a rozvoje**: „*jazz opravdu poslouchám skoro pořád, líbí se mi, když bubeník něco hraje, čerpám z toho informaci*“ (bubeník); „*...dokáže mi i zapnout mozek a přemýšlím nad ní*“ (pianista 1); „*když poslouchám jazz, tak mě baví to, co ostatní umí líp než já, na druhou stranu si říkám, proč to neumím zahrát já*“ (pianista 3); „*často poslouchám nahrávky za*

studijním účelem, mezi cvičeními“ (trumpetista); „filtruju všechnen ten zvuk, abych se dostal k tomu, co mě tam konkrétně zajímá“ (pianista 2). V několika málo případech se objevil poslech jazzové hudby za účelem „**background music**“: „...když něco dělám třeba do školy nebo něco na počítači, ale poslouchám ji spíše sekundárně“ (trombonista 3).

Background hudba však z převážné většiny nebyla jazzová. Většina účastníků také nevyhledává background music v případech, kdy je třeba vynaložit nějaké mentální úsilí, či zkrátka vůbec: „...když cokoliv dělám, čtu, učím se apod., něco co vyžaduje přemýšlení, tak hudba nepřipadá v úvahu. To nejde, protože když něco poslouchám, tak to poslouchám na 100%“ (pianista 3); „...moc neposlouchám za účelem, že se učím, nebo když uklízím, to vůbec“ (pianista 2); „ani background hudbu si nepouštím, mám rád ticho“ (trombonista 1); „já nerada poslouchám hudbu jako pozadí, ale někdy, když vařím a poslouchám, tak si hodně pouštím elektroniku, nějaké chill outy. Jazz mi bere hodně pozornosti“ (zpěvačka).

V případech hraní sám pro sebe se nejčastěji objevují názory, že se buďto **cvičí**: „když hraju sám, tak se snažím soustředit na ten tón, barvu tónu, jak se mi dýchá a zkrátka řeším technické věci“ (trombonista 1); „když hraju pro sebe, tak zejména jen cvičím“ (trombonista 2), anebo hrají jen tak **pro zábavu**, popř. se to střídá: „občas je to tak, že člověk chce trénovat nějaký cvičení a nějakým způsobem ho to musí bavit a dělat za účelem zdokonalení. Občas si ale jen tak hraju a myšlenky tak nějak plynou a je mi vcelku jedno co úplně hraju, pak se to dostane třeba do improvizace a tak“ (trombonista 3).

Každý hudebník však vnímá, že je rozdíl mezi tím, zda hraje sám pro sebe, či pro publikum např.: „když hraju sám pro sebe tak cvičím a tam je velký rozdíl mezi tím, že si cvičím a koncertuju“ (trumpetista). Jeden z dotazovaných vytyčil hranice ohledně **prostředí**: „... když hraju s lidmi, tak je tam ten moment interakce s kapelou a lidmi kolem, a když hraju sám, tak tam ten tón není, ale v podstatě se mi v hlavě honí to stejné. Ty věci se můžou dít stejně tak, jako když hrají pro sebe či ne“ (kontrabasista).

Ačkoliv hudebníci vnímají rozdíl v tom, kde a jak zrovna hrají – většinou je to podmíněné stresem, synchronizací kapely, zda hudebník hraje se svými kamarády, sebevědomím, či tím, jaké je publikum – z výpovědí je obecně patrné, že vnitřní pocity, které účastníci zažívají v průběhu jazzové hry, když jsou v ideálním stavu – „v tom“ –, ať už si hrají pro sebe, či pro ostatní, jsou velice podobné. Když účastníci mluvili o svém

jazzovém prožitku v ideálním stavu při hraní, jednalo se o výpovědi odkazující k určitému **vytržení z běžného prožívání**: „*no a v hlavě před lidmi mám asi úplně prázdnou. Připomíná mi to až takový meditační stav, jako kdybych měla změněný stav vědomí*“ (zpěvačka); „*...zkrátka ten přítomný okamžik, který vytváří jednotu*“ (kontrabasista); „*to se prostě nedá popsat, je to něco jako když máš někoho rád*“ (trombonista 1); „*člověk prožívá extázi, kolikrát člověk zapomene na to, že tam ty lidi jsou, a když si do toho můžeš dotvářet co chceš, tak to je nejlepší moment*“ (pianista 3); „*já to vnímám jako flow, souvislý intenzivní prožitek*“ (trombonista 2); „*...když je ten vibe*¹⁵⁵ *(kapely)...vesměs hraješ sám sebe, jsou tam jistě věci, který sis nacvičil, ale neuvědomuješ si je, nepřemýšlíš nad nimi racionálně*“ (trumpetista). Jeden z účastníků popsal, že se mu v hlavě honí „*vesmír, cokoliv mimo zem*“, ať už hraje pro sebe či pro ostatní, tento „vesmír“, se zdá, pomohl účastníkovi zbavit se i stresu na podiu: „*stres z publika, jo, dřív to bývalo, to jsem ještě neměl ten vesmír*“ (bubeník).

Součástí jazzové hry je také bezpochyby **improvizace**. Podle účastníků jsou výše zmíněné prožitky – ideální stavy v jazzové hře – součástí improvizace, tedy že jsou „v tom“. V otázce na schopnosti v improvizované hře byly mezi účastníky názory, že improvizaci si jazzový hudebník musí **osvojit**: „*je to věc, která se dá určitě vypilovat a zlepšit. Improvizovat jsem se musel naučit*“ (trombonista 2); „*spíš jsem to časem musel chytnout do ucha a naučit se to*“ (trumpetista). Také se však objevovaly názory, že improvizace je jim naprosto **přirozená**: „*improvizace mi nedělá vůbec problém, sednu a hraju, a bylo to tak vždy*“ (pianista 1); „*vlastně stačí hrát, poslouchat a člověk nemusí nic vymýšlet. Myslím si, že mi nikdy ani nedělalo problém improvizovat*“ (bubeník); „*když si hraju pro sebe tak to musí být opravdu sakra moment, že mi to nejde. Dá se říct, že ten hudební jazyk mám*“ (pianista 3).

Při improvizované hře hudebníci také často odkazovali na **interakci a sdílení**: „*a spíš mě baví taková ta improvizace, kdy se sejdeme a hraje něco náhodně a odpovídáme si*“ (trombonista 3); Jeden z účastníků shrnul, co pro něho znamená improvizace za použití příkladu z běžného života: „*asi takovou paralelu bych viděl v tom, že když jsi ve společnosti lidí, který se baví o tématu a ty tomu úplně nerozumíš, ale pokud tě ta konverzace zajímá, tak se dokážeš zapojit, to je pro mě improvizace*“ (pianista 2).

¹⁵⁵ Zde má účastník na mysli pozitivní atmosféru kapely.

6) Postoje jazzové hudby ve vztahu k postojům životním

Postoje k jazzové hudbě se různily. Nejčastěji byl však jazz připodobněn rovněž ke **komunikaci**, jako prvku, který muzikanti velice oceňují, stejně tak oceňovali pocit **jednoty** v jazzové hře: „*to, co ocením je, když kapela a muzikanti fungují spolu a navzájem se poslouchají. Zkrátka komunikace*“ (trumpetista); „*jazz je pro mě hudba, která mě nutí přemýšlet, a to ne jen když hraji já, ale i když hrají ostatní, taková komunikace*“ (bubeník); „*nicméně, co se mi líbí, je ta jednotnost s tím nástrojem a s těmi lidmi*“ (kontrabasista). Jiný účastník zase vyzdvihl jakousi „víceúčelovost“ jazzu: „*pro mě je to taková kulturní výměna...cokoliv, co najdu, je pro mě do jisté míry jazz*“ (pianista 2).

Objevil se však i názor, že ne vše na jazzu musí být nutně kladné: „*někdy se hudebníci pouští do takových kreací že jdou až moc mimo...když nejsou hudebníci tak zdatní, tak jde opravdu cítit, když někdo vystupuje a snaží se do toho narvat co nejvíc, pak se to bije a nepříjde mi to úplně hezký*“ (pianista 3); Jeden z účastníků dal najevo, že jazz u nás není obecně příliš oblíbený žánr a vyjádřil tak svoji nespokojenost: „*no postoje mám ambivalentní, protože mi přijde, že se tím nejde uživit. Přijde mi, že hodně lidí je z toho demotivovaných, ti nejlepší muzikanti hrají jazz, ale přijde mi, že moc lidí je neposlouchá. Více lidí by to mohlo oceňovat*“ (zpěvačka). Jeden z trombonistů také vyjádřil nepochopení jazzové hudby mezi širší veřejností: „*...největší problém vnímám v tom, jak to vnímá veřejnost, spousta lidí si pod jazzem představí Armstronga, případně Sinatru, anebo něco naprosto neuchopitelného, a pak to tím strádá, lidi neví pak, co to je*“ (trombonista 2).

Ve výpovědích se také často zmiňovalo a v různých podobách objevovalo téměř u všech muzikantů, že jazz má jakýsi „*drive*“; „*není to hloupá hudba*“; „*je to hudba kreativní a pestrá.*“; „*jazz je pravost a upřímnost zkrátka.*“; „*jazz je lidskost, upřímnost a hodnoty, které uznávám*“ (trombonista 1, kontrabasista, trombonista 2, pianista 2).

Protože s jazzem se často spojuje **otevřenost, inovace či experimentování**, účastníci reagovali na to, co si o tom myslí. Zde se rovněž projektovaly tyto „kvality“ do hudebního života. Často se však objevily názory, že tyto kvality jsou pro účastníky mnohem častější v hudbě než v obyčejném životě: „*ale obecně jsem spíš inovativní, co se týče hudby. Ale v životě jsem třeba občas i konzerva*“ (trombonista 1); „*mám rád*

nový věci, ale nemám rád úplně nové technologie. U hudby jsem tomu určitě ale otevřený, když mi někdo něco nového ukáže, tak mě to zajímá“ (trombonista 2); *„někdy je lepší inovaci moc nerozvíjet a lepší se vrátit k tomu zavedenému systému. V hudbě, co se týče zkoumání nových věcí, tak jsem open-minded“* (pianista 2); *„Myslím, že jsem spíš stereotypní člověk v životě, ale experimenty mám rád zrovna v muzice“* (bubeník); *„myslím si, že v hudbě dávám větší přednost inovacím, než v životě. Experimentování s hudbou se mi právě líbí“* (trombonista 3).

Pouze tři účastníci sdělili, že mají sklony k inovacím v životě a zároveň i v hudbě: *„to já jsem určitě člověk, který má přednosti k inovátorství, baví mě to a vím, že se dá pořád někam jít. Stereotyp by mě ani nebavil, to nejde ani dohromady s jazzem“* (pianista 3); *„...jsem spíše inovativní jak v životě, tak v hudbě“* (kontrabasista); *„mám ráda nové věci určitě, v životě i v jazzu“* (zpěvačka).

Jelikož každý hudebník o sobě prohlásil, že je inovativní ať už v hudbě, či rád zkouší nové věci v životě, reagoval jsem podotázkou, zda si myslí, zda tuto kvalitu v sobě měli vždy, či je k tomu dovedla jazzová hudba. Polovina účastníků dala najevo, že to v sobě *„člověk musí nějak mít“* (zpěvačka): *„já si myslím, že to bylo dřív, než jsem se dostal k jazzu...odjakživa jsem měl tu tendenci“* (trombonista 3). Druhá polovina tuto kvalitu naopak přisuzovala jazzu *„...určitě nejdříve jazz a ten mi otevřel jakoby tu inovaci“* (bubeník); *„myslím si, že první byl ten jazz, člověk se nedostane tak daleko, pokud si to neposlechne“* (pianista 3). V jednom případě dal hudebník zásluhy svému nástroji: *„spíše než jazz samotný, mě k jazzu dovedl ten nástroj, i k hudbě“* (trumpetista).

Každý hudebník uvedl, že rád experimentuje – hledá nové zážitky – ať už v hudbě či obecně v životě: *„jsem zastánce životního názoru, že jsem experimentátor. Já jsem v podstatě lovec zkušeností, nejvíc to samozřejmě platí o té muzice“* (trombonista 1); *„v hudbě se snažím experimentovat také, ale rád experimentuji v rozhovoru s lidmi, baví mě experimentovat s vtípem“* (kontrabasista).

V duchu experimentování přišla na řadu také **drogová tematika**. Téměř každý účastník vyzkoušel nějakou drogu, nejčastěji se jednalo samozřejmě o alkohol, ale i o marihuanu, nebo také o psychedelické drogy jako např. LSD. Pár účastníků mělo zkušenost se stimulanty. Obecně se drogám účastníci nebrání, avšak aktivně je žádný z nich také nevyhledává. Ve výpovědích se můžeme často setkat s názory, že to

dotyčný zkusil, a tím to také většinou skončilo: „...s drogami to bývalo dřív, zkusil jsem, co jsem chtěl, a dostal, co jsem chtěl, a zjistil jsem, že mi to nedá víc, teď by to pro mě bylo zbytečné“ (kontrabasista); „zkusil jsem to asi dvakrát, ale jen kvůli tomu že jsem ten lovec zkušeností“ (trombonista 1). Hudebníci si také většinou myslí, že droga by mohla být při hře zdrojem inspirace, osobně s tím však nikdo neměl zkušenosti, i když pár účastníků si hrou pod vlivem marihuany prošlo, to však doprovázel akorát silnější hudební prožitek. S drogami se více tedy objevoval pouze **zesílený hudební prožitek**: „řekl bych, že když poslouchám pod vlivem tak nasávám více tu atmosféru“ (bubeník); „nedělám to, ale myslím, že by mě to dokázalo inspirovat. Ale pod tou drogou je určitě větší prožitek“ (zpěvačka).

5. Závěr

Práce si kladla za cíl zjistit psychosociální vývoj jazzového muzikanta v závislosti na prostředí, ve kterém vyrůstá a také zjistit postoje a prožívání jazzové hry a hudby.

Rozvíjející se hudební identita má začátky zejména v rodinném prostředí. Pro tuto pasáž jsem se rozhodl vybrat studii z knihy *Musical Identities*. Důvodem vybrat si tuto literaturu jako podklad byl fakt, že můj výzkum je také kvalitativního rázu, a ačkoliv jsem nedělal rozhovory se samotnou rodinou, získal jsem přehledné výpovědi od vyrůstajících jazzmanů (v té době však většinou ještě nejazzově zaměřených) v rodinném prostředí, které vyznačují podobné rysy. Borthwick a Davidson¹⁵⁶ ve své studii zmiňují větší nároky hudebně založených rodičů ke svým dětem, což bylo v rámci rozhovorů pouze spíše implicitní. Avšak z výsledků je patrné, že účastníci, jež měli hudebně založené rodiče, měli o něco větší podporu ve svých rodičích než ti, kteří z hudební rodiny nepocházeli. Z výzkumné části však obecně platí, že všichni rodiče své děti podporovali v jejich hudebním vývoji a vzdělání.

Ačkoliv ve výzkumu rodiče své děti podporovali, dali jim většinou najevo, že by si z nich nepřáli mít profesionální muzikanty. Důvody se však neukázaly být zřejmé. Ve studii Borthwicka a Davidsona se jedná zejména o starosti rodičů z finančního zaopatření a uplatnitelnosti svých dětí.¹⁵⁷

Vztah mezi prvorozeným a druhorozeným dítětem ve smyslu, kdy jedno dítě je více hudebně doceněné, se nezjistil. Ti, kteří vyrůstali se sourozenci, si nebyli vědomi ničeho podobného. Tato problematika by zajisté vyžadovala další výzkumy společně i s rodinnými příslušníky.

Jak je z výsledků patrné, účastníci se dostávali k jazzové hudbě ve věku mezi 13 až 18 lety. Vzhledem k tomu, že hudební identita byla poměrně významná u každého muzikanta (všichni navštěvovali ZUŠ a většina se věnovala hudbě od dětství, ačkoliv o sobě v budoucnu nesnili jako o profesionálním muzikantovi), jazzová identita se začala vyvíjet právě v tomto období, kdy se podle Lamontové¹⁵⁸ většinou děti rozhodují, jaké

¹⁵⁶ Borthwick, Davidson, "Developing a child's identity as a musician," 65.

¹⁵⁷ Ibid., 67.

¹⁵⁸ Lamont, "Musical Identities and the school environment," 46.

bude jejich další vzdělání – v tomto případě buďto hudební či nehudební. Ačkoliv Lamontová uvádí věk mezi 14–15, nejčastěji se tento věk objevoval i v mém výzkumu, jedná se o věk, kdy děti začínají přemýšlet o svém budoucím vzdělání a do jisté míry i budoucí profesi. Na tomto se do velké míry tedy podílí školní prostředí, zejména učitelé. Dle účastníků je motivace ze strany učitelů na hudební škole (ZUŠ, konzervatoř) naprosto klíčová a dokáže ovlivnit budoucí angažovanost v hudbě. Podle některých účastníků, kteří měli soukromého učitele, je také patrné, že se právě tito učitelé značně podíleli na rozvoji jejich hudební identity – pravděpodobně proto, že se již věnovali pouze jazzu a také proto, že učitele měli v oblibě. Toto do jisté míry potvrzuje i studie Lamontové, která srovnává oblíbenost učitele a žáka, jež napomáhá k rozvíjení hudební identity a budoucí angažovanosti v hudbě.¹⁵⁹ Jak je z výzkumné části patrné, k jazzu se hudebníci dostali také díky svým přátelům.

Dalším faktorem, který účastníky nejvíce oslovil na cestě k jazzu, je charakteristika tohoto žánru – volnost a neomezenost. Podle výpovědi většiny účastníků je to právě to, co je blízké jejich osobnosti.

Nepříliš zajímavým poznatkem je také zjištění, že všichni účastníci (studující či pouze performující) mají nějaké hudební vzdělání (zejména ZUŠ, kterou si prošli všichni) a také nějaké vyšší vzdělání (aktuálně studující či dostudovaní). Tato zjištění korespondují s SPPA z roku 2008 které, ačkoliv pojednávají o jazzových posluchačích (hudebníci jsou však také posluchači), vypovídají o tom, že 48 % příznivců jazzu v USA mělo vysokoškolské vzdělání.¹⁶⁰ Také ve studii Scotta Deveauxe se ukázalo, že 93% jazzmanů mělo nějaké předchozí hudební vzdělání.¹⁶¹ Ačkoliv jsou tyto studie provedené v USA, jen stěží se dělají uspokojující závěry z mého výzkumu. Nabízí se tak další zkoumání této problematiky na české jazzové scéně.

Porovnání jazzových posluchačů ve studii Pearsona a Dollingera¹⁶² s našimi výsledky ukazuje shodu v jednom z osobnostních rysů – intuici, která je velice podobná jednomu faktoru z modelu Big Five, a sice otevřenosti vůči novým zkušenostem. Z výpovědí je zřetelné, že jazzoví muzikanti jsou velice otevření novým zkušenostem, zejména v hudebním experimentování a inovacích, ale i experimentování obecně, o

¹⁵⁹ Lamont, "Musical Identities and the school environment," 54.

¹⁶⁰ "Survey of Public Participation in the Arts."

¹⁶¹ Bijan, "Jazz Audiences," 5.

¹⁶² Pearson, Dollinger, "Music Preference Correlates of Jungian Types," 1007.

čemž také vypovídají drogové zkušenosti účastníků. Účastníci mají drogy spojené zejména s rekreačním využitím, nikoliv jako součást inspirace v hudebním pojetí (i když se mnoho z účastníků shodlo na tom, že dochází k zesílenému hudebnímu prožitku), ačkoliv dle studií bylo prokázáno, že drogy mohou sloužit jako zdroj inspirace pro jazzové hudebníky.¹⁶³

Několik studií také vypovídá o tom, že lidé otevření novým zkušenostem mají tendenci preferovat žánry jako blues, jazz a klasická či folková hudba,¹⁶⁴ avšak jsou méně žánrově vyhranění než ti, kteří nemají dominantní tento rys osobnosti.¹⁶⁵ Multižánrové hudební preference, ale i hraní jiné hudby, než je jazz, se v mém výzkumu objevily také, a to u každého muzikanta. V Greenbergově studii pojednávající o míře hudebnosti ve spojitosti s osobnostními rysy, se také zjistilo, že vyšší míra otevřenosti je spojená s vyšší mírou hudebnosti.¹⁶⁶ Pro většinu účastníků byla jednou z nejdůležitějších vlastností, které oceňují na druhých, také právě otevřenost.

Studie Benedeka¹⁶⁷ rovněž zjistila vyšší otevřenost k novým zkušenostem, která se ukázala jako nejdominantnější rys jazzového hudebníka, také prokázala schopnost divergentního myšlení (originální nápady) u jazzových muzikantů, která pravděpodobně souvisí se schopností improvizace. O větší míře otevřenosti jazzových hudebníků oproti hudebníkům klasickým také hovořili účastníci mého výzkumu. Často se také objevovalo, že jazzmani oproti klasikům umí improvizovat, hrají a zajímají se o více žánrů, což koresponduje také se studií Macdonalda a Wilsona.¹⁶⁸

Za zmínku stojí také specifičnost výpovědí jediné účastnice-ženy, která rovněž jediná uvedla jako svou charakteristiku empatii. Domnívám se, že je to tím, že účastnice je na rozdíl od ostatních zpěvačka a také žena.

Nabízí se zde vysvětlení, že by se mohlo jednat o projev zvláštnosti zpěvu, majícího blíž k sebevýrazu, a také genderové charakteristiky ženy.

Účastníci také často zmiňovali, že jsou spíše introvertní povahy a často tento rys vztahovali ke svému hudebnímu životu. Dosavadní výzkum jazzových hudebníků

¹⁶³ Merrill Singer, Greg Mirhej, "High Notes: The Role of Drugs in the Making of Jazz," 1.

¹⁶⁴ David M Greenberg et al., "Musical Preferences Are Linked to Cognitive Styles," 2.

¹⁶⁵ Pearson, Dollinger, "Music Preference Correlates of Jungian Types," 1007.

¹⁶⁶ Greenberg et al., "Personality Predicts Musical Sophistication," 157.

¹⁶⁷ Benedek et al., "Creativity and Personality in Classical, Jazz and Folk Musicians," 120.

¹⁶⁸ Macdonald, Wilson, "Musical Identities of Professional Jazz Musicians," 400–409.

bohužel vyšší výskyt introverze či extroverze neprokázal. Ze studie Benedeka je pouze patrné, že jazzoví hudebníci jsou méně extrovertní než folkoví hudebníci, ale více extrovertní než hudebníci klasičtí. Tato studie však porovnávala osobnostní rysy pouze mezi folkovými, klasickými a jazzovými muzikanty.¹⁶⁹ Charakteristickými vlastnostmi účastníků v mém výzkumu se ukázaly být zejména „lenost“, ale i silná vůle.

Častým tématem byla improvizace. Improvizace je pro jazz charakteristická a zrcadlí se i v osobnosti jazzového hráče. Zda lze improvizaci považovat za naučenou dovednost, anebo výslednici vrozených dispozic (zde se dá tedy říci, zda je divergentní myšlení hudebníkovi vlastní, či si ho musel osvojit), je stále velkou neznámou. Ve studii Macdonalda a Wilsona se hudebníci shodli, že se jedná o kreativní počín, který je však spojený pouze s nácvikem.¹⁷⁰ V mém výzkumu se objevovaly protichůdné názory, které tuto myšlenku potvrzovaly, ale i vyvracely – tedy zatímco někomu je improvizace naprosto vlastní, pro jiného je to naučená dovednost.

S improvizací mají účastníci však spojenou zejména interakci a sdílení. Zjištění ze studie Donnaye¹⁷¹ ukázala, že oblasti mozku, které jsou aktivní při improvizované jazzové hře, tzv. „trading fours“, jsou stejné jako ty, které náleží obecné komunikaci. V jazzu se také mluví o specifickém „language“, který má každý vlastní, účastníci často zmiňovali, že je podle tohoto lze také rozpoznat. Bjerstedt¹⁷² mluví o „vyprávění“ v jazzové hudbě, které zahrnuje určitou komunikaci mezi performujícími hudebníky, a která také znamená vyjádření sebe sama, popř. svých emocí.

Pro správné „vyprávění“ je autentičnost při improvizované hře naprosto zásadní – hudebník musí být otevřený sám sobě i okolí. Ačkoliv z výpovědí není zcela patrné, že by pro účastníky byla improvizace formou sebevyjádření, hudebníci často zmiňují improvizaci ve spojitosti s autentičností, popř. o ní mluví jako o potřebné kvalitě jazzu.

Názory na prožívání jazzové hudby se u hudebníků lišily podle situací a prostředí, tedy podle toho, zda jazz poslouchají, hrají pro sebe či pro širší publikum. Při hraní pro sebe se nejčastěji jedná o nácvik a o zábavu. Prožitek jazzové hry (nejčastěji spojený s performováním v kapele) v tzv. ideálním stavu, byl pak u všech velice

¹⁶⁹ Benedek et al., „Creativity and Personality in Classical, Jazz and Folk Musicians,” 120.

¹⁷⁰ Macdonald, Wilson, „Musical Identities of Professional Jazz Musicians,” 400–409.

¹⁷¹ Donnay et al., „Neural Substrates of Interactive Musical Improvisation,” 1.

¹⁷² Bjerstedt, „Storytelling as a Tool of Authentication in Jazz Discourse,” 1.

podobný. Tento prožitek tvoří stav improvizace a prostředí, ve kterém se realizuje, zejména záleží i na atmosféře kapely. Účastníci popisovali tento prožitek jako vytržení ze stavu běžného prožívání, kdy používali pojmy až mystických kvalit jako „vesmír“ či meditační stav a změněné vnímání. Bjerstedt ve své studii zaznamenal podobné vnímání tohoto ideálního stavu, zejména tedy při pravé improvizaci.¹⁷³

Závěrem lze říci, že na hudebním vývoji muzikanta se podílí zejména rodina, škola a přátelé, a to především svojí podporou a motivací. Tato sociální prostředí významně ovlivňují rozhodnutí mladého muzikanta věnovat se hudební kariéře či nikoli.

Přátelé a učitelé představují také důležitý faktor vedoucí k oblibě jazzové hudby. K těm dalším patří zejména volnost a neomezenost, které jazzový žánr nabízí.

Důležitým osobnostním rysem jazzového muzikanta je otevřenost, což potvrzuje také několik zahraničních studií. Dále to byla autentičnost, která se zdá být pro jazzového muzikanta významnou vlastností a hodnotou, je to kvalita, kterou mají muzikanti spojenou jak s jazzovou hrou, tak s jazzovou hudbou. Mezi nejčastěji zmiňované vlastnosti patřila také „lenost“, ale i silná vůle.

Účastníci se často shodovali v pojmání rozdílů mezi jazzovými a klasickými hudebníky, čímž tak dávali najevo svoji jazzovou identitu. Účastníci stavěli své kvality proti těm, které u klasických hudebníků nespátřují, jednalo se zejména o schopnost improvizace a zájem o větší varietu hudebních žánrů, včetně aktivního hraní více žánrů.

Schopnost improvizace mají účastníci spojenou s prožíváním jazzové hry a hudby. Tzv. ideální stav, kdy hudebníci prožívají jazz naplno a dochází až k vytržení z běžného stavu vnímání, se odehrává nejčastěji v improvizované hře a ve správné interakci s kapelou. Při interakci – v jednotě – s kapelou dochází ke „komunikaci“ mezi hudebníky, kterou často připodobňují ke sdílení. Dřívější studie dokonce ukázala, že v improvizované hře se aktivují stejné části mozku, jako v běžné mezilidské komunikaci.

Předkládaný výzkum otevírá dveře dalšímu zkoumání, jež by mělo být komplexnější a zahrnovat více účastníků, zejména výpovědi rodičů a učitelů, kteří se podíleli na rozvoji hudební identity jazzového muzikanta a mohou si také dobře

¹⁷³ Bjerstedt, “Storytelling as a Tool of Authentication in Jazz Discourse,” 2–4.

uvědomovat rysy jeho osobnosti. K výzkumu osobnosti by rovněž mohly být použity zavedené metody psychologické diagnostiky.

Shrnutí

Tato bakalářská práce pojednává o rozvoji osobnosti a hudební identity jazzového muzikanta v rámci jeho psychosociálního vývoje. V první kapitole se definují rozdíly mezi pojmy osobnost, identita a hudební identita. Kapitola druhá pojednává o hudebním vývoji v ontogenezi především v prostředí rodinném a školním, a to zejména v období adolescence. Třetí kapitola se věnuje psychologii jazzu a jazzového hudebníka, kde se nahlíží na osobnostní rysy posluchačů jazzu a osobnostní rysy jazzových hudebníků, tato kapitola také pojednává o prožívání jazzové hry a improvizaci jako formě sebevyjádření. Čtvrtá kapitola představuje vlastní výzkumnou část, autor zde vyhodnocuje svá zjištění z polostrukturovaného rozhovoru, vedeného s deseti jazzovými hudebníky. Závěr je předkládán konfrontací dřívějších výzkumných zjištění s vlastním autorovým výzkumem.

Summary

This bachelor thesis disserts on a jazz musician's personality and musical identity in the area of psychosocial development. First chapter defines differences among personality, idenity and musical identity. Second chapter deals with musical development in ontogenesis, especially in family and school environment in adolescent period. Third chapter focuses on psychology of jazz and jazz musicians, where the most important features are personality traits of jazz audiences and jazz musicians. This chapter also deals with experiencing jazz play and improvisation as a form of self-expression. Fourth chapter presents author's own research. The author evaluates his findings from the interviews conducted with ten jazz musicians. Conlusion confronts findings of earlier studies with the author's own research.

Zusammenfassung

Die Bachelorarbeit handelt über die Entwicklung der Persönlichkeit und der Musikidentität eines Jazzmusikers im Rahmen seiner psychosozialen Entwicklung. Im ersten Kapitel werden die Unterschiede zwischen Begriffen Persönlichkeit, Identität und Musikidentität definiert. Das zweite Kapitel handelt über Musikentwicklung in der Ontogenese hauptsächlich in Familien, und Schulumgebung, insbesondere in der Zeitraum der Adoleszenz. Das dritte Kapitel widmet sich der Psychologie des Jazz und Jazzmusikers, wo an die Persönlichkeitszüge der Jazzzuhörern und Jazzmusikern. Dieses Kapitel beschäftigt sich auch um Verbring Jazzspieles und Improvisation als eine Form der Selbstäußerung. Das vierte Kapitel stellt einige Forschungsabteilung vor. Der Autor wertet hier seine Feststellungen aus dem halbstrukturierten Gespräch mit zehn Jazzmusikern. Der Abschluss wird einer Konfrontation der ehemaligen Forschungsfeststellungen vorgelegt.

Prameny a literatura

Literatura

- Bastien, D. T., and T. J. Hostager. "Jazz as a Process of Organizational Innovation." *Communication Research* 15, no. 5 (October 1, 1988): 582–602. Accessed April 2, 2017. doi:[10.1177/009365088015005005](https://doi.org/10.1177/009365088015005005).
- Beaty, Roger E., Bridget A. Smeekens, Paul J. Silvia, Donald A. Hodges, and Michael J. Kane. "A First Look at the Role of Domain-General Cognitive and Creative Abilities in Jazz Improvisation." *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain* 23, no. 4 (2013): 262–268. Accessed April 3, 2017. doi:[10.1037/a0034968](https://doi.org/10.1037/a0034968).
- Benedek, Mathias, Barbara Borovnjak, Aljoscha C. Neubauer, and Silke Kruse-Weber. "Creativity and Personality in Classical, Jazz and Folk Musicians." *Personality and Individual Differences* 63 (June 2014): 117–21. Accessed April 1, 2017. doi:[10.1016/j.paid.2014.01.064](https://doi.org/10.1016/j.paid.2014.01.064).
- Bjerstedt, Sven. "Storytelling as a Tool of Authentication in Jazz Discourse." *Critical Studies in Improvisation / Études Critiques En Improvisation* 10, no. 2 (March 29, 2016): 1–8. Accessed April 3, 2017. doi:[10.21083/csieci.v10i2.3089](https://doi.org/10.21083/csieci.v10i2.3089).
- Bergonzi, Louis, and Julia Smith. *Effects of arts education on participation in the arts*. Santa Ana, CA: Seven Locks Press, 1996.
- Bordens, Kenneth S. "Contextual Information, Artistic Style and the Perception of Art." *Empirical Studies of the Arts* 28, no. 1 (2010): 111–30. Accessed April 1, 2017. doi:[10.2190/EM.28.1.g](https://doi.org/10.2190/EM.28.1.g).
- Bezenac, de Christophe, Rachel Swindells. "No Pain, No Gain? Motivation and Self-Regulation in Music Learning." *International Journal of Education & the Arts* 10, no. 16 (May 13, 2009): 1–34. Accessed April 1, 2017. <https://eric.ed.gov/?id=EJ859047>.
- Brown, R. A. "Music Preferences and Personality among Japanese University Students." *International Journal of Psychology: Journal International De Psychologie* 47, no. 4 (2012): 259–68. Accessed March 31, 2017. doi:[10.1080/00207594.2011.631544](https://doi.org/10.1080/00207594.2011.631544).

- Bruner, Jerome S. *Acts of meaning*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 2002.
- Crha, Bedřich, Šárka Vaňková, Radka Binderová, Marek Olbrzymek, Markéta Prudíková, Lucie Sochorová, Kateřina Šrámková a Marek Sedláček. *Výzkum hudebních preferencí vysokoškolské mládeže v Evropě a České republice*. Brno: Masarykova univerzita, 2013.
- Delsing, Marc J. M. H., Tom F. M. ter Bogt, Rutger C. M. E. Engels, and Wim H. J. Meeus. "Adolescents' Music Preferences and Personality Characteristics." *European Journal of Personality* 22, no. 2 (March 1, 2008): 109–30. Accessed March 31, 2017. doi:[10.1002/per.665](https://doi.org/10.1002/per.665).
- Dobrota, Snježana, and Ina Reić Ercegovic. "The Relationship between Music Preferences of Different Mode and Tempo and Personality Traits – Implications for Music Pedagogy." *Music Education Research* 17, no. 2 (April 3, 2015): 234–247. Accessed March 31, 2017. doi:[10.1080/14613808.2014.933790](https://doi.org/10.1080/14613808.2014.933790).
- Donnay, Gabriel F., Summer K. Rankin, Monica Lopez-Gonzalez, Patpong Jiradejvong, and Charles J. Limb. "Neural Substrates of Interactive Musical Improvisation: An fMRI Study of 'Trading Fours' in Jazz." *PLOS ONE* 9, no. 2 (2, 2014):1–10. Accessed April 3, 2017. doi:[10.1371/journal.pone.0088665](https://doi.org/10.1371/journal.pone.0088665).
- Ellington, Duke. *Music is my mistress*. New York: Da Capo Press, 1990.
- Erikson, Erik H. *Dětství a společnost*. Praha: Argo, 2002.
- Ferjenčík, Ján. *Úvod do metodologie psychologického výzkumu: jak zkoumat lidskou duši*. Praha: Portál, 2000.
- Franěk, Marek. *Hudební psychologie*. Praha: Karolinum, 2005.
- Greenberg, David M., Simon Baron-Cohen, David J. Stillwell, Michal Kosinski, and Peter J. Rentfrow. "Musical Preferences Are Linked to Cognitive Styles." *PLOS ONE* 10, no. 7 (July, 2015):1–22. Accessed April 1, 2017. doi:[10.1371/journal.pone.0131151](https://doi.org/10.1371/journal.pone.0131151).
- Greenberg, David M., Michal Kosinski, David J. Stillwell, Brian L. Monteiro, Daniel J. Levitin, and Peter J. Rentfrow. "The Song Is You: Preferences for Musical Attribute Dimensions Reflect Personality." *Social Psychological and Personality Science* 7, no. 6 (August 2016): 597–605. Accessed March 31, 2017. doi:[10.1177/1948550616641473](https://doi.org/10.1177/1948550616641473).

- Greenberg, David M., Daniel Müllensiefen, Michael E. Lamb, and Peter J. Rentfrow. "Personality Predicts Musical Sophistication." *Journal of Research in Personality* 58 (October 2015): 154–58. Accessed April 1, 2017. doi:[10.1016/j.jrp.2015.06.002](https://doi.org/10.1016/j.jrp.2015.06.002).
- Groce, Stephen B. "What's the Buzz?: Rethinking the Meanings and Uses of Alcohol and Other Drugs among Small-time rock 'n' Roll Musicians." *Deviant Behavior* 12, no. 4 (October 1, 1991): 361–384. Accessed April 1, 2017. doi:[10.1080/01639625.1991.9967886](https://doi.org/10.1080/01639625.1991.9967886).
- Hall, Calvin S. a Gardner Lindzey. *Úvod do teórií osobnosti: úvod do teórií osobnosti*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1997.
- Hartl, Pavel a Helena Hartlová. *Psychologický slovník*. Praha: Portál, 2000.
- Hendl, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace*. Praha: Portál, 2005.
- Jeffri, Joan. *Changing the Beat: A Study of the Worklife of Jazz Musicians*. Washington, D.C.: National Endowment for the Arts, 2003. Accessed April 1 2017. <http://archive.org/details/changingbeatstud03jeff>.
- MacDonald, Raymond A. R., David J. Hargreaves, and Dorothy Miell. *Musical Identities*. New York: Oxford University Press, 2002.
- MacDonald, R., Hargreaves, DJ & Miell, D 2012. "Musical identities mediate musical development." In *G McPherson & G Welch (eds), Oxford Handbook of Music Education*. vol. 1, Oxford University Press, Oxford.2012. Accessed March 31, 2017. doi:[10.1093/oxfordhb/9780199730810.013.0008](https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199730810.013.0008).
- Macdonald, Raymond, and Graeme Wilson. "Musical Identities of Professional Jazz Musicians: A Focus Group Investigation." *Psychology of Music* 33, no. 4 (October 2005): 395–417. Accessed March 31, 2017. doi:[10.1177/0305735605056151](https://doi.org/10.1177/0305735605056151).
- Mcpherson, Gary E. "The Role of Parents in Children's Musical Development." *Psychology of Music* 37, no. 1 (January 2009): 91–110. Accessed March 31, 2017. doi:[10.1177/0305735607086049](https://doi.org/10.1177/0305735607086049).
- Miovský, Michal. *Kvalitativní přístup a metody v psychologickém výzkumu*. Praha: Grada Publishing, 2006.

- Miranda, D. "The role of music in adolescent development: Much more than the same old song." *International Journal Of Adolescence And Youth* 18, no. 1 (January 1, 2013): 5-22. Accessed March 31, 2017. [doi:10.1080/02673843.2011.650182](https://doi.org/10.1080/02673843.2011.650182).
- Nakonečný, Milan. *Psychologie osobnosti*. Praha: Academia, 1995.
- Norgaard, Martin. "Descriptions of Improvisational Thinking by Artist-Level Jazz Musicians." *Journal of Research in Music Education* 59, no. 2 (July 1, 2011): 109–127. Accessed April 2, 2017. doi:[10.1177/0022429411405669](https://doi.org/10.1177/0022429411405669).
- North, Adrian C., and David John Hargreaves. *The social and applied psychology of music*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Langmeyer, Alexandra, Angelika Guglhör-Rudan, and Christian Tarnai. "What Do Music Preferences Reveal About Personality?" *Journal of Individual Differences* 33, no. 2 (January 1, 2012): 119–30. Accessed March 31, 2017. doi:[10.1027/1614-0001/a000082](https://doi.org/10.1027/1614-0001/a000082).
- Papageorgi, Loulia, Andrea Creech, and Graham Welch. "Perceived Performance Anxiety in Advanced Musicians Specializing in Different Musical Genres." *Psychology of Music* 41, no. 1 (January 2013): 18–41. Accessed April 1, 2017. doi:[10.1177/0305735611408995](https://doi.org/10.1177/0305735611408995).
- Pearson, Jodi L, and Stephen J Dollinger. "Music Preference Correlates of Jungian Types." *Personality and Individual Differences* 36, no. 5 (April 2004): 1005–8. Accessed April 1, 2017. doi:[10.1016/S0191-8869\(03\)00168-5](https://doi.org/10.1016/S0191-8869(03)00168-5).
- Rogers, Susan E. "Researching Musical Improvisation: Questions and Challenges." *Psychomusicology: Music, Mind & Brain* 23, no. 4 (December 1, 2013): 269–72. Accessed April 2, 2017. doi:[10.1037/pmu0000027](https://doi.org/10.1037/pmu0000027).
- Říčan, Pavel. *Psychologie osobnosti: [obor v pohybu]*. Praha: Grada, 2007.
- Sandgren, Maria. "More Similarities than Differences among Elite Music Students in Jazz, Folk Music and Classical Genre – Personality, Practice Habits, and Self-Rated Music-Related Strengths and Weaknesses." *ESCOM 2009: 7th Triennial Conference of European Society for the Cognitive Sciences of Music*, (August, 2009): 463–467. Accessed April 1, 2017. <https://jyx.jyu.fi/dspace/handle/123456789/20914>.

- Sedlák, František a Hana Váňová. *Hudební psychologie pro učitele*. Praha: Karolinum, 2013.
- Sichivitsa, Veronica O. "The Influences of Parents, Teachers, Peers and Other Factors on Students' Motivation in Music." *Research Studies in Music Education* 29, no. 1 (December 2007): 55–68. Accessed March 31, 2017. doi:[10.1177/1321103X07087568](https://doi.org/10.1177/1321103X07087568).
- Singer, Merrill, and Greg Mirhej. "High Notes: The Role of Drugs in the Making of Jazz." *Journal of Ethnicity in Substance Abuse* 5, no. 4 (2006): 1–38. Accessed April 1, 2017. doi:[10.1300/J233v05n04_01](https://doi.org/10.1300/J233v05n04_01).
- Smékal, Vladimír. *Pozvání do psychologie osobnosti: člověk v zrcadle vědomí a jednání*. Brno: Barrister & Principal, 2002.
- Svedholm-Häkkinen, Annika M., and Marjaana Lindeman. "Testing the Empathizing-Systemizing Theory in the General Population: Occupations, Vocational Interests, Grades, Hobbies, Friendship Quality, Social Intelligence, and Sex Role Identity." *Personality and Individual Differences* 90 (February 2016): 365–370. Accessed April 1, 2017. doi:[10.1016/j.paid.2015.11.044](https://doi.org/10.1016/j.paid.2015.11.044).
- Tyrlík, Mojmír, Petr Macek a Jan Širůček. *Sebepojetí a identita v adolescenci: sociální a kulturní kontext*. Brno: Masarykova univerzita, 2010.
- United States Department of Commerce. Bureau of, Census, Statistics United States Department of Labor. Bureau of Labor, and Arts National Endowment for the. "Survey of Public Participation in the Arts (Sppa), 2012 [United States]." Inter-university Consortium for Political and Social Research (ICPSR) [distributor], 2015. Accessed April 1, 2017. <http://doi.org/10.3886/ICPSR35168.v1>
- Vágnerová, Marie. *Vývojová psychologie: dětství, dospělost, stáří*. Praha: Portál, 2000.
- Warner, Bijan. "Literature Review of Research on Jazz Audiences." Jazz Arts Group. Accessed April 1, 2017. <http://www.jazzednet.org/jaidetails>, 1–19.

Webové stránky

“Does Music Change a Child’s Brain? | John Iversen | TEDxSanDiego.” YouTube video, 12:27. Posted by "TEDx Talks" November 18, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=M2sqXbwlaWw>.

“Sensing or Intuition“ My MBTI Personality Type. Accessed April 1, 2017. <http://www.myersbriggs.org/my-mbti-personality-type/mbti-basics/sensing-or-intuition.htm>.

Prameny

Polostrukturovaný rozhovor s jazzovým hudebníkem ze 17. 5. 2016.

Polostrukturovaný rozhovor s jazzovým hudebníkem z 12. 6. 2016.

Polostrukturovaný rozhovor s jazzovým hudebníkem z 12. 6. 2016.

Polostrukturovaný rozhovor s jazzovým hudebníkem z 20. 6. 2016.

Polostrukturovaný rozhovor s jazzovým hudebníkem z 23. 6. 2016.

Polostrukturovaný rozhovor s jazzovým hudebníkem z 23. 6. 2016.

Polostrukturovaný rozhovor s jazzovým hudebníkem ze 14. 8. 2016.

Polostrukturovaný rozhovor s jazzovým hudebníkem z 8. 10. 2016.

Polostrukturovaný rozhovor s jazzovým hudebníkem z 3. 11. 2016.

Polostrukturovaný rozhovor s jazzovým hudebníkem z 3. 11. 2016.

Přílohy

Otázky polostrukturovaného rozhovoru

- 1 Jakému hudebnímu nástroji se věnujete a jak dlouho?
- 2 Studujete? Pokud ano, jaký obor? Jak Vás studium baví? V čem cítíte pokroky?
- 3 Kolik Vám je let? Kde jste se narodil? Kde žijete? - k zodpovězení těchto otázek docházelo v průběhu interview.
- 4 Proč jste si vybral hudební nástroj, na který teď hrajete?
- 5 Jak jste to měl s hudbou, co se týče vzdělání? Jaká byla motivace a podpora ze strany učitelů?
- 6 Jak Vás bavila hra na nástroj od dětství? Kdo Vás, jak učil a kdy?
- 7 Pokud mluvíme o vzdělání, jaké faktory u Vás vedli k profesionálnímu hudebnictví?
- 8 Proč zrovna jazz? Co se Vám na něm líbí?
- 9 Chtěl jste od malička být hudebníkem či jazzmanem?
- 10 Kde a kdy nastal zlom? Byl to vždy jenom jazz?
- 11 Jaká hudba se vám líbí nejvíce a proč? Jakým způsobem posloucháte hudbu?
- 12 Byly zde nějaké překážky, než jste se vypracoval až sem?
- 13 Kdy jste začal koncertovat?
- 14 Jaké bylo vaše dětství a hudba ze strany rodičů? Máte nadání pro hudbu v rodině?
- 15 Máte nějaké sourozence? Pokud ano, jaké bylo vaše vyrůstání s nimi? Věnují se také hudbě?
- 16 Jaké jsou vaše silné a slabé stránky? Vnímáte je na sobě jinak, než jak je vnímají vaši přátelé?
- 17 Jaké vlastnosti nejvíce oceňujete na druhých?
- 18 Řek/a! byste o sobě, že dáváte přednost novým myšlenkám a inovacím? Co bylo u vás první, sklon k jazzu nebo inovátorství?
- 19 Experimentujete v životě rád? Zkoušel/a jste nějaké drogy? Pokud ano, dokáží Vás inspirovat při hraní?
- 20 Jaké jsou vaše postoje k jazzu?
- 21 Jaký je Váš prožitek jazzové hry a hudby?
- 22 Jak to máte s improvizací? Nedělá Vám problém se chytit, když na to přijde? Co prožíváte při improvizaci v jazzové hře?
- 23 Nad čím přemýšlíte, když hrajete před lidmi? A jaký rozdíl je mezi tím, když hrajete pro sebe? Jaký rozdíl vidíte v tom, kde zrovna hrajete?
- 24 S jakou spoluprací se Vám hraje nejlépe? S čím máte při hře největší zkušenosti?
- 25 Co si myslíte, že Vás odlišuje od jiných jazzových či jiných muzikantů?
- 26 Co myslíte, že jazzman má, jež klasický či folkový hudebník nemá?
- 27 Jak vidíte sám sebe v budoucnosti - chcete se stále věnovat hudební kariéře?

Informovaný souhlas

Rozvoj osobnosti jazzového hudebníka

Bakalářská práce Jiřího Suchánka
Vedoucí práce: Mgr. et Mgr. Martina Stratilková, Ph.D.
Katedra muzikologie, Filozofická fakulta UP Olomouc

Kontaktní adresa:
Hrušovany u Brna, Zahradní 655
Suchec25@gmail.com

Jméno a příjmení:.....
Datum narození:.....
Adresa pro kontakt:.....
.....
Telefon:.....

Byl jsem seznámen s cílem a postupy bakalářské práce Jiřího Suchánka a porozuměl jsem jim, souhlasím s nimi a projektu se účastním dobrovolně. Byly mi zodpovězeny všechny mé dotazy.

Souhlasím, aby výsledky a obsahy výzkumných rozhovorů byly publikovány v bakalářské práci Jiřího Suchánka, popřípadě v jiném odborném tisku (*při záruce zachování mé anonymity*). Přeji si být seznámen s jejich publikováním.

Mám právo odstoupit od bakalářské práce Jiřího Suchánka bez udání důvodů a bez jakékoli újmy a mohu požadovat zničení materiálu, který jsem poskytl.

Další požadavky:

V:
Dne:
Podpisy: