

**INTERPERSONÁLNA TEÓRIA HUDBY - TEORETICKÉ
VÝCHODISKÁ, VÝSKUMNÉ REZULTÁTY A MOŽNOSTI
APLIKÁCIE**

PhDr. Peter Kusý, PhD.

OBSAH

VENOVANIE	3
POĎAKOVANIE.....	4
ÚVOD.....	5
1 INTERPERSONÁLNA TEÓRIA OSOBNOSTI AKO VÝCHODISKOVÁ BÁZA	6
1. 1 INTERPERSONÁLNA ŠTRUKTÚRA OSOBNOSTI A INTERPERSONÁLNE SPRÁVANIE	6
1. 2 INTERPERSONÁLNE SPRÁVANIE AKO ODRAZ INDIVIDUÁLNEJ PSYCHODYNAMIKY V SKUPINE.....	12
1. 3 INTRAPERSONÁLNA DYNAMIKA A INTERPERSONÁLNE SPRÁVANIE.....	14
2 OSOBNOSŤ PERCIPIENTA HUDBY V INTERPERSONÁLNYCH SÚVISLOSTIACH	17
2. 1 HUDOBNÁ BIOGRAFIA A OSOBNOSŤ PERCIPIENTA.....	17
2. 2 RÔZNE SPÔSOBY POČÚVANIA HUDBY – TYPOLÓGIA POSLUCHÁČOV	19
2. 3 HUDOBNÝ VKUS V INTERPERSONÁLNYCH SÚVISLOSTIACH	22
3 OD INTERPERSONÁLNEJ HYPOTÉZY HUDBY K INTERPERSONÁLNEJ TEÓRII HUDBY 25	
3. 1 INTERPERSONÁLNA HYPOTÉZA HUDBY F. KNOBLOCHA.....	26
3. 2 VERIFIKÁCIA INTERPERSONÁLNEJ HYPOTÉZY HUDBY U DETÍ A DOSPELÝCH.....	28
3. 3 INTERPERSONÁLNA TEÓRIA HUDBY A JEJ INTERDISCIPLINÁRNY PRESAH.....	32
4 MOŽNOSTI APLIKÁCIE INTERPERSONÁLNEJ TEÓRIE HUDBY	35
4. 1 VÝCHOVA HUDBOU A VÝCHOVA K HUDBE – HUDOBNÁ PEDAGOGIKA	36
4. 2 HUDOBNÁ MEDIÁCIA V ŠKOLSKOM PROSTREDÍ.....	38
4. 3 MUZIKOTERAPIA A MUZIKOFILETIKA	41
4. 4 PSYCHOLÓGIA HUDBY A REKLAMY	46
ZOZNAM BIBLIOGRAFICKÝCH ODKAZOV:.....	50

VENOVANIE

Túto monografiu by som rád venoval prof. MUDr. Ferdinandovi KNOBLOCHOVI, CSc. (F. R. C. P.), ktorého možno označiť za nestora interpersonálnej teórie hudby. Jeho neutíchajúci entuziazmus, aj napriek vysokému veku, bol skutočne obdivuhodný a s úctou spomínam na chvíle, kedy vo výcvikovej skupine integrovanej psychoterapie v Kroměříži vždy s radosťou sadol za klavír a spoločne sme spievali českomoravské a slovenské ľudové piesne. K hudbe mal veľmi vrúcny vzťah a rád ju využíval aj vo svojej terapeutickej praxi. Bol vôbec jeden z prvých psychoterapeutov vo vtedajšom Československu, ktorý ju začal využívať s určitým terapeutickým cieľom.

Je veľká škoda, že sa „Ferda“ tejto monografie už nedožil. Sám niekoľko krát vyjadril úprimnú podporu pri rozvíjaní jeho interpersonálnej hypotézy hudby a ďalší osud celého životného diela, ktoré za sebou zanechal, mu nikdy nebol ľahostajný. Veríme tak, že jeho myšlienky obsiahnuté v interpersonálnej teórii hudby prežijú a zároveň inšpirujú ešte mnohé generácie – tak by si to určite prial.

POĎAKOVANIE

Moje prvé úprimné poďakovanie patrí Trnavskej univerzite v Trnave, vďaka ktorej táto monografia mohla uzrieť svetlo sveta vo svojej tlačenej podobe. Celé toto dielo sa podarilo zrealizovať s podporou Grantu rektora TU č. 3/TU/2017.

Moja najväčšia a úprimná vďaka patrí prof. MUDr. Ferdinandovi KNOBLOCHOVI, CSc. (F. R. C. P.) za cenné rady a pripomienky ešte počas realizácie výskumných aktivít k tejto knihe, jeho hodnotné návrhy, námety a aktívny záujem o moju doterajšiu prácu. Ďalej by som sa chcel veľmi pekne poďakovať prof. Petrovi J. RENTFROWOVI, PhD. z *University of Cambridge* a Samuelovi D. GOSLINGOVI, PhD. z *University of Texas* v Austine, ktorí prejavili ochotu a lojalnosť, keď súhlasili s úpravou a slovenskou adaptáciou ich dotazníka S.T.O.M.P., ktorý použili vo viacerých štúdiách na celom svete. Podobne ďakujem Mgr. et Mgr. Anne SÁDOVSKEJ, PhD., Mgr. Michalovi SEDLÁČKOVI, PhD. a Bc. Márii HALÁSOVEJ a Bc. Ivane KUBALOVEJ, ktoré pomohli pri zbere dát na rôznych ďalších školách. Úprimná vďaka patrí recenzentom – prof. PhDr. Jarmile DOUBRAVOVEJ, CSc., a doc. PhDr. Albínovi ŠKOVIEROVI, PhD., ktorí pristúpili k svojej úlohe odborného posudzovania textu monografie veľmi zodpovedne a profesionálne. Ich cenné pripomienky a konštruktívna kritika s určitou skvalitnili konečnú verziu textu monografie, čo si skutočne veľmi vážim. Úprimná vďaka tiež patrí doc. Mgr. art. Jaroslave GAJDOŠÍKOVEJ ZELEIOVEJ, PhD., ktorá ma viedla počas doktorandského štúdia a jej náležitý vklad, podpora a trpezlivé vedenie ovplyvnilo moje ďalšie odborné smerovanie.

V neposlednom rade ďakujem svojej manželke Mgr. Dominike KUSEJ, ktorá prejavila obrovskú mieru trpezlivosti a podpory v čase, kedy dielo vznikalo.

ÚVOD

„Hudba je liekom budúcnosti, pretože je to práve ucho, ktoré vytvára choreografiu telesného tanca, rovnováhy, rytmu a pohybu“

Don CAMPBELL

Hudba nachádza svoje miesto v každodennom živote človeka od jeho počiatku. Dokáže rozpohybovať a aktivovať nielen telo poslucháča, ale tiež jeho vnútorné psychické procesy. V súčasnosti poznáme množstvo vedeckých svedectiev o tom, aké účinky (pozitívne aj negatívne) môže mať hudba na človeka. My sa pokúsime v tejto monografii nájsť odpovede na otázky, *čo v hudbe nás (ne)príťahuje? Čím je hudba tak expresívna, že sa dotýka priamo nášho vnútra? Čoho sme schopní v dôsledku hudby, resp. k čomu nás dokáže „vyprovokovať“?*

V rámci tejto monografie operujeme s pojmom *»interpersonálna hypotéza hudby«* ako s podmnožinou, ktorá je súčasťou širšieho celku - *»interpersonálnej teórie hudby«*.¹ Cieľom tejto monografie je komplexnejšie rozpracovať pôvodnú interpersonálnu hypotézu hudby do podoby interpersonálnej teórie hudby. Pokúsime sa tak o konzistentné spracovanie teoretického pozadia a východísk, z ktorých táto koncepcia vychádza. Priblížime si výskumné výsledky, ktoré potvrdzujú oprávnený predpoklad interpersonálneho potenciálu hudobného umenia. Naznačíme niekoľko možností pre aplikáciu princípov interpersonálnej teórie hudby v rôznych oblastiach praxe.

Nazdávame sa, že veľkou devízou tejto monografie je práve fakt, že interpersonálna hypotéza doposiaľ nebola rozpracovaná do podoby komplexnejšej teórie, resp. že k nej takto súvzťažné dielo na poly hudobnej psychológii a muzikoterapie doposiaľ nebolo publikované. Samozrejme nenárokujeme si na absolútne vyčerpanie predkladaných tematických okruhov a nazdávame sa, že ide o prvé úvodné *entrées* do interpersonálnej teórie hudby. Jej ďalšie rozpracovanie, overovanie a doplnenie je z nášho pohľadu žiadúce, priam nutné.

¹ Interpersonálna teória hudby a interpersonálna hypotéza hudby sú používané KNOBLOCHOM (1964, 1968, 1979, 1993, 1995, 1999) synonymne. Interpersonálna teória hudby však nemá presne definovaný pojmový aparát a preto vznikajú v niektorých štúdiách terminologické diskrepancie.

1 INTERPERSONÁLNA TEÓRIA OSOBNOSTI AKO VÝCHODISKOVÁ BÁZA

„Žiadny človek nie je ostrov, len sám. Vždy je kúskom kontinentu, súčasťou celku.“

John DONNE

Človek trávi väčšinu svojho života v malých sociálnych skupinách (rodina, školská trieda, rovesnícka skupina, komunita susedov, známych, priateľov a príbuzných, pracovný kolektív atď.). Psychológom však trvalo pomerne dlho, kým začali akceptovať názor, že „jeden človek nie je vôbec žiadny človek“ (KNOBLOCH & KNOBLOCHOVÁ, 1993). V prvej kapitole sa preto pokúsime popísať a vysvetliť interpersonálne teórie osobnosti, ktoré tvoria východiskovú bázu pre interpersonálnu teóriu hudby – tak ako ju chápeme a popisujeme.

V úvodnej kapitole sa tak pokúsime načrtnúť a stručne popísať krátku históriu vzniku interpersonálnych teórií osobnosti na báze psychoanalýzy, ktoré sa začali postupne rozvíjať ako reakcia na „nedostačujúce“ koncepcie psychodynamicky orientovaných autorov vtedajšej doby. Snahou je nielen popísať a priblížiť si jednotlivé teoretické koncepty, ale pokúsiť sa čiastočne aj o kritické zhodnotenie psychodynamických konceptov a ich miesto v interpersonálnych teóriách osobnosti, najmä v diskusii s prácami SULLIVANA (1953), LEARYHO (1956, 1957), KOŽENÉHO a GANICKÉHO (1976), WIGGINS A et al. (1979, 1988, 1995, 1996) a KNOBLOCHA a KNOBLOCHOVEJ (1993, 1999). Pokúsime sa o vysvetlenie vybraných interpersonálnych konceptov, ktoré predstavujú do istej miery »*expresiu*«*»* individuálnej psychodynamiky jedinca v malej sociálnej skupine.

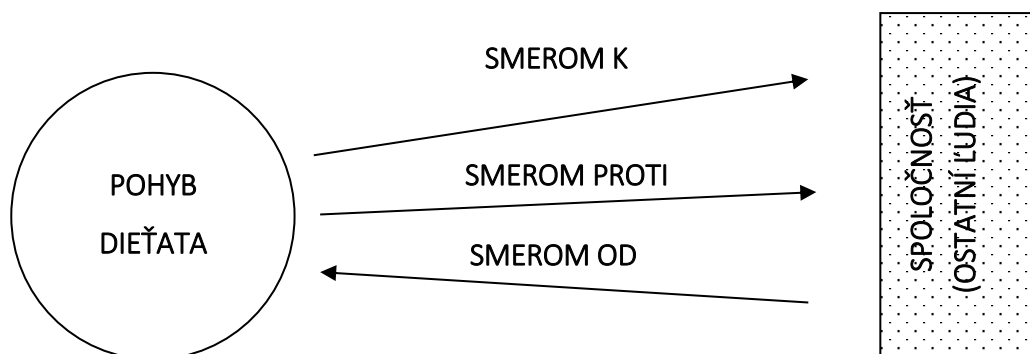
1. 1 INTERPERSONÁLNA ŠTRUKTÚRA OSOBNOSTI A INTERPERSONÁLNE SPRÁVANIE

Známy izraelský filozof Martin BUBER vyjadril názor, že „*klúčom k porozumeniu iného je vzťah ako interpersonálne stretnutie JA a TY*“ (podľa RAJSKÝ & PODMANICKÝ et al., 2016). Vzťah je vzájomnosťou, ktorá je bezpodmienečným príklonom k druhému s nepodmienečnou morálnou hodnotou. Práve takáto dialogická vzájomnosť rodí lepšie porozumenie partnera v dialógu ako osoby v jej svojbytnosti a dôstojnosti. Dialóg je interpersonálnou skúsenosťou a otvára tak cez interpersonalitu aj intrapersonálnu dynamiku človeka.

V tejto časti sa pokúsime popísať základné teoretické východiská pre vnímanie osobnosti človeka v interpersonálnych súvislostiach. V stručnom historickom exkurze si tak priblížime jednotlivé interpersonálne teórie osobnosti, ktoré nám slúžia ako „background“ pre vnímanie interpersonalít a intrapersonality percipienta hudby.

Interpersonálne teórie osobnosti začali postupne vznikáť v druhej polovici 20. storočia, pričom boli inšpirované najmä neopsychoanalytickými koncepciami. Postupne si začali neopsychoanalytici uvedomovať, že klasický FREUDOV (1997) štruktúrálly model – ako model jednej osoby – je pre potreby moderného chápania osobnosti značne limitovaný. Začala sa tak čoraz viac objavovať potreba rozšíriť a doplniť psychoanalýzu o sociálny rozmer. Jedným z prvých psychoanalytikov, ktorý chápal človeka primárne ako sociálnu bytosť, bol Alfred ADLER. Bol autorom koncepcie, ktorá za primárnu potrebu kladie superioritu (potrebu moci) a vzťahov k ostatným ľuďom. Na ADLEROVE dielo nadviazala Karen HORNEYOVÁ, ktorá vytvorila koncepciu vnímajúcu človeka ako bytosť, ktorá si osvojuje niektoré z interpersonálnych štýlov správania a to v rámci snahy o riešenie bazálnych konfliktov v interakcii s inými (HALL & LINDZEY, 1999). HORNEYOVÁ (1945, podľa DRAPELA, 1998) uvažovala o tom, že nato aby dieťa prekonalo bazálnu úzkosť a získalo určitý pocit bezpečia, využíva rôzne interpersonálne vzťahy. Vytvorila tri základné kategórie vzťahov: *pohyb k ľuďom, od ľudí a proti ľuďom* (vid' obr. 1 nižšie).

Obr. 1: *Spôsobov vzťahovania sa dieťaťa k druhým ľuďom v spoločnosti podľa HORNEYOVEJ (DRAPELA, 1998, s. 53).*



Ďalším autor známeho modelu epigenetických štádií psychosociálneho vývinu bol Erik ERIKSON (PLHÁKOVÁ, 2006), ktorý je považovaný za jedného z predstaviteľov ego-psychológie. ERIKSON (2015) rozšíril psychoanalýzu o sociálny rozmer a to tým, že vypracoval teóriu psychosociálneho vývinu, ktorá je členená do ôsmich vývinových štádií

človeka, na základe socio-emocionálnych kríz a výziev. Popísal tak životný cyklus v psychosociálnych súvislostiach, čím doplnil a rozšíril pôvodné psychoanalytické teórie (PLHÁKOVÁ, 2006). FREUDOV pôvodný model psychosexuálneho vývinu je podľa ERIKSONA (2015) do istej miery kompatibilný s jeho psychosociálnym modelom. ERIKSONOVU teóriu síce radíme medzi psychosociálne teórie osobnosti, avšak v mnohých myšlienkach je s interpersonálnymi teóriami osobnosti prierezová. Ďalším dôležitým autorom v histórii formovania interpersonálnych teórií osobnosti je americký psychiater Harry Stack SULLIVAN, ktorý je považovaný vôbec za prvého autora používajúceho termín *»interpersonálne správanie«*. SULLIVAN býva často spájaný (spolu s FROMMOM a HORNEYOVOU) so smerom kultúrna, resp. humanistická psychoanalýza. Sám autor však uvádza, že základy interpersonálnej psychoanalýzy položila už psychoanalytička THOMPSONOVÁ, u ktorej absolvoval sedenia osobnej psychoanalýzy. Spojením SULLIVANOVEJ psychiatrickej teórie s myšlienkami FERENCZIHO a FROMMA nastolila THOMPSONOVÁ základy interpersonálnych teórií (PLHÁKOVÁ, 2006). SULLIVAN (1953) vytvoril interpersonálnu teóriu psychiatrie (resp. neopsychoanalytickej sociálnej psychológie), kde sa zaoberal skúmaním analýzy interpersonálnej existencie človeka. Autor sa zaoberal osobnosťou z hľadiska interpersonálnych väzieb a vzťahov, ktoré sa konštituuujú v procese interakcie s druhými ľuďmi. Takúto osobnosť charakterizoval ako výsledok funkcií takých interpersonálnych situácií, v ktorých sa jedinec integruje s inými, či už reálnymi alebo fantazijnými postavami. Osobnosť vnímal ako súbor relatívne stálych znakov opakujúcich sa interpersonálnych situácií, charakterizujúcich ľudský život. Základné zdroje ľudského správania pre neho predstavovali najmä snaha dosiahnuť uspokojenie a bezpečie. Tieto dve snahy vnímal zároveň ako dva konečné ciele interpersonálnych vzťahov. V rámci interpersonálnych situácií tak dochádza k personifikáciám skúseností (napr. detská personifikácia dobrej matky, ktorá symbolizuje jej starostlivosť o dieťa, ale nie je to reálna matka, ale len organizovaná skúsenosť dieťaťa s jeho matkou) (NAKONEČNÝ, 1997).

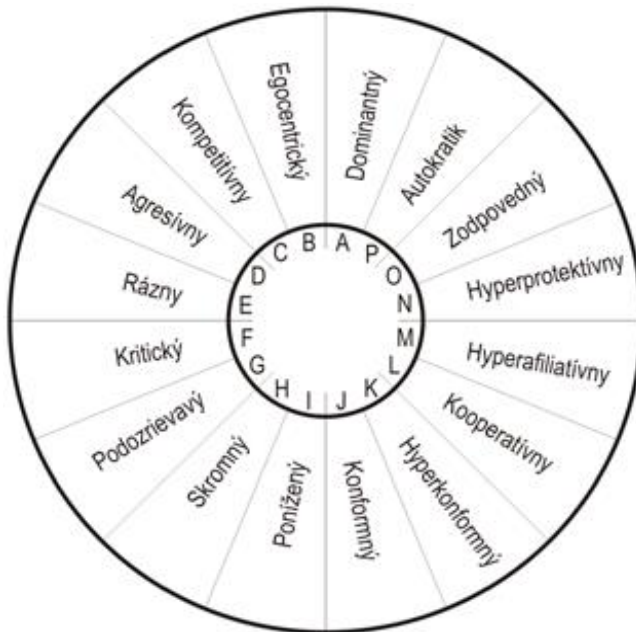
K snahe konštruovať teóriu, ktorá by mohla poskytnúť dostatočné základy pre predikciu interpersonálneho správania, viedli hypotézy, že sociálne správanie nie je vôbec náhodné. A takéto interpersonálne správanie v interakcii s druhými, môže dokonca úzko súvisieť s individuálnou psychodynamikou a osobnostnou štruktúrou človeka. Na tieto premisy nadviazal ako jeden z prvých Timothy LEARY (1956, 1957), ktorý vytvoril dodnes rešpektovanú, citovanú a prakticky využívanú interpersonálnu štruktúru

osobnosti². Súčasťou interpersonálneho systému osobnosti, ktorý vytvoril LEARY (1956, 1957), je najmä dotazník interpersonálnej diagnózy *Interpersonal Checklist – ICL* (LAFORGE & SUCZEK, 1955). Tento nástroj je u nás dobre známy najmä vďaka adaptácii KOŽENÉHO a GANICKÉHO (1976) v našich podmienkach. Základný predpoklad kruhového zoradenia interpersonálnych vzorcov správania sa do jednotlivých polarít osobnosti autori preniesli do grafickej podoby – »*interpersonálneho cirkumplexu*«. Ten je akosi klasifikáciou interpersonálneho správania do 16 základných interpersonálnych dimenzií v kruhovom kontinuu (vid' Obr. 2 nižšie). Takéto usporiadanie ilustruje vzájomné vzťahy interpersonálnych premenných, pričom všetky vlastnosti zoradené vedľa seba sú považované za podobné zo vzájomnou pozitívnou koreláciou. Naopak charakteristiky, ktoré sa nachádzajú na opačnom póle (v opačnej protíľahlej časti diagramu), sú považované za protikladné s negatívnou vzájomnou koreláciou (KOŽENÝ & GANICKÝ, 1976). Cieľom predkladanej interpersonálnej teórie osobnosti podľa LEARYHO (1957), je najmä obsiahnutie typu a intenzity mechanizmov, ktoré človek využíva v interakcii so svojim sociálnym okolím, so snahou zabezpečiť pre seba čo najoptimálnejšie podmienky pre život. Osobnosť je v tomto kontexte definovaná ako mnohoúrovňové pletivo pozorovateľných či skrytých interpersonálnych prejavov, ktoré sú vždy zamerané na redukciu úzkosti. Interpersonálne stratégie sú v tomto zmysle pokusmi o vyhnutie sa úzkosti, resp. vytvorenie a udržanie optimálneho pocitu sebaúcty (KOŽENÝ & GANICKÝ, 1976).³

² Uvedomujeme si, že Timothy LEARY sa stal veľmi kontroverznou postavou 20. storočia. Na popularite získal najmä vďaka svojim experimentom s psychoaktívnymi látkami (predovšetkým s LSD a psilocybínom), ktoré realizoval v 60. rokoch. Týmito aktivitami si vyslúžil vedúcu pozíciu psychadelického hnutia a potom, čo opustil Harvardskú univerzitu, bol dokonca na úteku pred políciou v USA (a neskôr v celom svete ako „drogový kráľ“). Na tomto mieste je však nutné uviesť, že jeho interpersonálna teória osobnosti (1956, 1957) predchádzala týmto experimentálnym pokusom. Americký psychológ vychádzal prevažne z klinickej praxe a vytvoril ju v čase od roku 1950 do 1957, keď vedecký dôraz kládol na poznanie a skúmanie osobnosti v interpersonálnych súvislostiach (PLHÁKOVÁ, 2006).

³ V tomto smere môžeme nachádzať mnohé podobnosti so SCHUTZOVOU (1966) teóriou interpersonálnych potrieb, ktorej sa však v rámci interpersonálnych teórií osobnosti nevenujeme.

Obr. 2: Learyho interpersonálny kruhový diagram (podľa RAJSKÝ & PODMANICKÝ, 2016, s. 206).



LEARY (1956, 1957), LAFORGE a SUCZEK (1955) diferencovali interpersonálne správanie človeka do 16 základných interpersonálnych dimenzií osobnosti (viď Obr. 2 vyššie), ktoré nižšie stručne popisujeme podľa KOŽENÉHO a GANICKÉHO (1976, s. 8):

- **„Autokratický (P)** – nutkavo vynucuje a vyhľadáva rešpekt, dogmatický a pedantný, vyvoláva úctu, vedie, riadi, diriguje a učí.
- **Dominantný (A)** – panuje, ovláda, vyvoláva poslušnosť, riadi, vedie a nariaďuje.
- **Egocentrický (B)** – rád sa vychvaľuje, vystupuje pyšne, má sklony k narcizmu, exhibícii vlastnej kvality, jedná nezávisle a so sebadôverou.
- **Kompetitívny (C)** – vykorisťuje, odmieta a zavrhuje, vyvoláva nedôveru, rád sa presadzuje a súťaží.
- **Agresívny (D)** – punitívne a sarkastické prejavy, neláskavé, rozhodné a pevné jednanie, vyvoláva pasívnu rezistenciu.
- **Rázny (E)** - jedná neprívetivo, až útočne, vyvoláva nepriateľské správanie, otvorené, priame a kritické jednanie.
- **Kritický (F)** – sťažuje sa, zatrpknutosť a odbojnosť v jednaní, dožaduje sa potrestania, odôvodnene sa búri, prejavuje sa nekonvenčne.
- **Podozrievavý (G)** – cíti sa ukrivdený, často podozrieva ostatných, nedôverčivý, odôvodnene ostražitý a skeptické jednanie, vyvoláva odmietavé správanie.

- **Skromný (H)** – úzkostlivosť, previnilosť a sebaopreliadajúce a sebaopodceňujúce správanie, odsudzuje sám seba, vyvoláva aroganciu jedná citlivo skromne a hanblivo.
- **Ponížený (I)** – podriaďuje sa bez zásad, slabošské jednanie, vyvoláva vedenie a dominanciu, snaží sa poslúchať a konať poctivo, plní si svoje povinnosti.
- **Konformný (J)** – prehnane úctivé jednanie a prílišný rešpekt, poddajnosť a konformita, žiada o radu a vedenie, s obdivom rešpektuje.
- **Hyperkonformný (K)** – so všetkým súhlasí, je závislý a vtieravý, vyvoláva potrebu pomôcť a sám žiada o pomoc, prehnane dôverčivý.
- **Kooperatívny (L)** – príliš konvenčné správanie, vždy súhlasí, spolupracuje a robí kompromisy, vyvoláva nežnosť, zúčastňuje sa a kooperuje.
- **Hyperafiliatívny (M)** – vyžaduje priateľské správanie a vyvoláva lásku, milé, priateľské jednanie so záujmom.
- **Hyperprotektívny (N)** – jedná príliš mäkko, precitlivené správanie, sympatizuje, podporuje a jedná jemne.
- **Zodpovedný (O)** – nutkavo preberá zodpovednosť, vyvoláva dôveru, pomáha, ponúka a dáva.“

Vyššie popísané dimenzie interpersonálnej štruktúry podľa LEARYHO (1957) sa ešte ďalej spájajú do ôsmich základných interpersonálnych typov osobnosti, ktoré však nachádzajú využitie skôr v psychodiagnostike a v klinickej praxi, preto sa im ďalej nebudeme bližšie venovať. LEARYHO koncepcia je dodnes používaná a často citovaná, avšak o jej modifikáciu a adaptáciu sa pričínil ďalší priekopník vo výskume interpersonality - Jerry S. WIGGINS (1979, 1988, 1995, 1996).

WIGGINS (1979) vychádzal z LEARYHO (1957) koncepcie interpersonálnej štruktúry osobnosti, avšak revidoval niektoré pôvodné interpersonálne premenné a nazval ich interpersonálnymi črtami osobnosti. Jeho interpersonálny cirkumplex sa skladal z nasledujúcich oktantov: *istá dominancia vs. neistá submisivita*; *bezcitnosť/chladnosť* (u LEARYHO agresívna osobnosť) *vs. horlivá láskavosť/srdečnosť* (hyperafiliatívna osobnosť); *arogantná vypočítavosť* (egocentrická osobnosť) *vs. rezervovanosť/introverzia* (podozrievavá osobnosť); *spoločnosť/extroverzia* (hyperprotektívna osobnosť) *vs. nenáročnosť/naivita* (hyperkonformná osobnosť). WIGGINS (1979) vychádzal z dvojdimenzionálneho modelu, pričom za základné premenné pokladal sociálny status

(dominancia/submisivita) a lásku („horlivosť vzťahovosti“). Neskôr vytvoril spoločne s kolegami revidovanú a skrátenú verziu svojej pôvodnej škály IAS, pričom vychádzal z 800 adjektív popisujúcich interpersonálne správanie (WIGGINS, TRAPNELL & PHILLIPS, 1988). WIGGINSOVE snahy tak umocnili záujem o kruhovú klasifikáciu interpersonálneho systému osobnosti, ktorú vytvoril pôvodne LEARY (1956, 1957) a dodnes sa realizuje množstvo výskumov interpersonálneho správania v multidisciplinárnych súvislostiach, ktoré sú práve týmito autormi inšpirované.

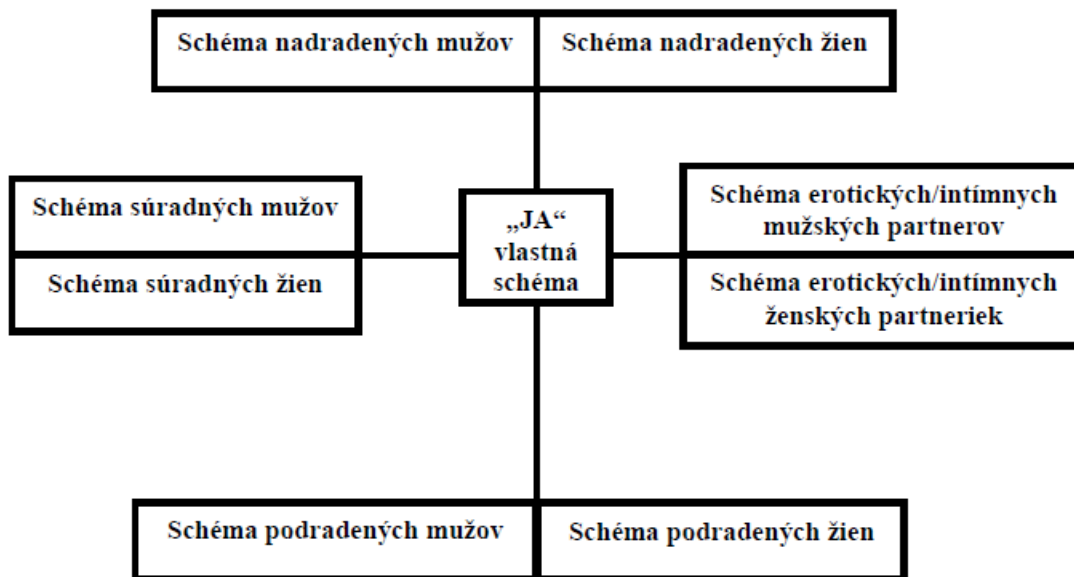
1. 2 INTERPERSONÁLNE SPRÁVANIE AKO ODRAZ INDIVIDUÁLNEJ PSYCHODYNAMIKY V SKUPINE

Na rozdiel od teoretikov, ktorí sa snažili nájsť príčiny ľudského správania vo vonkajšom prostredí (ktoré vyvoláva spätnú reakciu organizmu), FREUD (1923, podľa LEJBIN, 1979) sa zameril na vnútorné stimuly, ktoré podľa jeho názoru uvádzali do pohybu všetky psychické procesy a determinovali tak motivačné štruktúry správania človeka. Dôležitým pojmom je *»psychodynamika«*, resp. *»psychická dynamika«*. Tá sa objavuje v myšlienkach FREUDA (2005), ktorý predpokladal, že existujú veľmi silné nevedomé duševné procesy alebo predstavy, ktoré môžu mať pre duševný život rovnaké dôsledky, aké majú vedomé predstavy, vrátane možnosti, že sa môžu stať opäť vedomými. Avšak ony sami sa vedomými nestávajú. Uvedomoval si, že vnútorné hybné sily, ktoré sú skryté zraku poznávajúcich subjektov, sa nedajú odhaliť pomocou špekulatívneho delenia psychických procesov na jednotlivé elementy, z ktorých sa skladajú. KNOBLOCH (1993, s. 96) kritizuje FREUDOV štrukturálny model, pretože sa jedná o model jednej osoby (čo je podľa neho nepostačujúce) a syntetizuje psychoanalytické teórie s behaviorálnymi (vzťah medzi organizmom a prostredím je obojstranný). Správanie je podľa neho „funkciou prostredia a prostredie funkciou organizmu“. Interpersonálna teória osobnosti (podľa KOŽENÝ & GANICKÝ, 1976, s. 7) definuje osobnosť ako „mnohoúrovňové pletivo pozorovateľných, vedomých či skrytých interpersonálnych prejavov, ktoré sú zamerané na redukciu úzkosti“. Interpersonálne správanie môže odzrkadľovať individuálnu psychodynamiku v interakcii s okolím v interpersonálnom priestore. Môžeme ho definovať ako „správanie, ktoré je pozorovateľné, vedomé, či symbolické vo vzťahu k inému reálnemu, modálnemu či predstavovanému jedincovi“ (podľa KOŽENÝ & GANICKÝ, 1976. s. 5). LEARY (1957) dokonca uvažuje o adaptácii z hľadiska celej organizácie osobnosti ako flexibilné, vyrovnané, primerané a presné interpersonálne správanie.

Pokiaľ je percepcia jedinca skreslená a jeho interpersonálne prejavy neprimerané, takéto správanie je považované za maladaptívne. Skutočne kľúčovým pojmom interpersonálneho systému osobnosti, je tak podľa KOŽENÉHO a GANICKÉHO (1976) multidimenzionálna povaha osobnosti. Správanie človeka je ovplyvňované zložitým (často konfliktným) komplexom zjavných i skrytých motívov, čo je v konfrontácii s psychoanalytickými koncepciami značný pokrok a rozšírenie o sociálno-psychologickú rovinu. Súčasné psychodynamické koncepty berú do úvahy »*multidimensionalitu*« osobnosti, kde napr. *Operacionalizovaná psychodynamická diagnostika* (Pracovní skupina OPD, 2013) zahŕňa interpersonálnu perspektívu, ktorá je súčasťou II. osy – vzťahy. OPD II. tak využíva kruhový interpersonálny cirkumplex a formuluje vzťahovú dynamiku jedinca.

KNOBLOCH (1993) v rámci systému integrovanej psychoterapie zaviedol pojem skupinová schéma, ktorá predstavuje všeobecný skupinový model, ktorý si jedinec vytvoril na základe predpokladov o skupinách zo svojej minulej skúsenosti. Predpokladané objekty, ktoré tvoria skupinovú schému, sú schémou rolí. Keď vstúpime do novej skupiny, schéma rolí ovplyvňuje naše sociálne vnímanie danej „novej skupiny“. Vidíme ľudí v rôznych rolách cez vlastnú schému rolí, takže výsledkom je zmes predpokladov a reality. Skupinová schéma podľa autora nie je len obyčajnou kognitívnou mapou, ale sprevádza nás na každom kroku v interakcii so skupinou a jednotlivými členmi. Funguje aj na fantazijnej úrovni, v ktorej sa schémy rolí môžu stať živými alebo dennými snami až halucináciami. Predpokladá, že nás obklopujú v celom vonkajšom fenomenálnom priestore (vrátane školskej triedy ako malej sociálnej skupiny u detí). KNOBLOCH (1993, s. 85) ďalej uvádza, že k popisu skupinovej schémy sa zdajú byť dostatočné nasledujúce schémy rolí: „vlastná schéma, schéma nadradených mužov a žien (authority), schéma súradných mužov a žien, schéma podriadených mužov a žien a schéma erotických (intímnych) partnerov“ (viď Obr. 3). Tieto typické schémy rolí sú podľa autora silne zaťažené skúsenosťou z detstva. Schéma má tri základné funkcie: slúži ako kognitívna mapa, ako model pre sociálny výcvik a ako systém substitučných odmien a nákladov. KNOBLOCHOVA skupinová schéma obsahujúca jednotlivé schémy rolí je tak akýmsi pokusom o konštrukciu individuálnej psychodynamiky človeka v skupinovom kontexte, ktorá sa prejavuje typickými interpersonálnymi prejavmi správania (bližšie viď LEARYHO, cirkumplex interpersonálneho správania osobnosti).

Obr. 3: Skupinová schéma osobnosti KNOBLOCHA a KNOBLOCHOVEJ (1999, podľa Kusý, 2015a)



Viacerí autori (napr. WHEELER, 1991; STOLOROW & ATWOOD, 1992; HOLMES, 1993 podľa EVANS & GILBERTOVÁ, 2011) sa zhodujú na tom, že na medzil'udské vzťahy sa môžeme pozerat' z pohľadu teórie intersubjektivitu ako na proces neustáleho vzájomného ovplyvňovania. Ak to dáme do súvisu s teóriou vzťahovej väzby, zistíme, že už malé deti si vytvárajú svoj typický interpersonálny štýl, ktorý sa vzťahuje k ich primárnym vzťahovým osobám. Neskôr sa takýto štýl rozvíja do jedinečného, typického kontaktného spôsobu, ktorým sa vzťahujeme k iným a konštruujeme svet.

1. 3 INTRAPERSONÁLNA DYNAMIKA A INTERPERSONÁLNE SPRÁVANIE

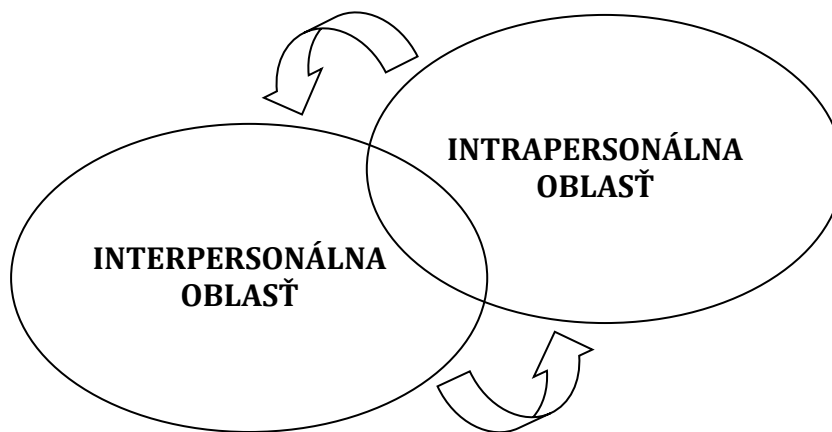
Vychádzajúc z interpersonálnych teórií osobnosti uvažujeme o tom, že intrapersonalita a interpersonalita spolu vzájomne súvisia a navzájom sa ovplyvňujú. Na tomto mieste sa budeme venovať intrapersonálnej dynamike, pod ktorou chápeme psychodynamiku, resp. psychickú dynamiku jedinca. Tá sa objavuje už v myšlienkach FREUDA (2005), ktorý predpokladal existenciu výrazných nevedomých psychických procesov, ktoré determinujú duševný život v podobnej miere ako vedomé procesy. Kritika FREUDOVHO štruktúrneho modelu ako modelu jednej osoby (napr. KNOBLOCH, 1979, 1993, 1999, 2003) nás dovádza k uvažovaniu o intrapersonalite a psychodynamike jedinca v interakcii so svojim sociálnym prostredím. Práve vďaka interpersonalite osobnosti a konkrétne prostredníctvom interpersonálnych vzorcov správania sa človek interaguje

s druhými. Interpersonálne vzorce správania tak môžu odzrkadľovať určitú individuálnu psychodynamiku v interakcii s okolím v interpersonálnom priestore (KUSÝ, 2015a). V kontexte s interpersonálnou teóriou hudby ho chápeme ako správanie, ktoré je druhými pozorovateľné, vedomé, či symbolické vo vzťahu k inému reálnemu, modálnemu či predstavovanému jedincovi (KOŽENÝ & GANICKÝ, 1976. s. 5). LEARY (1957) dokonca z hľadiska celej organizácie osobnosti uvažuje o adaptácii ako flexibilnom, vyrovnanom, primeranom a presnom interpersonálnom správaní. Pokiaľ je percepcia jedinca deformovaná a jeho interpersonálne prejavy neprimerané, takéto správanie označuje za maladaptívne. A práve v súvislosti so špecifikami a základnými parametrami psychického vývinu súhlasíme s tým, že interpersonálne správanie má multidimenzionálny charakter. Interpersonalita sa môže prejaviť v individuálnej psychickej dynamike jedinca v skupine. Zároveň súhlasíme, že jednotlivé interpersonálne vzorce správania sa sú v sociálnom kontexte často viditeľné, pozorovateľné resp. skryté, ale vždy identifikovateľné, sledovateľné (väčšinou inými). Tieto interpersonálne tendencie úzko súvisia s osobnostným nastavením, kvalitou vo vzťahovej oblasti a aktuálnym emočným ladením a sýtením (napr. miera úzkosti/hostility/dôvery a pod., v interakciách s podriadenými, autoritami a ďalšími významnými druhými zo skupinovej schémy – viď predchádzajúcu podkapitolu 1. 2). Ich primárnou snahou je tak redukcia astenických a neintegrovaných emócií v interakcii s okolím (LEARY, 1957; KOŽENÝ & GANICKÝ, 1976; KOLLÁRIK, 1993). Dôležitú a opodstatnenú úlohu interpersonálneho správania vyzdvihujú MICHELSON et al. (1983), ktorí hovoria o tom, že takéto správanie je kľúčové pri získavaní podpory a posilnenia v sociálnej, kultúrnej a ekonomickej oblasti. Ľudia, ktorí majú nedostatočné a maladaptívne interpersonálne správanie, zažívajú často sociálnu izoláciu, odmietnutie a celkovo menej radosti a šťastia vo svojom živote. Viacerí autori (napr. WHEELER, 1991; STOLOROW & ATWOOD, 1992; HOLMES, 1993 podľa EVANS & GILBERTOVÁ, 2011) sa zhodujú na tom, že na medzil'udské vzťahy sa môžeme pozerat' z pohľadu teórie intersubjektivity ako na proces neustáleho vzájomného ovplyvňovania. Ak to dáme do súvisu s teóriou vzťahovej väzby, zistíme, že už malé deti si vytvárajú svoj typický interpersonálny štýl, ktorý sa vzťahuje k ich primárnym vzťahovým osobám. Neskôr sa takýto štýl rozvíja do jedinečného, typického kontaktného spôsobu, ktorým sa vzťahujeme k iným a konštruujeme svet.

Je nutné uviesť, že »interpersonálne« (a všetky jeho formy) vnímame ako vonkajšie behaviorálne, medzil'udské, sociálne prejavy v interakcii s inými ľuďmi – a to jednotne v

kontexte celej monografie. Tie sú však úzko späté s individuálnou psychickou dynamikou (intrapersonálnom) a prežívaním jedinca. »Intrapersonálne« (často synonymne používané ako psychika) je komplexom vnútorných psychických procesov. Na tomto mieste súhlasíme s KNOBLOCHOM (1993), že je veľmi ťažké jednoznačne oddeliť interpersonálne od intrapsychického, keďže obe roviny sa vzájomne prelínajú, dopĺňajú a ovplyvňujú (pre ilustráciu vid' Obr. 4).

Obr. 4: *Kontinuum intrapersonality a interpersonality človeka vo vzájomnom vzťahu.*



Ako ilustruje schematický obrázok č. 4 vyššie, intrapersonalita a interpersonalita vytvárajú spoločne kontinuum, pričom jednotlivé procesy v oboch oblastiach prebiehajú paralelne, niekedy s cyklickým opakovaním, avšak vždy vo vzájomnom vzťahu. Takýto model sa nám zdá byť najvýstižnejší, ak ho aplikujeme pri skúmaní vzťahu človeka k hudbe, resp. vôleby hudby na človeka.

2 OSOBNOSŤ PERCIPIENTA HUDBY V INTERPERSONÁLNYCH SÚVISLOSTIACH

V druhej kapitole sa budeme bližšie venovať samotnej osobnosti percipienta hudby a všetkým náležitostiam a špecifikám, ktoré hudobná percepcia v súvislosti s hudobným vkusom prináša. Aj vďaka porozumeniu hudobnej percepcii a vôbec osobnosti percipienta so všetkými náležitosťami, dokážeme lepšie rozpracovať interpersonálnu teóriu hudby. A naopak, osobnosť percipienta v interpersonálnych súvislostiach považujeme za súčasť interpersonálnej hudobnej skúsenosti, ktorú popisujeme v rámci interpersonálnej teórie hudby (viď 3. kapitolu).

Na začiatok považujeme za dôležité, operacionalizovať základné pojmy s ktorými sa budeme ďalej bližšie zaoberať. Hudobná psychológia vo všeobecnosti používa pre hudobné vnímanie ako také, pojmy *hudobná recepcia*, *hudobná percepcia* a *hudobná apercepcia*. SEDLÁK (1990) považuje za »*hudobnú recepciu*« akýkoľvek hudobný príjem - vstup do ľudskej psychiky. »*Hudobná percepcia*« je už však procesom aktívneho poznávania hudby v našom vedomí, prostredníctvom zmyslových orgánov (HOLAS, 2013). Označenie *hudobná percepcia* a *hudobné vnímanie* sa v odbornej literatúre objavuje synonymicky a od toho sa odvádza ďalší dôležitý pojem »*hudobný percipient*« – ten, ktorý hudbu vníma, prijíma a spracúva. V interpersonálnej teórii hudby operujeme s termínom *hudobný percipient* často a predstavuje pre nás označenie pre poslucháča hudby na úrovni hudobnej percepcie – tzn. aktívnemu, úmyselnému prístupu k počúvaniu a „vystavovaniu sa“ hudobným podnetom. Posledným avizovaným pojmom je »*hudobná apercepcia*«, ktorá už predstavuje zložitý a celistvý psychický proces. SEDLÁK (1990) v tomto prípade hovorí o tom, že v procese hudobnej apercepcie vnímateľ spracováva zmyslový príjem hudby, avšak prebieha to na vyššej psychickej úrovni. Poslucháč v zmysle apercepcie hudobného diela preniká do jeho obsahu, prežíva ho, hodnotí a reflektuje na základe osobnej, životnej a hudobnej skúsenosti.

2.1 HUDOBNÁ BIOGRAFIA A OSOBNOSŤ PERCIPIENTA

Pri skúmaní vzťahu človeka k hudbe a vplyve hudby na psychický aparát v širšom slova zmysle, narážame na viacero problematických kategórií. Preto pokladáme za dôležité venovať sa týmto jednotlivým premenným a postupne sa ich pokúsime charakterizovať a lepšie im porozumieť. V tejto časti si priblížime hudobnú biografiu ako širšiu kategóriu, ktorá zahŕňa viacero aspektov – *hudobno-preferenčný rámeč* (hudobný

vkus), *spôsob počúvania hudby, vlastnosti*, ktoré preferovanej hudbe percipient pripisuje a *interpersonálny náboj*, ktorý v konkrétnych skladbách percipient vníma (viď KNOBLOCHOVA interpersonálna hypotéza hudby, ktorej sa bližšie venujeme v podkapitole 3. 1). Hudobná biografica sa nám zdá byť jednou z prvých formotvorných premenných v súvislosti s dynamickým procesom genézy hudobného vkusu a osobnosti percipienta. Ak uvažujeme v interpersonálnych súvislostiach, jednotlivé zložky hudobnej biografie môžu dotvárať, modifikovať a upravovať hudobnú skúsenosť ako dynamický interpersonálny proces (KNOBLOCH & KNOBLOCHOVÁ, 1993).

Prvou z vyššie uvedených premenných hudobnej biografie ako celku, je *hudobno-preferenčný rámeč – hudobný vkus*. Zaoberať sa hudobnými preferenciami má význam najmä z toho dôvodu, že sa zdajú byť dôležitým ukazovateľom aktuálneho vzťahu človeka k hudbe, jeho záujmu o reprodukovanosť hudbu, resp. parciálnym ukazovateľom hudobnej gramotnosti a prehľadu v jednotlivých hudobných žánroch a samotných interpretoch. Čiastočne tiež odzrkadľujú hudobné záujmy a postoje k jednotlivým žánrovým kategóriám. To nás môže následne viesť k určitému pokusu o predikciu reakcií na rôzne hudobné žánre (vyjadrené v interpersonálnych tendenciách). Hudobný vkus sa počnúc detským vekom, kedy ho vnímame skôr ako dynamický proces, ktorý sa postupne dotvára, dopĺňa a formuje, sa počas celého života mení. Hudobné preferencie súvisia s hudobnými záujmami, umeleckým vzdelaním, hudobnými zážitkami a skúsenosťou, ale tiež s „hudobnou kultúrou“ v rodine a širšej komunite, kde človek vyrastá (vrátane sociálneho prostredia). Hudobný vkus je tak elementárnou zložkou hudobnej biografie každého človeka. Súvisí s jej ďalšími zložkami, ako napr. so spôsobom, akým hudbu v každodennom živote počúvame (viď ďalšiu podkapitolu 2. 2), ale tiež aké vlastnosti hudbe pripisujeme. Konkrétne hodnotenie jednotlivých žánrov je značne diferencované a individuálne determinované, pričom sa pohybuje zväčša v dichotómii páčivosti/nepáčivosti. V súvislosti s uprednostňovaním určitého druhu hudby, jej autora, či interpreta, sa používa podľa SEDLÁKA a VÁŇOVEJ (2013) označenie »*hudobná preferencia*« ako súčasť hudobného vkusu. Hudobnú preferenciu ako dynamický proces (v detskom veku nevyhranený – skôr charakterovo konfúzny, resp. difúzny) vnímame v súvislosti s hudobnou skúsenosťou, ktorá je u každého percipienta subjektívna a odlišne sytená. Hudobná preferencia, ako aj hudobná skúsenosť, spoločne tvoria s ďalšími premennými komplex individuálnej hudobnej biografie konkrétneho percipienta. Zdá sa, že nie je jednoduché identifikovať a popísať vo všeobecnej rovine hudobne preferenčný rámeč

detského poslucháča. Ich vzťah k hudbe je v procese zrenia, postupne sa dotvára a formuje. Ako sme uviedli vyššie, nesúlad hudobných preferencií detí a dospelých môže súvisieť práve s nevyhranenosťou detského poslucháča. Rovnako však môže byť zdrojom cenných informácií o spektre vedomostí a celkovom rozhlade v hudobnej kultúre, sympatii/antipatii, hudobných skúsenostiach, záujmových činností a vôbec o komplexite vzťahu k hudbe (KUSÝ, 2014).

Hudobný vkus môže tiež súvisieť s hudobným vzdelaním a hudobnou gramotnosťou percipienta. »Hudobnú gramotnosť« vníma GAJDOŠÍKOVÁ ZELEIOVÁ (in PODPERA & GAJDOŠÍKOVÁ ZELEIOVÁ, 2009) ako súčasť estetickej gramotnosti, ktorá je širšou kategóriou. V širšom slova zmysle tak ide o zvyšovanie využiteľnosti hudby pre seba samého a potencovanie jej vyššej disponibility pre pragmatický život. Podľa autorky táto dispozícia zahŕňa tiež schopnosť porozumieť hudbe, jej funkciám, výrazom, významom, schopnosť tvoriť elementárnu hudbu, reflektovať ju a tiež hudobné prostredie, rozširovať tak vlastné poznanie a vlastný potenciál tvorivým angažovaním sa, čím dokážeme zaujať postoj k hudobným artefaktom. Interpersonálny náboj, ktorý v hudbe podvedome vnímame, môže vysvetľovať prečo tú ktorú hudbu preferujeme, resp. naopak zavrhuje (viď napr. KNOBLOCH, 1995; KUSÝ, 2015a, b, c). »Hudobná skúsenosť⁴« je vedomým procesom kreovania vzťahov a zároveň výsledkom tvorby vzťahov človeka ku konkrétnemu hudobno-akustickému prostrediu. V takejto skúsenosti sú tak obsiahnuté a spracované zážitky a dojmy, ktoré hudba predtým vyvolala (PODPERA & GAJDOŠÍKOVÁ ZELEIOVÁ, 2009). Vzťahovanie sa k druhým ľuďom, ako základná kompetenčná súčasť socializácie, nás tak vedie k premise sociálnej a komunikačnej funkcie hudby.

2. 2 RÔZNE SPÔSOBY POČÚVANIA HUDBY – TYPOLÓGIA POSLUCHÁČOV

Súčasťou hudobnej biografie je aj spôsob, akým človek (po)užíva hudbu v každodennom živote. Ten sa môžu rovnako líšiť v súvislosti s osobnostnou štruktúrou percipienta, ale taktiež často súvisí s aktuálnymi trendmi, subkultúrami mládeže a interným úzom a zvyklosťami v rámci rodiny, kde poslucháč dlhodobo vyrastá. Spôsoby

⁴ Zaujímavo o hudobnej skúsenosti uvažuje NAZAJKINSKI (1980), ktorý ju dáva do súvisu s gr. *tezauros*, čo znamená doslovne bohatstvo, poklad, pokladnica alebo skrýša. »Hudobný tezaurus« tak predstavuje akýsi súhrn stôp, predošlých dojmov z percipovanej hudby, ale tiež súhrn činností a ich rôznorodých spojení a vzťahov, ktoré sa uchovali v pamäti a ktoré môžu byť opäť aktivované vplyvom hudobného diela.

počúvania hudby úzko súvisia s procesom hudobnej recepcie a percepcie. Netreba tak zabúdať na receptívnu formu, pri ktorej dochádza k intenzívnemu pôsobeniu hudby na psychiku percipienta a to pri zachovaní stavu fyziologického pokoja. V takomto svete hudobnej percepcie, sa stáva dieťa aktívnym účastníkom obrazového deja hudby, ktorým je obohatené na úrovni individuality svojho zážitkového sveta (MÁTEJOVÁ & MAŠURA 1992). Hudba, ktorú úmyselne selektujeme a vyhľadávame, môže byť buď živá (interpretovaná na živých koncertoch a vystúpeniach) alebo reprodukováaná. Živá a hraná hudba má podľa LINKU (1997) veľkú výhodu v tom, že ide o spoločenský zážitok (obzvlášť ak sa jedná o skupinové počúvanie hudby) a navyše sa uplatňuje vizuálna zložka interpretácie, ktorá môže byť významná ako súčasť komunikácie niektorých percipientov. Na druhej strane však existuje časť poslucháčov, ktorí uprednostňujú skôr reprodukovánú hudbu pred živou a hranou a to z rôznych dôvodov. Podľa autora je kvalitné (domáce) počúvanie hudby pre nich diskkrétne a môžu sa tak sústrediť na samotnú hudbu, nerušení optickými vplyvmi a prípadnými nedokonalosťami v prevedení interpretov. Percipienti v domácom prostredí majú väčšie pohodlie a možnosť ovplyvňovať a regulovať reprodukovánú hudbu (napr. hlasitosť, stereo balans, žánrová filtráž, možnosť zastaviť, resp. prepnúť a opakovať obľúbené úseky skladby, randomizácia a podobne) - »*majú moc nad hudbou, ktorú počúvajú*« a možnosť vstúpiť, zasiahnuť do procesu reprodukcie. Kvalitnými nahrávkami si môže poslucháč dopriať prvotriedne prevedenie špičkových umelcov na profesionálnej úrovni, čo je častokrát pri živej realizácii organizačne, technicky a finančne oveľa náročnejšie. LINKA (1997) ďalej hovorí, že reprodukcia nám umožňuje jednoduchšie prepojenie vlastnej nahrávky s doplňujúcimi akustickými podnetmi (napr. hovorené slovo – heterosugescia, náladotvorné a inak motivované mimohudobné zvuky a iné). V súvislosti so spôsobmi, ako hudbu počúvame v každodennom živote, sa môžeme inšpirovať napr. koncepciou BRUSCIU (1999), ktorý popisuje rôzne variácie počúvania hudby (väčšinou sa vyskytujúce v muzikoterapeutickom procese). Nebudeme uvádzať všetky typy, ktoré popisuje, avšak vyberáme tie, ktoré nám slúžia ako inšpirácia pri deskripcii spôsobov počúvania hudby. Z pôvodných sme vyselekovali nasledujúce:

- *Stimulačné počúvanie (Stimulative Listening)* – počúvanie hudby, ktoré stimuluje zmysly, podporuje tak bdelosť a napomáha k orientácii v realite, nadväzovaní kontaktov s prostredím, zvyšuje celkovú energetickú hladinu, aktivizuje senzomotorickú oblasť, zvyšuje senzomotorickú percepciu a v neposlednom rade dokáže pozdvihnúť náladu.

V školskom prostredí je takýto aktivizačný, energetizujúci a dynamizujúci spôsob len čiastočne využiteľný a nie vždy žiadúci.

- *Počúvanie spojené s reakciou (Action Listening)* – použitie textu piesne alebo hudobných prostriedkov slúži k navodeniu určitých behaviorálnych reakcií (napr. pohybové aktivity, verbálne reakcie a podobne.).
- *Podmienené počúvanie (Contingent Listening)* – použitie hudby ako podmieneného spevňovania, stabilizácie a podpory pre dosiahnutie určitej zmeny v správaní.

Ďalšou inšpiráciou, ktorá už naberá konkrétnejšie kontúry typológie poslucháča, je koncepcia CHAMORRO-PREMUZICA a FURNHAMA (2007). Autori vytýčili na základe viacerých štúdií tri základné typy poslucháčov :

- *Behaviorálny typ* - preferuje používanie hudby ako zvukovej kulisy (tzv. background music) pri vykonávaní rôznych činností. V ich výskume predstavoval tento typ 11% variancie, pričom hovoria o tom, že behaviorálny percipient je typický svojou otvorenosťou, tolerantným postojom. Hudbu si vedia užiť a počúvať ju napr. počas práce, štúdia, v spoločnosti iných ľudí, resp. pri plnení rôznych úloh a činností. Autori uvádzajú, že vysoké skóre pre behaviorálny typ nám predikuje vysokú pravdepodobnosť, že percipienti, ktorí využívajú hudbu prioritne na pozadí - pri rôznorodých činnostiach, vykazujú len veľmi nízku mieru nesústredenosti. Hudba na pozadí ich tak ruší iba minimálne, práve naopak, pomáha im lepšie sa sústrediť na vykonávanú činnosť. GAJDOŠÍKOVÁ ZELEIOVÁ (2014) pokladá tento spôsob za najnižší stupeň, kedy je preferovaná hudba využívaná na úrovni fyzickej percepcie. Hudba je tak percipovaná na pozadí motorických alebo psychických činností a nehrá ústrednú rolu. Autorka sa domnieva, že cieľom takéhoto počúvania nie je samotná hudba, ale skôr jej využitie pre senzuálnu stimuláciu a muskulárnu reguláciu celkového telesného tonusu.
- *Kognitívny typ* – je podľa GAJDOŠÍKOVEJ ZELEIOVEJ (2014) oveľa sofistikovanejší a vývinovo náročnejší proces hudobnej percepcie. Ide tak o vedomú hudobnú recepciu, kedy poslucháč úmyselne a cielene vyhľadáva hudobné artefakty. Snaží sa tak v rámci hudobnej percepcie analyzovať, aby mohol lepšie porozumieť komunikovanému hudobnému obsahu, hudobnému významu a štruktúre. Tento spôsob počúvania hudby je podľa autorky závislý na úrovni hudobného vzdelania a hudobnej gramotnosti percipienta. Autori tejto pôvodnej typológie CHAMORRO-PREMUZIC a FURNHAM (2007) nazývajú kognitívny typ aj ako racionálny. Podľa nich je tento typ ukazovateľom toho, do akej miery počúvajú hudbu percipienti intelektuálnym spôsobom (napr. zameranie sa na

skladateľa, kvalitu výkonu interpreta, analýza štruktúry kompozície alebo jej jednotlivých častí, diferenciácia jednotlivých partov a hudobných nástrojov a pod.). Autori kognitívny typ poslucháča dávajú do súvisu s vyššou mierou inteligencie, otvorenosti k novým skúsenostiam a zmene a celkovou preferenciou intelektuálnych aktivít napr. záujem o filozofiu, umenie, literatúru, diskusie a riešenie problémov).

- *Emocionálny typ* – sa vzťahuje na rozsah toho, do akej miery používajú percipienti hudbu na emočnú reguláciu (napr. vyvolávanie dobrej a eliminácia zlej nálady). Tento typ percipientov sa často spája so sklonmi k neuroticizmu, extravertzii a je skôr v negatívnom vzťahu so svedomitosťou (CHAMORRO-PREMUZIC & FURNHAM, 2007). V inej štúdií potvrdzujú, že okrem extravertzii a emočnej regulácii, koreluje tento typ taktiež s pohlavím, pričom ženy využívajú hudbu na emočnú reguláciu oveľa častejšie ako mužskí percipienti (CHAMORRO-PREMUZIC et. al, 2009). GAJDOŠÍKOVÁ ZELEIOVÁ (2014) popisuje emocionálne využívanie hudby ako také, pri ktorom percipient vyrovnáva (prostredníctvom akusticky tvorených tónov) alebo exponuje (prostredníctvom elektronicky tvorených tónov) svoju vlastnú emocionálnu dynamiku. Takýto typ percipienta sa tak prevažne zameriava na hudobné výrazy, ktoré určitým spôsobom korešponujú s jeho osobnou expresivitou.

Vyššie uvedená typológia hudobných poslucháčov sa nám zdá byť veľmi jednoduchá a prehľadná, pričom z nej vychádzame aj pri výskumnom šetrení. Aj keď si uvedomujeme možné limitácie a zovšeobecňujúce tendencie na úrovni interpretácie v základnom výskume k spôsobom počúvania hudby (napr. CHAMORRO-PREMUZIC & FURNHAM, 2007; CHAMORRO-PREMUZIC et. al, 2009), nazdávame sa, že táto koncepcia môže poslúžiť ako východisková aj pre detského poslucháča.

2.3 HUDOBNÝ VKUS V INTERPERSONÁLNYCH SÚVISLOSTIACH

V tejto časti sa pokúsime popísať hudobný vkus a hudobné preferencie vo vzťahu k interpersonálnemu správaniu. Rámcovanie hudobného vkusu v jednotlivých vekových obdobiach nie je vôbec jednoduché. Aj napriek tomu sa však pokúsime o genézu hudobného vkusu v priereze jednotlivých vývinových období. Pokúsime sa klásť dôraz na interpersonálnu percipientov v súvislosti s ich hudobným vkusom.

Hudobná preferencia patrila veľmi dlho skôr do vedecko-výskumných okruhov hudobnej sociológie (napr. súvislosť so vzdelaním, vekom a príslušnosťou k sociálnej triede).

Postupne sa však začali zaoberať preferenciou hudobných žánrov/hudobným vkusom psychológovia, ktorých zaujíma práve psychologická podstata a štruktúra hudobnej preferencie ako procesu, ktorý úzko súvisí s osobnosťou poslucháča. V súčasnosti má táto problematika skôr multidisciplinárny charakter (Rentfrow & McDONALD, 2010) a zaoberá sa ňou viacero vedných disciplín v rôznych súvislostiach.

Ak uvažujeme o vzťahu človeka k hudbe v interpersonálnych súvislostiach, môžeme naň nazerať s porozumením cez funkcionalitu hudobného umenia. Na tomto mieste sa tak ponúka sociálna funkcia hudby, ktorá dosádza hudbu do sociálneho prostredia poslucháča, čím hudobná percepcia vstupuje do procesu interagovania z druhými v našom okolí. Hudobná skúsenosť je tak súčasťou nášho fenomenálneho priestoru a na fantazijnej úrovni dokáže dokonca prispieť k saturácii určitých interpersonálnych potrieb (KNOBLOCH, 1995). Okrem toho hudba, ako formotvorný činiteľ pri budovaní identity mladého človeka, môže priamo vstupovať do sociálnej interakcie a sveta sociálnych väzieb. Poznať určité hudobné žánre, interpretov, ich tvorbu, texty, ideológiu, klipy, navštevovať živé vystúpenia, je súčasťou širokého hudobne-kultúrneho povedomia a spoluformuje určitý sociálny kapitál mladých ľudí. Väčšina adolescentov tak považuje hudobný vkus za vôbec základný atribút, ktorý sa uplatňuje najmä pri vytváraní si prvého dojmu o ostatných (ARNETT, 2007). Poznanie a vedomosť o hudobnom vkuse sa tak stávajú cenné a hodnotné pri vytváraní dojmu z rovesníkov, pretože hudba sa priamo spája s emóciami a emočné hodnoty tak často vyjadrované nebývajú. Spôsoby, akým sú tieto väzby vnímané a interpretované, môžu vyvolávať atraktívne alebo averzívne reakcie. Percepcia zdieľaného hudobného vkusu je signifikantne prepojená s hodnotením pozitívnych charakterových vlastností a s overovaním priateľského potenciálu (NORTH et al., 2000). Hudba môže kompenzovať potrebu vzťahovania sa, eliminovať pocity osamelosti a nízkeho sebahodnotenia. Spoločné počúvanie hudby vytvára zdieľaný zážitok a podporuje konektivitu a interaktivitu medzi percipientmi (CHRISTENSON & ROBERTS, 1998, podľa ARNETT, 2007). Hudba je špecifickou expresiou nášho sociálneho bytia a je jednou z ciest, ktorou môžeme kráčať vo vzťahovaní sa k druhým ľuďom. Tvorí tak základný segment našej socializácie a dalo by sa hovoriť o hudobnej skúsenosti ako o primárne sociálnej (KRUEGER, 2011).

KONEČNI (2010) zrealizoval viacero experimentov a dospel k záverom, že keď bola probandom zvýšená miera vzrušenia a vnútorného napätia, uprednostňovali menej

zložitú, miernejšiu a nekomplikovanú hudbu, prostredníctvom ktorej sa snažili optimalizovať hladinu vzrušenia. A tak napríklad v prípade interpersonálnej dimenzie dominancie, môžeme uvažovať o tom, že percipient prostredníctvom klasickej hudby optimalizuje úroveň vnútorného napätia, ktorá môže byť spôsobená „nedostatočnou saturáciou“ interpersonálnych potrieb v interakcii s inými.

Existuje veľké množstvo výskumov, ktoré sa venujú vzťahu hudobného vkusu a osobnosti človeka (napr. SCHWARTZ & FOUTS, 2003; FRANĚK & MUŽÍK, 2006; RENTFROW & GOSLING, 2003, 2006; 2007; MIRANDA & CLAES, 2008; MUŽÍK, 2009; BANÍK & GAJDOŠOVÁ, 2014; GAJDOŠIKOVÁ ZELEIOVÁ, 2014; KRÁL, 2014; KUSÝ & VOZAFOVÁ, 2014 a iné). Hudobným preferenciám v súvislosti s interpersonálnymi vlastnosťami sa však venuje len minimum autorov (vid' napr. KUSÝ, 2015b, 2015c). My sme sa pokúsili v jednom z výskumov nájsť odpoveď na otázku - aký je vzťah, medzi jednotlivými interpersonálnymi dimenziami osobnosti dieťaťa a preferovanou kategóriou hudobných žánrov? Výskumu sa zúčastnilo celkovo 158 žiakov nižšieho sekundárneho vzdelávania v Leviciach, vo vekovom rozpätí od 10 do 15 rokov (z toho 73 chlapcov a 85 dievčat). Výsledky naznačujú, že existujú štatisticky významné negatívne vzťahy medzi preferovaním hudobných žánrov z kategórie intenzívna a rebelujúca hudba (rock, hard rock, metal, punkrock atď.) a hyperafiliáciou, resp. hyperprotektivitou. Intenzívne kritické tendencie, spojené s určitou horkosťou, sklamaním, hostilitou, odcudzením a odmietaním ostatných, resp. akýchkoľvek konvenčných noriem, nám pripomína vlastnosti preferovanej intenzívnej a rebelujúcej hudby (jej jednotlivé ideologické žánrové princípy a témy). Túto kategóriu spájali s agresívnymi prejavmi, hostilitou, nekonvenčným, nekooperujúcim a nekonformným správaním viaceré štúdie (napr. SCHWARTZ & FOUTS, 2003; PODPERA, 2006; RENTFROW & GOSLING, 2003, 2006, 2007 a iní). Ďalšie signifikantné negatívne vzťahy sa ukázali medzi preferovaním tradičnej a folkovej hudby a interpersonálnymi dimenziami hyperafiliácie a egocentrizmu (KUSÝ, 2015b, c). Aj keď tieto výsledky prinášajú len skusmé informácie o súvislosti medzi interpersonálnym správaním a hudobným vkusom (a navyše v detskom veku), naznačujú, že je možné sa takýmito súvzťahnosťami zaoberať v ďalších bádaniach. Navyše interpersonálna hypotéza hudby predpokladá práve akýsi »*interpersonálny náboj*«, ktorý nás v hudbe buď priťahuje alebo naopak odpudzuje. Preto môžeme v tomto kontexte uvažovať o hudobnom vkuse a jeho vzťahu k interpersonálnemu správaniu percipienta (bližšie vid' podkapitolu 3. 1 *Interpersonálna hypotéza hudby F. Knoblocha*).

3 OD INTERPERSONÁLNEJ HYPOTÉZY HUDBY K INTERPERSONÁLNEJ TEÓRII HUDBY

V tretej kapitole si priblížime interpersonálnu teóriu hudby, ktorá svoje psychologické a pedagogické východiská môže čerpať v interpersonálnych teóriách osobnosti, ktoré sme bližšie popísali v predchádzajúcej časti. Zároveň však nesmieme zabúdať na hudobnú biografiu percipienta, ktorá s princípmi interpersonálnej teórie hudby úzko súvisí a nevieme si ju predstaviť bez jej poznania.

LINKA (1997) hovorí o hudbe ako o umení tónov, čiže materiálom hudby sú predovšetkým samotné tóny, ale tiež iné využívané zvuky (šramot, šelest', lomoz atď.). Aj vďaka takejto pomerne širokej palete zvukov, má hudba na človeka veľmi silný citový vplyv. Pôsobí náladotvorne a ovplyvňuje ľudskú psychiku. Práve citová pôsobivosť a bezprostredná náladotvornosť bola využívaná pre navodenie potrebnej atmosféry pri rôznych obradoch, ceremóniách a spoločenských udalostiach už dávno v minulosti. Rovnako sa jej sila, vplyv a účinok využíva dodnes (napr. v muzikoterapeutickom procese). Niektorí autori (napr. MEYER, 1952; BIMBERG, 1957; SIEGMUND-SCHULTZE, 1962 podľa LINKA, 1997) konštatovali, že hudobná skladba a jednotlivé jej časti sú schopné u poslucháča vzbudzovať a vnucovať mu emócie a navyše provokovať, evokovať a vyvolávať rôzne predstavy a asociácie, ktoré sú často veľmi pestré, spleťité, rôzneho obsahu a vždy so silným emocionálnym nábojom, čo sa dá využiť k psychoanalytickým účelom. Poslucháč sa môže s hudbou identifikovať, respektíve v opačnom prípade je mu nepríjemná, dotieravá a neurotizuje ho. LINKA (1997, s. 28) ďalej uvažuje o tom, že „*medzi skladateľovou citovou inšpiráciou a niekdajším evokovaným poslucháčovým zážitkom musí byť čosi spoločné, pokiaľ ide o určitý druh emočného zamerania a náboja, resp. použitého hudobného jazyka*“. V opačnom prípade by podľa neho totižto vôbec nemohlo dôjsť k potrebnému aktu »*psychorezonancie a citovej korešpondencie*« (rôznorodosť hudobného vkusu).

Interpersonálna teória hudby a interpersonálna hypotéza hudby sú používané autorom tohto konceptu - KNOBLOCHOM (1964, 1965) synonymne. My sa v tejto časti pokúsime objasniť ako vznikala koncepcia interpersonálnej teórie hudby z pôvodnej hypotézy, ktorá sa postupne overovala a venovalo sa jej viacero autorov.

3. 1 INTERPERSONÁLNA HYPOTÉZA HUDBY F. KNOBLOCHA

V nadväznosti na interpersonálne teórie osobnosti vznikla aj KNOBLOCHOVA interpersonálna hypotéza hudby, ktorá tvorí základ pre interpersonálnu teóriu hudby. Interpersonálnu hypotézu hudby rozpracoval v 60. rokoch 20. storočia KNOBLOCH et al. (1964, 1968, 1979, 1993, 1995, 1999) a postupne naňho nadviazali ďalší autori (napr. LINKA, 1997; DOUBRAVOVÁ, 1984, 1998, 2002, 2014; KUSÝ, 2013, 2015d, 2015e). Je paradoxné, že téma, ktorá vzbudzuje v radoch muzikoterapeutov, muzikológov, hudobných psychológov, sociológov a hudobných pedagógov záujem, stále ostáva vo vedeckej obci z väčšej časti neprebádaná, nepreskúmaná, bez prepracovaných exaktných konceptov a terminologického vymedzenia.

KNOBLOCH (1999) uvádza, že o výraznom vplyve hudby na náladu a spoločenské správanie rôznych typov pacientov sa presvedčil už v 50. a 60. rokoch 20. storočia. Od roku 1946 organizoval s pacientmi jedného oddelenia psychiatrickej kliniky v Prahe spev národných piesní s klavírnym sprievodom. Neskôr v Lobečskej terapeutickej komunite⁵ zistil, že ak skupinovým stretnutiam s terapeutom predchádzala hudba, spev a tanec, tak bola práca v takejto skupine oveľa efektívnejšia. KNOBLOCH (1993, s. 81) ďalej uvádza, že *„zvuky majú svojím dynamickým, rytmickým a melodickým aspektom významný vplyv na zvieratá a ľudí. Rôzne frekvencie tak ovplyvňujú rytmus dychu u veľkej časti živočíšnych druhov, od rýb až po človeka. Zmenou rytmu sa tak môže meniť napríklad rytmus srdca. Než sa relatívne nedávno v dlhej histórii ľudstva vynoril jazyk, hudobné kvality zvukov hrali pravdepodobne ústrednú rolu v komunikácii našich predkov. V rôznych primitívnych kultúrach majú piesne stále dôležité skupinové integračné funkcie (vojenské, lovecké, pohrebné, žalospevy, pracovné piesne) alebo dokonca do určitej miery koordinujú dyadické interpersonálne procesy (milostné piesne, uspávanky).“*

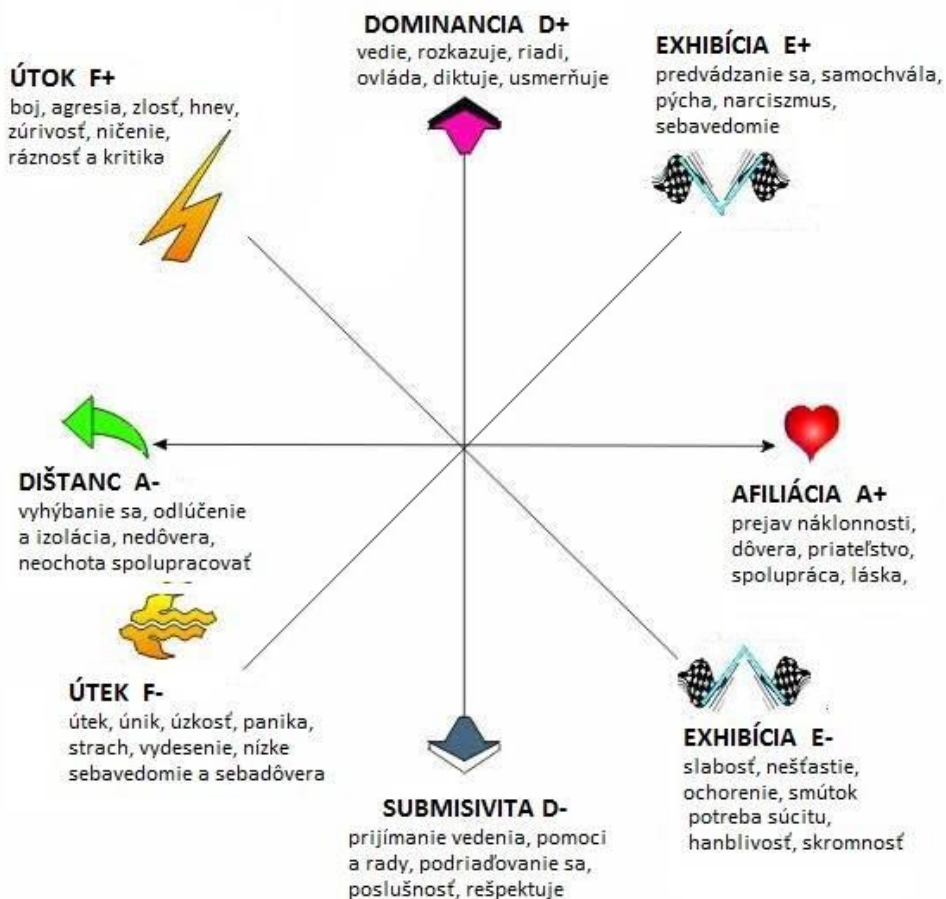
KNOBLOCH (1999) ďalej uvádza, že hudba nielen vyvoláva city, ale taktiež vstupuje do skupinovej schémy, aktivuje interpersonálne tendencie a to u všetkých ľudí podobne. Zažitá hudobná skúsenosť nás posúva k interpersonálnemu procesu a my sa s takouto ponúknutou tendenciou môžeme buď stotožniť (väčšina prípadov počas bdenia), alebo reagujeme komplementárne, kedy napríklad agresia nevyvolá agresiu, ale strach (najmä

⁵ Psychoterapeutická komunita v Lobči (obec asi 65 km od Prahy) patrila vôbec k prvým psychoterapeutickým komunitám v Československu. Pri jej vzniku a existencii v 50. a 60. rokoch stál práve KNOBLOCH a jeho spolupracovníci (1993, 1999).

počas spánku). Komplement (doplnok) môžeme nielen akceptovať, ale tiež odmietnuť a ignorovať (vyhýbanie sa konkrétnym interpersonálnym tendenciám a podobne). Všetci máme predsa radi nejakú hudbu, niektorá sa nám páči a iná je nám cudzia. Dokonca sa dosť často zhodneme na tom, že určitú hudbu uprednostňujeme pred inou a spoločne s ďalšími ľuďmi tak vytvárame istú poslucháčsku obec. Interpersonálna hypotéza sa zaoberá práve tým, čo v hudbe samo o sebe spôsobuje to, že nás priťahuje alebo naopak odpudzuje (interpersonálny náboj). Interpersonálna hypotéza ďalej predpokladá, že dôležitým aspektom hudobnej skúsenosti je účasť na fantazijnom interpersonálnom dianí, fiktívny pohyb v interpersonálnom priestore skupiny. Výsledok takejto skúsenosti poslucháč zovšeobecňuje v skupinovej schéme (bližšie vid' podkapitolu 1. 2 a obrázok č. 3), najskôr nevedome, neskôr vedome, rozpoznaný korektor svojej skúsenosti so skupinou. Skupinová schéma človeka prevedie nielen vo vedomom, respektíve uvedomovanom správaní, ale aj v denných fantáziách a snoch. Takto môže vstupovať skupinová schéma aj do umenia, ktorým môžeme fantazijne manipulovať. Práve preto je možná rovnaká manipulácia so skupinovú schémou poslucháčov, ktorí môžu prostredníctvom hudby hľadať potvrdenie svojej vlastnej schémy a spoznávať rozličné skupinové schémy iným typom hudby (napríklad z cvičných dôvodov). Interpersonálne správanie je popísané pomocou základných interpersonálnych tendencií, ktoré sú zoradené do kruhového diagramu – cirkumplexu (DOUBRAVOVÁ, 2002).

Interpersonálny hudobný cirkumplex predstavuje technickú pomôcku, ktorá mala práve pri experimentálnom overovaní interpersonálnej hypotézy hudby svoje opodstatnené miesto. KNOBLOCH et al. (1964) pôvodne používali LEARYHO (1957) model (bližšie vid' podkapitolu 1. 1 a obrázok č. 2), avšak neskôr v štúdiu z roku 1968 sa venovali práve úprave a modifikácii novo vytvorenému interpersonálnemu hudobnému cirkumplexu (vid'. obr. 5). Autor kritizoval pôvodný interpersonálny diagram LEARYHO (1957) a vytvoril doplnenú a upravenú variantu, v ktorej sú pridané interpersonálne tendencie obzvlášť relevantné pre popis hudby. Rozšíril tak interpersonálny hudobný cirkumplex napr. o tendencie akými sú útek a strach, ktorých opodstatnenie podložil najmä štúdiami etológov, napr. u zvierat sú útekové, únikové reakcie a bojové tendencie (resp. u ľudí strach, hnev a podobne) typické biobehaviorálne mechanizmy (KNOBLOCH & KNOBLOCHOVÁ, 1999). Nižšie uvádzame pre ilustráciu interpersonálny hudobný cirkumplex v slovenskom preklade a vo verzii, ktorú sme použili vo viacerých výskumných ťaženiach (KUSÝ, 2016; KUSÝ & GAJDOŠÍKOVÁ ZELEIOVÁ, 2016).

Obr. 5: Interpersonálny hudobný cirkumplex (Kusý, 2016, s. 29).



3. 2 VERIFIKÁCIA INTERPERSONÁLNEJ HYPOTÉZY HUDBY U DETÍ A DOSPELÝCH

Interpersonálnu hypotézu hudby formulovali a následne experimentálne overovali jej pôvodní autori - KNOBLOCH so spolupracovníkmi (KNOBLOCH, POŠTOLKA & SRNEC; 1964; KNOBLOCH, JUNA, JUNOVÁ & KOUTSKÝ, 1968). Predpokladali, že v hudbe sú vyjadrované interpersonálne tendencie, ktoré nezávislý pozorovateľ môže určovať so zhodou, ktorá sa vymyká náhode. Hudba je schopná vyvolať stav, ktorý podobne ako sen, aktivuje interpersonálne procesy v jedincovej skupinovej schéme a vo fantázii môže uspokojovať niektoré interpersonálne potreby (KNOBLOCH, 1993). Vyššie popísaná interpersonálna hypotéza hudby bola rôznymi autormi validizovaná vo viacerých etapách. Prvá časť výskumu zrealizoval v roku 1964 výskumný tím v zložení českého psychiatra a psychoterapeuta Ferdinanda KNOBLOCHA, muzikológa Milana POŠTOLKU a psychológa Jána SRNCA. V tomto štádiu overovali, či je hypotéza vôbec platná a pracovali s 24 ukážkami

hudby od počiatku baroka až po 20. storočie (autori ako napr. BACH, BEETHOVEN, HAYDN, MOZART, SCHUBERT, LISZT, CHOPIN, MAHLER, FRANCK, STRAUSS, či WAGNER). Výsledky publikovali ešte v tom istom roku v časopise *Psychiatry* a o rok neskôr aj v českom časopise *Hudební věda*. Výsledky potvrdili interpersonálnu hypotézu a autorom sa potvrdilo, že skutočne môžu tie isté hudobné skladby vyvolať rovnaké interpersonálne tendencie u rôznych ľudí nezávisle na sebe (KNOBLOCH et al. 1964, 1965). V ďalšej etape sa pokúsili o experiment pri príležitosti medzinárodného psychiatrického kongresu za účasti 59 odborníkov, ktorým boli opäť prehrávané hudobné skladby od baroka po 20. storočie (tentokrát 17 skladieb, pribudli napr. autori ako DVOŘÁK, JANÁČEK, PROKOFIEV a PAGANINI). Výsledky publikovali v časopise *Kybernetika* spoločne s treťou etapou (porovnali všetky tri experimentálne overovania), kde tých istých 17 hudobných ukážok hodnotili štyria respondenti – psychiater, psychológ, fyzik a matematik, avšak už prostredníctvom novej schémy interpersonálnych tendencií (viď Obr. 5 – interpersonálny hudobný cirkumplex vyššie). V prvých dvoch etapách bol použitý pôvodný LEARYHO (1957) model interpersonálneho správania, ktorý sme bližšie popísali v prvej kapitole. Výsledky opäť potvrdili interpersonálnu hypotézu hudby a zároveň KNOBLOCH et al. (1968) zistili, že nový cirkumplex interpersonálnych tendencií je vhodnou modifikáciou pôvodného LEARYHO (1957) diagramu, pričom ho dopĺňa a rozširuje. Autori sa zhodli na tom, že hudba môže ponúknuť dôležitú expresiu, avšak uvedomovali si limity svojich výskumov a do budúcnosti odporúčali ďalšie experimentálne validizačné štúdie.

Ďalšie výskumné aktivity v súvislosti s interpersonálnou hypotézou hudby realizovala najmä DOUBRAVOVÁ (1984, 1998, 2002, 2014), ktorá sa primárne zaoberala estetikou a sémiotikou hudobného umenia v súvislosti s interpersonálnou hypotézou hudby a využitím metódy GUHA (*General Unary Hypothesis Automaton*). Autorka analyzovala napr. niektoré diela JANÁČKA, BÁRTOKA, SIBELIA, SLUKA, BERGA a ďalších, pričom sa snažila o pozorovanie súvislostí medzi hudobnou formou a obsahom diela v interpersonálnych tendenciách. Zároveň sa snažila o udržanie konceptu interpersonálnej hypotézy hudby v Československu v 70. a 80. rokoch (a pokračuje dodnes) po emigrácii KNOBLOCHA, ktorého dielo u nás v tej dobe nemohlo byť citované a publikované (LINKA, 1997). Ako uvádza DOUBRAVOVÁ (2002), objavili sa však blízke muzikologické koncepcie, ktoré rozvíjali viacerí autori. Spomenieme napr. KIVYHO (1988, podľa DOUBRAVOVÁ, 2002, s. 137), ktorý uvažuje o „*expresii a emócií v hudbe a expresii a emócií hudbou*. Upozorňuje nato, že *emócie v hudbe sa prezentujú poslucháčovi ako*

emočné charakteristiky a za najdôležitejší rys takejto prezentácie považuje primeranosť. Hodnotu a dôležitosť hudby potom vidí v tom, čo robí to, že pri hudbe cítíme“. Dôležité boli tiež práce MORRISA (1956, podľa DOUBRAVOVÁ, 2002), ktorý experimentoval s umením a pri formulácii interpersonálnej teórie hudby v týchto experimentoch môžeme nachádzať mnoho inšpirácie.⁶

Ďalším muzikológom, ktorý sa venoval interpersonálnej hypotéze hudby bol český hudobný teoretik, skladateľ, koncertný klavírny improvizátor a propagátor muzikoterapie Arne LINKA (1997), ktorý dokonca vytvoril na žiadosť KNOBLOCHA hudobné kreácie, v ktorých mali byť v čo najzreteľnejšej podobe zastúpené interpersonálne tendencie. Autor inšpirovaný interpersonálnou hypotézou hudby vytvoril 16 hudobných fragmentov, z ktorých vždy dva reprezentovali každú z ôsmich KNOBLOCHOVÝCH interpersonálnych tendencií. Hudobné nahrávky sú dostupné v archíve strediska INCIP (*International Centre for Integrated Psychotherapy and Healthy Life Style*) v Kroměříži (vid'. www.incip.cz). Je veľká škoda, že sa už nepodarilo autorom o ďalšie experimentálne overovanie napr. špeciálne vytvorených hudobných skladieb k interpersonálnym tendenciám.

My sme sa pokúsili o validizáciu interpersonálnej hypotézy hudby vôbec po prvý krát na detskej populácii. Išlo tak skutočne o pilotnú štúdiu v slovenských podmienkach a obzvlášť u detského poslucháča. Primárne nás zaujímalo, *aký interpersonálny náboj percipujú skúmané deti staršieho školského veku v konkrétnych reprodukováných skladbách hudobnej fonotéky?*

Vytvorili sme tak hudobnú fonotéku 60 skladieb⁷, pričom išlo najmä o akustické, inštrumentálne hudobné skladby európskych autorov z obdobia baroka, klasicizmu, romantizmu, impresionizmu a modernizmu 20. storočia (celý zoznam hudobných skladieb, ktoré sme využili pri overovaní interpersonálnej hypotézy hudby u detských poslucháčov uvádzame v prílohe č. 1). Celú fonotéku 60 skladieb sme následne rozdelili

⁶ MORRIS (1956, podľa DOUBRAVOVÁ, 2002) experimentoval s výtvarným umením. Zistil, že hodnotové dimenzie (závislosť, dominancia, odstup – analogické s interpersonálnymi tendenciami LEARYHO, resp. KNOBLOCHA) sú vo vzťahoch k jednotlivým fázam akcie (prijímacej, manipulatórnej a konzumatórnej).

⁷ Inšpirovali sme sa pôvodným setom skladieb, ktoré používali vo svojich experimentoch KNOBLOCH et al. (1965, 1968, 1995) a doplnili sme ho o ďalšie vybrané skladby klasickej hudby. Z pôvodných štúdií autorov sme použili celkovo 16 skladieb, pričom 8 z prvej štúdie (1964) a 8 z druhej (1968). Každá skladba „reprezentovala“ jednu interpersonálnu dimenziu z cirkumplexu. Zvyšné skladby sme vybrali na základe odporúčaní a kladných skúseností s nimi prevažne v muzikoterapeutickej praxi (napr. MÁTEJOVÁ & MAŠURA, 1992; LINKA, 1997; SCHEUFELE, 2000; ŠIMANOVSKÝ, 2011 a iní).

do 6 setov po 10 skladieb, ktoré sme samostatne overovali. Každý set bol respondentom pridelený náhodne a vychádzali sme z predpokladu, že klasická hudba v období stredného školského veku (11. - 15. rokov) nepatrí v rámci hudobného vkusu k najpreferovanejším, resp. detský poslucháč skôr skladby autorov klasickej hudby skôr nepozná a nevytvára si k nim špecifický vzťah (KUSÝ, 2014). Výsledky nášho výskumu nám naznačujú, že deti skutočne percipovali zhodný interpersonálny náboj vo viacerých reprodukovovaných skladbách. Okrem afiliácie sa najčastejšie objavovala práve exhibícia nekvality, resp. kvality a dominancia (KUSÝ, 2016). Ak by sme mali porovnať tieto zistenia s overovaním interpersonálnej hypotézy hudby na dospelých poslucháčoch, ktoré zrealizoval KNOBLOCH et al. (1964, 1968), ukazujú sa v niektorých skladbách skutočne zhodné percepcie interpersonálnych tendencií u detí a dospelých. Napr. MOZARTOV *Violový koncert č. 4 D-maj, Opus č. 121, II. časť*; WAGNEROV *Siegfried – Idyll, Opus č. 103, E-dur*; SCHUBERTOVA *Symfónia č. 5 D-maj - I. časť - Andante G-maj resp. Symfónia č. 1 D-maj - IV. časť - Andante G-maj*; DVOŘÁKOVA *Symfónia č. 8, Opus č. 88, G-maj, III. časť* a LISZTOV *Koncert pre piano a orchester č. 1, E-maj, I. časť*, boli hodnotené podobne s výskytom afiliácie u viac než 50% probandov. Zdá sa, že ak už u detí percepčné vzorce pri vnímaní jednotlivých skladieb dosahujú určite zhody, dala by sa prijať KNOBLOCHOVA (1995) interpretácia založená na etologických štúdiách TINBERGENA a LORENZA. Na tomto mieste uvažuje o umelých podnetoch »supernormálnych stimuloch« (tzv. *supernormal stimuli* alebo *dummies*), ktoré sú účinnejšie ako normálne prírodné stimuly. Základným princípom sú zmárnené činnosti (tzv. *idling activities*), resp. „vákuové reakcie“, ktoré sa u zvierat aj ľudí objavujú v niektorých situáciách opakovane a tendenčne (napr. niekedy sa správame ako by sme lovili, milovali, dominovali, utekali a podobne). Tieto etologické východiská interpersonálnej hypotézy hudby sa zdajú byť na mieste, ak si uvedomíme, že deti vnímajú jednotlivé skladby a ich interpersonálny náboj veľmi podobne, aj napriek rôznym individuálnym diferenciam v úrovni hudobného vzdelania, záujmovej činnosti, hudobnej biografie a podobne. Ak k tomu pridáme fakt, že probandi v našom predvýskume v období pubescencie riešia aj prostredníctvom hudby dôležitú vývinovú úlohu »sociálnu identifikáciu« (KRBAŤA, KRUŠINSKÁ & GAJDOŠIKOVÁ ZELEIOVÁ, 2008), zdajú sa byť základné procesy identifikácie a komplementácie s generalizovaným druhým v rámci interpersonálnej hypotézy hudby v skupinovej schéme percipientov o to pravdepodobnejšie.

3. 3 INTERPERSONÁLNA TEÓRIA HUDBY A JEJ INTERDISCIPLINÁRNY PRESAH

Vzhľadom na to, že interpersonálna teória hudby čerpá inšpirácie z rôznych disciplín, jej presah je skutočne interdisciplinárny. Konkrétnym možnostiam aplikácie v rôznych praxeologických oblastiach sa venujeme v nasledujúcej štvrtej kapitole. Na tomto mieste sa tak pokúsime priblížiť v niektorých súvislostiach práve interdisciplinárny charakter interpersonálnej teórie hudby.

Už pôvodný autorský tím bol zložený z psychiatra a psychoterapeuta, psychológa a muzikológa (KNOBLOCH et al., 1964, 1968). Neskôr sa k tomu pridali ďalší autori z rôznych oblastí, ktorí prejavili záujem o prvotnú interpersonálnu hypotézu hudby. Technicky by sme mohli rozdeliť jednotlivé disciplíny a subdisciplíny na psychologické (spoločenské a behaviorálne) vedy a pedagogické vedy o výchove a umelecké vedy. Prvú spomenutú – psychológiu, tak môžeme rozdeliť v tomto kontexte na psychológiu osobnosti, sociálnu psychológiu, psychodiagnostiku, psychopatológiu, školskú a pedagogickú psychológiu, hudobnú psychológiu, prípadne psychoterapiu (vrátane muzikoterapie a expresívnych prístupov). Vzhľadom na to, že východiskom pre porozumenie osobnosti percipienta sú práve interpersonálne teórie osobnosti (bližšie vid' 1. kapitolu), presah interpersonálnej teórie hudby tak určite môžeme vnímať v psychológii osobnosti. Sociálna psychológia, resp. sociálna psychológia hudby sa zaoberá práve sociálnou funkciou hudby a tým, aký dôležitý je sociálny aspekt pri hudobnej recepcii a percepcii. Spomínali sme už príklad KNOBLOCHA a KNOBLOCHOVEJ (1993), ktorí uvádzajú napr. vojenské pochody (interpersonálny náboj dominancie, ráznosti, exhibície kvality) ako sociálne (skupinové/kolektívne) akty v sprievode hudby. Devízou interpersonálnej teórie je aj fakt, že má aplikačný charakter a jednou z možností je práve psychodiagnostické využitie. Ak sa rozhodneme využiť ju napr. v muzikoterapeutickej práci, najmä prvú fázu venujeme psychodiagnostickému procesu, kde sa dá pracovať s interpersonálnym hudobným cirkumplexom (bližšie vid' predchádzajúca podkapitola 3. 1 a obrázok č. 5). Ten nie je len možným výskumným nástrojom, či teoretickou schémou, ale taktiež diagnostická pomôcka, ktorá nás môže doviest' v kombinácii so skupinovú schémou klienta (bližšie vid' podkapitolu 1. 2 a obrázok č. 3) k sebaodrývajúcemu správaniu, ktoré je v integrovanej psychoterapii základnou patologickou jednotkou (KNOBLOCH a KNOBLOCHOVÁ, 1999). Školská a pedagogická psychológia môže využiť interpersonálnu teóriu hudby najmä v súvislosti

s výchovou hudbou a výchovou k hudbe, ktorým sme sa venovali na inom mieste v podkapitole 4. 1. Otvára sa tiež možnosť práce s hudobnou mediáciou, kde je práve interpersonálna teória hudby základným východiskom pre systematické využitie hudby v interpersonálnom priestore v školskom prostredí, kde je malou sociálnou skupinou školská trieda. Čo sa týka hudobnej psychológie, interpersonálna teória hudby jej ponúka viacero tematických okruhov, ktoré môže táto disciplína spracovávať a postupne vedecky prepracovávať. Sú to napr. interpersonálne správanie percipienta – hudobné a mimohudobné (rôzne typy poslucháčov a ich interpersonálne správanie); intrapersonálne prežívanie (vnútorné emočné ladenie, prežívanie interpersonálnych tendencií v hudbe, vnútorné konflikty, prenosové reakcie a asociácie atď.). Vráťane psychoterapie je možné využiť interpersonálnu teóriu hudby najmä formou muzikoterapeutickej intervencie. Ak máme na zreteli, čo na interpersonálnej úrovni hudba signifikuje u klienta, môžeme cielene pracovať s nápravou a nácvikom jeho maladaptívnych interpersonálnych vzorcov správania prostredníctvom hudobnej skúsenosti.

Ďalšou kategóriou sú vedy o výchove ako napr. pedagogika, hudobná pedagogika, špeciálna hudobná výchova, liečebná pedagogika a estetická výchova. V rámci pedagogiky je možné hudbu využiť skôr ako interaktívne hrové médium vo výchovno-vzdelávacom procese pri edukácii v rôznych predmetoch (nehudobných). Hudba môže pri správnom výchovnom pôsobení rozvíjať emocionalitu a empatiu, kognitívne operácie (analýza, syntéza, komparácia a abstrahovanie) dieťaťa. Stáva sa tak nositeľom kultúrnych a humanitných hodnôt (KUSÝ, 2015e). A keďže pedagóg pracuje v procese edukácie s triedou ako malou sociálnou skupinou, platia pre ňu rovnako zákonitosti sociálnej dynamiky. Hudba môže vstupovať do interpersonálneho procesu v rámci tejto malej sociálnej skupiny a aktivovať niektoré interpersonálne tendencie žiakov v triede. Ak lepšie porozumieme týmto procesom, môže byť určite interpersonálna teória hudby prínosná aj pre pedagogiku a vedy o výchove.

Pri hudobnom vzdelávaní je cieľom odborná pripravenosť, ktorá umožňuje buď profesionálne alebo primerané využitie hudby na úrovni osobného životného štýlu. Hudobná výchova sa naopak snaží o vybudovanie pozitívneho vzťahu k hudbe, vnímanie jej estetickej hodnoty a rozvíjanie schopnosti základnej analýzy (ŠKOVIERA, 2006). V neposlednom rade podporuje harmonický rozvoj osobnosti a to vrátane interpersonalít a intrapersonalít. Špeciálna hudobná výchova, ako ju chápe ŠKOVIERA

(2006), sa snaží cez hudbu posilňovať emocionálnu, nové emocionálne, estetické i etické skúsenosti, projekciu, sebaotvorenie, sebapoznávanie a sociálne vzťahy. Práve v poslednom spomenutom sa prelínajú princípy interpersonálnej teórie hudby, kedy práve jednotlivé interpersonálne vzorce správania súvisia so vzťahovaním sa k druhým ľuďom, sociálnou interakciou a vôbec kvalitou sociálnych vzťahov. Liečebná pedagogika využíva hudbu prevažne na terapeutické účely a taktiež môže čerpať inšpirácie pri svojich postupoch a metódach z interpersonálnej teórie hudby.

Druhá spomenutá kategória sa týka umeleckých vied, kde nás na prvom mieste napadá muzikológia, ale taktiež hudobná estetika, resp. estetika umenia a sémiotika.

4 MOŽNOSTI APLIKÁCIE INTERPERSONÁLNEJ TEÓRIE HUDBY

V poslednej štvrtej kapitole sa pokúsime priblížiť jednotlivé možnosti aplikácie interpersonálnej teórie hudby a jej princípov do praxe v rôznych oblastiach. V rámci možností využitia hudby v súvislosti s interpersonalitou, sa nám ukazujú viaceré varianty. Z pohľadu rôznych príbuzných disciplín si preto naznačíme možnosti aplikácie do praxe v nasledujúcich oblastiach:

- *pedagogická prax* (školské a iné výchovno-vzdelávacie zariadenia, centrá voľného času, nízkoprahové zariadenia, základné a súkromné umelecké školy, predškolské zariadenia a iné)
- *muzikoterapeutická a muzikofiletická prax* (v rôznych zdravotníckych a rehabilitačných zariadeniach, resp. v domovoch sociálnych služieb, denných stacionároch pre rôzne typy klientely, resocializačných a reedukačných zariadeniach, centrách pre deti a rodiny a podobne)
- *komerčná prax* (hudba v obchodnom prostredí a reklame, tvorba vysielania rádio staníc a iné).

V takejto štruktúre sme sa rozhodli poňať aj poslednú štvrtú kapitolu, kde si priblížime práve niektoré možnosti aplikácie interpersonálnej teórie hudby v jednotlivých oblastiach, pričom na niektorých miestach využijeme konkrétne odporúčania do praxe. Inde sa pokúsime priblížiť aplikačný charakter konkrétnymi ilustratívnymi kazuistickými príkladmi z praxe autora.

Praxeologicky pomerne široká sféra umožňuje uplatnenie efektívnych metód a postupov pri využívaní hudby v pomáhajúcich profesiách pri práci s detskými, dospievajúcimi a dospelými klientmi. Využitie hudby a hudobných prostriedkov dnes v takejto praxi vo viacerých oblastiach nie je žiadne novum a pomaly narastá počet erudovaných a kvalifikovaných odborníkov s doplňujúcim muzikoterapeutickým vzdelaním aj u nás.

4.1 VÝCHOVA HUDBOU A VÝCHOVA K HUDBE – HUDOBNÁ PEDAGOGIKA

V súčasnej hudobno-pedagogickej a muzikoterapeutickej literatúre nachádzame odlišnosti medzi označeniami »*výchova hudbou*« a »*výchova k hudbe*«. Vzhľadom na to, že náš je jednou z praktických možností využitia interpersonálnej teórie hudby je aj oblasť výchovy a vzdelávania, je dôležité venovať sa v krátkosti aj otázke diferencie výchovy k hudbe vs. výchovy hudbou.

V *Štátnom vzdelávacom programe* (ďalej len ŠVP, 2010, s. 2) je predmet *Hudobná výchova* súčasťou vzdelávacej oblasti *Umenie a kultúra*. V prílohe k ISCED 2 nachádzame charakteristiku „*Hudobná výchova ako výchova človeka*“. Podľa tohto dokumentu, by sa mal „*dôraz klásť na výchovu hudbou s rešpektovaním výchovy k hudbe*“. Akoby výchova k hudbe predstavovala podmnožinu výchovy hudbou, resp. jej dôležitú súčasť. Výchova umením sa podľa SLÁVIKOVEJ (2013) ukazuje ako nenahraditeľná metóda prehĺbovania vedomia, vzťahu k svetu, ľuďom a spoločnosti, ako aj rozvíjania zmyslu pre dialóg »*sui generis*«.

Na margo výchovy k hudbe a hudbou sa vyjadruje napr. KRUŠINSKÁ (2011), ktorá o nich uvažuje ako o dvoch vzájomne sa prelínajúcich líniách hudobno-výchovného procesu. Podľa nej je ťažiskom výchovy k hudbe zmysluplné prežívanie a prevádzanie hudby človekom. Cieľom výchovy hudbou je naopak človek sám a hudba je tak určitým prostriedkom na rozvíjanie osobnosti. Na inom mieste KRUŠINSKÁ (2008, in KRBAŤA, KRUŠINSKÁ & GAJDOŠIKOVÁ ZELEIOVÁ, 2008) hovorí o tom, že výchova k hudbe je kľúčová vo všeobecno-vzdelávacom type škôl a to nielen z hľadiska ambície poskytnúť systematickejší kontakt s hudbou celej populácii, ale taktiež vytvoriť akési premostenie k špecializovaným/profesijným typom hudobného vzdelávania. HERDEN (1998) vníma učenie sa porozumeniu hudbe a formovanie kladného vzťahu k hudbe ako dlhodobý a náročný proces. ŠVP (2010) popisuje hudobno-výchovný proces ako taký, ktorý by mal primárne vychádzať z hudby a smerovať opäť k nej. Hudba sa tak má stať zdrojom zážitkov a vedomostí. Takéto hudobné zážitky môžu byť podľa FRANĚKA (2005) bežnou, každodennou skúsenosťou, avšak môžu byť tiež emocionálne silne nabité s rôznou hĺbkou a intenzitou. Výchova hudbou v tomto zmysle nepochybne formuje aj naše vzťahy k hudbe, ktoré sú do istej miery závislé na našich zážitkoch – skúsenostiach s hudbou. Zároveň si však uvedomujeme, že reakcia percipienta nie je determinovaná len jeho hudobným vkusom, zážitkom a individuálnou skúsenosťou s hudbou, ale tiež

príslušnosťou k sociálnej skupine. V tej sa vytvára určitá atmosféra a človek je vždy jej súčasťou. Ovplyvňuje tak jeho postoje, hodnoty a prejavy správania – vrátane interpersonálnych prejavov, ktoré sú práve v interakcii s druhými viditeľné a citel'né. S tým súvisí riziko, že ak človek presiahne určitý „zaužívaný kódex“ skupiny a niečím sa vymyká (napr. obľubou klasickej hudby a podobne), môže sa stať pre skupinu ľahostajným, až periférnym členom, čo je citel'né najmä v rovesníckych skupinách v detskom veku a období dospievania (KRBAŤA, 1994). Z tohto pohľadu vzniká priestor pre výchovu hudbou a k hudbe, prostredníctvom ktorého sa deti môžu naučiť vnímať a akceptovať rôznorodosť hudobného umenia a rozširovať si svoj diapazón postojov a hodnôt. V súvislosti s interpersonálnou teóriou tak vzniká možnosť zdokonaľovať svoju emočnú a sociálnu inteligenciu, keďže hudba patrí práve vďaka svojej sociálnej funkcii k dôležitým znakom kultúry malej sociálnej skupiny (najmä subkultúr mládeže).

Muzikologickú perspektívu nám podáva napr. BURLAS (2000), ktorý hovorí o tom, že cieľom hudobnej tvorby nie je len tvorba nových hudobných štruktúr, ale aj snaha meniť vedomie ľudí a pôsobiť na iných (výchova hudbou). Hudba – ako výsledok umeleckého tvorivého procesu - pôsobí na poslucháča (a taktiež spätne na autora) a formuje jeho vzťah k hudbe. Hudba pomáha vyjadriť emocionálny, fyzický i psychický stav a umožňuje osobné prežívanie radostí i bolestí. GERLICOVÁ (2015) hovorí o tom, že účinok hudby je natoľko všestranný a rozmanitý, že pôsobí na človeka bez ohľadu na jeho rasu, etnickú skupinu, náboženstvo, či politickú príslušnosť. Autorka ďalej uvádza, že hudba pôsobí na celého človeka a jej pôsobenie na naše telesné systémy môže závisieť na aktuálnej nálade, temperamente, či prístupnosti, ale tiež na našich skúsenostiach a prostredí. Preventívna funkcia hudby má významný efekt pre každého, avšak práve u detí je takýto dopad najvýraznejší a najcitel'nejší. Sprostredkovať deťom hudbu vhodným spôsobom je veľmi dôležité, pretože to môže výrazne prispieť k zdravému emočnému a rozumovému vývinu, rozvoju komunikácie, sebavnímania, interpersonálnych väzieb, rytmu, pohybu a reči.

Súhlasíme tak so ŠKOVIEROM (2006), ktorý uvažuje samostatne o hudobnej výchove a výchove hudbou, ktoré od seba odlišuje na rôznych úrovniach. Obsahom hudobnej výchovy je všeobecná hudobná orientácia a všeobecné informácie z oblasti hudby, rozličných hudobných žánrov, resp. formovanie estetického vkusu a akejsi hudobnej gramotnosti. Pri výchove hudbou sú väčšinou obsahom jednoduché hudobné aktivity (často spojené s pohybom, výtvarným prejavom, resp. prácou s textom), hudobné hry,

resp. počúvanie hudby. Orientácia pri hudobnej výchove je smerom k pochopeniu hudby v jej kultúrnom a historickom kontexte s podporou intenzívnejšieho a citlivejšieho vnímania hudby. Výchova hudbou je orientovaná na rozvíjanie emocionality, sociálnych vzťahov, redukciu vnútornej tenzie, viac mravného ako estetického cítenia. Cieľom hudobnej výchovy je tak vytvoriť si pozitívny vzťah k hudbe, vnímanie jej estetickej hodnoty a schopnosť elementárnej analýzy hudobného diela. Výchova hudbou si kladie za cieľ najmä pozitívne prežívanie hudby, rozvíjanie mravných a estetických citov, relaxáciu a sebaopoznávanie percipienta. Interpersonálna teória môže vďaka tomu rozšíriť proces podpory a rozvíjania osobnosti práve o interpersonálny rozmer, pričom už v detskom veku je možné sledovať ikonicky signifikované interpersonálne tendencie subjektu v hudbe a cez hudbu. Žiadúce, adaptívne vzorce správania sa je tak možné cez rôzne hudobné hry a aktivity nenásilným hrovým spôsobom identifikovať a následne pracovať na ich korekcii – samozrejme s akcentom na konkrétny pedagogický cieľ (nie terapeutický). Zároveň efekt výchovy k hudbe a hudbou môže byť umocnený práve tým, že nevynecháme interpersonálnu osobnosť, ale naopak neustále ju máme na zreteli, sledujeme ju a primerane k výchovným cieľom potencujeme – aj prostredníctvom hudby.

4. 2 HUDOBNÁ MEDIÁCIA V ŠKOLSKOM PROSTREDÍ

Rozhodli sme sa vybrať a bližšie priblížiť hudobnú mediáciu, ako jednu z konkrétnych možností využitia hudby receptívnou formou v prostredí školy. Mediáciu vo všeobecnosti chápeme ako sprostredkovanie, pôsobnosť, a teda konkrétne hudobnú mediáciu ako pôsobenie na človeka prostredníctvom hudobného diela. Dalo by sa tiež uvažovať o synonymických označeniach ako regulácia, ovplyvňovanie, aktivizácia, stimulácia, resp. inhibícia a podobne. Hudba tak vystupuje ako »mediátor«, prostredník, sprostredkovateľ interpersonálnych tendencií. Dôležité je však uviesť, že hudobnú mediáciu nevnímame len ako nezameranú, voľne pôsobiacu metódu, ale práve naopak ako účelnú, systematicky využiteľnú pri konkrétnych výchovno-vzdelávacích cieľoch (resp. v muzikoterapii s terapeutickým cieľom). LINKA (1997) uvádza, že napr. tichá hudba na pozadí stimuluje a katalyzuje intelektuálne duševné pochody, úkony, myšlienkové operácie (čo bolo niekoľkokrát pokusne overené najmä v USA). Hudba v takýchto prípadoch účinkuje ako »psychostimulans«, nie však len ako aktivizácia a dynamizácia organizmu a psychických procesov poslucháča, ale tiež naopak v zmysle inhibície ako upokojujúci, utlmujúci a relaxačný prostriedok. Predpokladom pre takýto stimulačný

efekt je počiatkové hudobné myslenie, ktoré nie je na takej úrovni ako napr. u profesionálneho hudobníka, kde vstupujú do procesu hudobnej recepcie spontánne tendencie analyzovať, hodnotiť a porozumieť hudobnému dielu. Toto riziko je z väčšej časti eliminované u detí, pretože s výnimkou mimoriadne hudobne nadaných detí s nadpriemerne rozvinutým hudobným sluchom, väčšina detí hudbu vníma spontánne, reaguje na ňu a hudobnú analýzu robia skôr výnimočne (SEDLÁK, 1990). Analogické súvislosti vyššie spomenutej hudobnej mediácie by sme mohli nájsť napr. v koncepcii BRUSCIU (1998), ktorý popisuje viaceré variácie počúvania hudby (väčšinou sa vyskytujúce v muzikoterapeutickom procese). Nebudeme uvádzať všetky variácie, ktoré popisuje, avšak vyberáme tie, ktoré môžu slúžiť ako východisko a inšpirácia pri využití hudobnej mediácie v školskom prostredí. BRUSCIA (1998) uvádza napr. nasledujúce:

- **Stimulačné počúvanie** (*Stimulative Listening*) – počúvanie hudby, ktoré stimuluje zmysly, podporuje bdelosť a pomáha sa orientovať v realite, nadviazať kontakt s prostredím, zvýšiť celkovú energetickú hladinu, nabudiť senzomotorickú aktivitu, zvýšiť senzomotorickú percepciu a pozdvihnúť náladu. V školskom prostredí je takýto aktivizačný, energetizujúci a dynamizujúci spôsob len čiastočne využiteľný, skôr rizikový (pri nadmernom a nesprávnom využití môže pôsobiť kontraproduktívne).
- **Počúvanie spojené s reakciou** (*Action Listening*) – použitie textu piesne alebo hudobných prostriedkov slúži k navodeniu určitých behaviorálnych reakcií (napr. pohybové aktivity, verbálne reakcie a podobne.). V súlade s interpersonálnou teóriou hudby môžeme uvažovať o systematickom a cielenom využití hudby pre navodenie určitých reakcií a interpersonálnych prejavov.
- **Podmienené počúvanie** (*Contingent Listening*) – použitie počúvania hudby ako podmieneného spevňovania pre dosiahnutie určitej zmeny v správaní (napr. v interpersonálnych vzorcoch správania smerom k žiadúcej adaptívnej forme).

Vyššie uvedené variácie počúvania hudby nám ukazujú rôzne možnosti variovania hudobnej mediácie v prostredí školy. V kontexte problematiky interpersonálneho správania žiakov v prostredí školy uvažujeme o aplikácii hudobnej mediácie najmä počas vyučovania, napr. ako hudba, ktorá znie pred začiatkom vyučovania, cez jednotlivé prestávky (hudobný fragment na zvonení na začiatku/konci každej vyučovacej hodiny) a na konci vyučovania. Konkrétne ide skôr o »hudbu na pozadí«

(tzv. *background music*), pričom počúvanie hudby nie je jedinou a hlavnou činnosťou a aktivitou, ktorú poslucháč vykonáva. Tiež ide skôr o »skupinové, resp. kolektívne počúvanie hudby«, pričom samozrejme nemôžeme vylúčiť možnosť, že niektorí žiaci sa rozhodnú separovať od spolužiakov, držať sa v ústraní a počúvať hudbu samostatne (čo môže/nemusí súvisieť s reprodukovanou hudbou a tiež môže/nemusí byť dôležitý interpersonálny prejav žiaka v malej sociálnej skupine – triede). Takýto model môže byť zaujímavou fúziou niektorých techník, ktoré sa využívajú v muzikoterapii, s možnosťou využitia v školskom prostredí v rámci výchovno-vzdelávacieho procesu na »nemuzikoterapeutické účely«. V neposlednom rade počúvanie hudby u detí v tomto veku patrí medzi najčastejšie a najobľúbenejšie voľnočasové aktivity, čo je v našom prípade pri využití hudobnej mediácie v prostredí školy práve vo „voľnom čase“ prestávok určitou devízou⁸.

Pri skupinovej podobe v dynamicky orientovanej forme receptívneho využitia hudby je hudobná percepcia zameraná introspektívne na interpersonálne procesy, ktoré prebiehajú v skupine. Cieľom takejto formy je podľa SCHWABEHO (1987, podľa KANTOR, LIPSKÝ & WEBER, 2009) zlepšenie vnímania seba a ostatných, riešenie konfliktov (inter/intra personálnych), resp. rozšírenie a diferenciacia estetického prežívania. Ďalšia reaktívna skupinová forma má podľa MÁTEJOVEJ a MAŠURU (1992) podobné úlohy ako jej individuálna obdoba, avšak môžeme ju využiť práve vtedy, keď si to skupinová dynamika a interpersonálne procesy žiadajú (napr. vznik napätia medzi žiakmi, resp. medzi žiakom a učiteľom, zmena atmosféry v triede a podobne). Posledná regulatívna forma, ktorú rozpracoval SCHWABE (1987, KANTOR, LIPSKÝ & WEBER, 2009, s. 210) vychádza zo vzťahu troch rovín: »vnútornej psychickej roviny, telesnej roviny a roviny hudby.« Počas hudobného vnímania sa zintenzívňujú a vyvolávajú rôzne telesné symptómy, ktoré sa ďalej eliminujú prostredníctvom ich akceptácie a regulácie. Počúvanie hudby v tomto prípade môžeme chápať ako jednu z foriem tréningu, ktorý prebieha v niekoľkých etapách.⁹ Pri jednotlivých formách počúvania hudby v skupinovej podobe sa však dostávame na pole muzikoterapeutickej intervencie, resp. hranične muzikofiletiky. Ich využitie

⁸ Počúvanie hudby ako jednu z najobľúbenejších a časovo najviac zastúpených voľnočasových aktivít uvádza napr. SAK (2000), ktorý sa venoval výskumu aktivít vo voľnom čase u detí a mládeže v Českej republike, ale tiež PODPERA (2006), ktorý popisoval determinanty hudobného vkusu, masovú hudobnú kultúru a subkultúry mládeže.

⁹ Táto metóda sa využíva najčastejšie v klinickej praxi a jej aplikácia v školskom prostredí je značne obmedzená, preto ju nebudeme ďalej rozvádzať.

v školskom prostredí sa nevyučuje a hudobná mediácia ako cielená, systematická mediácia konfliktov/napätia v malých sociálnych skupinách – školských triedach, prostredníctvom hudobných prostriedkov (hudba ako „psychostimulans“) môže efektívne slúžiť v rukách skutočne kvalifikovaného odborníka.

Nazdávame sa, že je dôležité vo výchovno–vzdelávacom procese nezabúdať na to, akú úlohu tu môže mať hudba a implementácia rôznych muzikoterapeutických techník. Ak je človek, ktorý pracuje s deťmi, schopný tieto možnosti kompetentne využívať a integrovať do procesu výchovy a vzdelávania, môže tým prispieť nielen k osobnostnému rastu, kultivácii a socializácii dieťaťa, ale tiež podporiť kvalitu života dieťaťa v školskom prostredí. Výchova a mediácia hudbou môže byť praktickou, efektívnou a dostupnou možnosťou dlhodobu aplikovateľnou v školskom prostredí.

4. 3 MUZIKOTERAPIA A MUZIKOFILETIKA

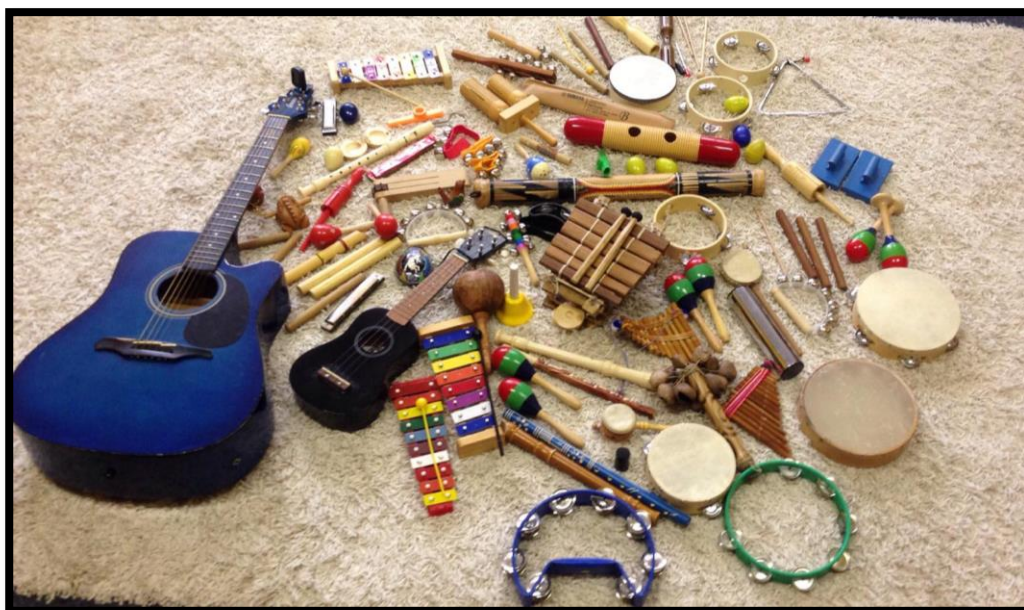
Snád' najväčšie a najširšie uplatnenie nachádza interpersonálna teória hudby v oblasti muzikoterapie a muzikofiletiky. Už pôvodná interpersonálna hypotéza hudby bola inšpirovaná psychoterapeutickou praxou a cieleným využitím hudobných prostriedkov s terapeutickým zámerom. KNOBLOCH sa tak stal jedným z prvých, kto začal využívať muzikoterapeutické metódy priamo v psychoterapeutickom procese v našom kultúrnom prostredí (KNOBLOCHOVÁ a kol, 1968).¹⁰

Možnosti využitia hudby sa dajú diferencovať a kategorizovať rôznymi spôsobmi. Inšpirácie môžeme čerpať v analogických muzikoterapeutických konceptoch, kde sa podľa LINKU (1997) používa základné dichotomické ponímanie (pôvodne inšpirované Lipskou školou) podľa účasti na motivovanom hudobnom dianí - *»receptívna a aktívna forma muzikoterapie«*. KANTOR, LIPSKÝ, WEBER a kol. (2009) diferencujú muzikoterapiu na kreatívnu a nekreatívnu, pričom ide rovnako o rozdelenie podľa hudobnej angažovanosti a aktivity účastníka muzikoterapeutického procesu. Kreatívne muzikoterapeutické modely tak preferujú skôr rôzne improvizáčne techniky s využitím rôznych ľahko

¹⁰ KNOBLOCH, KNOBLOCHOVÁ a kol. (1968) využívali muzikoterapeutické metódy v rámci psychoterapeutického procesu pri liečbe nepsychotických pacientov v terapeutickom komunitnom zariadení v Lobči už v 50. rokoch 20. storočia. Terapeutická komunita v Lobči bolo zvláštnym druhom terapeutického zariadenia vzdialeného asi 65 km od Prahy, pre 25 až 30 pacientov. Manželia KNOBLOCHOVCI tu pôsobili v rozpätí od r. 1954 do r. 1969, kde vznikol systém integrovanej psychoterapie a taktiež prvé pokusy o využitie hudobných prostriedkov v terapeutickom skupine, kde sa ukázala dôležitosť interpersonálnej teórie osobnosti a princípov malých sociálnych skupín a skupinovej dynamiky.

ovládateľných akustických hudobných nástrojov (napr. Orffovo inštrumentárium), ktoré pre ilustráciu uvádzame na obrázku č. 6 nižšie.¹¹

Obr. 6. *Hudobné inštrumentárium autora (vlastný zdroj)*



LINKA (1997) uvádza, že živá, hraná hudba (expresívna forma muzikoterapie) má výhodu spoločenského zážitku a uplatnenia vizuálnej zložky interpretácie, ktorú niektorí poslucháči uvítajú rovnako ako eventuálne dodatočnú možnosť nadviazať verbálnu komunikáciu s interpretom, a to najmä vtedy, keď medzi nimi nájdú dokonca svojich známych (vrátane účastníkov skupiny). Okrem toho poznáme aj aktívnu - expresívnu formu, ktorá je podľa ZELEIOVEJ (2002) zameraná kreatívnejšie, aktívne pracuje so zvukovým materiálom, ktorý vyprodukuje sám účastník (vokálne/inštrumentálne) a využíva tak hrový priestor improvizácie. LINKA (1997) dopĺňa, že účastník osobne vyvíja zrejmu hudobnú aktivitu, či už samostatne (sólovo) alebo v spolupráci s ostatnými (napr. ostatnými členmi v skupine – pacientmi, klientmi a pod.).

V rámci kreatívnej muzikoterapie je zaujímavé spomenúť metódu MORENA (2005), ktorú nazval hudobná psychodráma. Autor tvrdí, že základom pre využitie hudobnej psychodrámy je psychodramatický hudobný improvizčný súbor. Jeho úlohou je vytvárať v každom okamihu improvizovanú hudbu, ktorá podporuje širokú škálu emócií. Aj napriek tomu, že spektrum ľudských emócií je pomerne široké, ich hudobné vyjadrenia je

¹¹ Na obrázku č. 6 je základné Orffovo inštrumentárium doplnené o mnohé ďalšie akustické hudobné nástroje (nielen ľahko ovládateľné, ale tiež etnické), ktoré autor využíva vo svojej terapeutickej praxi a rovnako pri rôznych zážitkových workshopoch (napr. *Hry s hudbou; Čo v hudbe nás (ne)príťahuje* atď.). Viac informácií o workshopoch autora je dostupných na webe: www.mterapiosk

možné rozdeliť do niekoľkých rozsiahlych reprezentatívnych kategórií. Emočné kategórie tak môžu zahŕňať napr. smútok, úzkosť, zdesenie, radosť, strach, pokoj, túžbu, nostalgiu, melanchóliu a iné. MORENOVE emočné kategórie sú do istej miery porovnateľné s kategóriami, ktoré sa vyskytujú simultánne pri interpersonálnych tendenciách v rámci našej interpersonálnej teórie hudby. Napr. smútok, úzkosť, zdesenie, sa môžu prejavovať interpersonálne dištancovaným, odt'ažitým, vyhýbavým, únikovým, resp. útekovým správaním. Radosť, pokoj a túžba sa môžu naopak prejavovať určitou exhibíciou kvality, afiliatívnym, zodpovedným správaním – pohybom smerom k ľuďom. Na psychodramatickej úrovni je tak zreteľný interpersonálny vzorec správania, ktorý sa prejaví u hlavných aktérov. Hudba môže mať v tomto procese dôležitú úlohu, kedy napr. aktivuje interpersonálne tendencie aktérov. V muzikoterapeutickom procese navyše môže dochádzať k aktívnej práci so skupinovú schémou klienta, ktorá sa prostredníctvom hudobnej skúsenosti môže namodelovať a prehrať v jednotlivých rolách so signifikantnými druhými zo života klienta. Aktívna hudobná expresia tak podporuje spontánnu neverbálnu a paraverbálnu komunikáciu, uvoľňuje nahromadené vnútorné napätie a má katartický účinok.

Môžeme tak súhlasiť, že celkovo expresívna forma využitia hudby v muzikoterapii podporuje u klientov neverbálnu komunikáciu a aktivuje schopnosť sebavyjadrenia na úrovni emočného prežívania. Muzikoterapia tak pomáha klientovi identifikovať, že sa nachádza v určitej skutočnosti, ktorá sa stáva novou skúsenosťou (emočná korektívna skúsenosť), čo je dôležité pre ich ďalšie terapeutické smerovanie a následne pre ich ďalší život mimo (KANTOR, LIPSKÝ, WEBER a kol, 2009).

Naopak receptívna/nekreatívna forma muzikoterapie, je skôr orientovaná receptívne – posluchovo, resp. ambientne (mimovoľne). My sme sa bližšie jednotlivým vybraným variáciám počúvania hudby v muzikoterapeutickom procese (BRUSCIA, 1998) venovali v predchádzajúcej podkapitole 4. 2 v súvislosti s hudobnou mediáciou. Treba mať na zreteli, že väčšina receptívnych muzikoterapeutických prístupov vychádza z rôznych výskumov o pôsobení zvuku a hudby na ľudský organizmus. Aplikujú tak v rámci jednotlivých modelov poznatky z oblasti vibroakustiky, audiológie a fonológie, neurovied, biológie, fyziológie a ďalších príbuzných disciplín.

V prípade receptívnej formy muzikoterapie je podľa ZELEIOVEJ (2007) pozornosť zameraná predovšetkým na počúvanie hudby, zvukov, šumu, resp. ticha. MÁTEJOVÁ a MAŠURA (1992) pokladajú receptívnu formu za takú, pri ktorej dochádza k zameranému

systematickému a intenzívnemu pôsobeniu hudby na psychiku vnímateľa a to pri zachovaní stavu fyziologického pokoja. V takomto svete hudobnej percepcie, sa stáva klient aktívnym účastníkom obrazového deja hudby, ktorým je obohatený na úrovni individuality svojho zážitkového sveta. LINKA (1997) hovorí o receptívnej forme, ako pasívnej, počúvajúcej, pri ktorej hudbu môžeme buď len vnímať, alebo sa venovať nejakej mimohudobnej sprievodnej činnosti (napr. maľba, čítanie, pracovná činnosť, cvičenie, pohybové kreácie a pod.), avšak takáto aktivita je »nehudobná«.

Súhlasíme s tým, že ako uvádza AMTMANNOVÁ, JAROSOVÁ a KARDOS (2007), hudobná percepcia pri receptívnej muzikoterapii môže na psychickú a somatickú stránku osobnosti klienta vplývať dvojakým spôsobom. Na jednej strane môže percipienta inaktivizovať - uvoľniť a v takom prípade hovoríme o »hudobnej relaxácii«. Na strane druhej môžeme uvažovať o určitej aktivácii – stimulácii v zmysle »pozitívneho preladenia« a celkovej »stabilizácii osobnosti«.

Ako uvádza ŠKOVIERA (2006), v rámci receptívnej muzikoterapie sa uplatňujú dva základné princípy – »izoprincíp« a »level princíp«. *Izoprincíp* v súvislosti s interpersonálnou teóriou hudby tak predstavuje zhodu medzi interpersonálnym nábojom obsiahnutým v hudbe a interpersonálnym nastavením klienta. Ak sa podarí aktivovať interpersonálne tendencie, ktoré niesú v zhode s interpersonálnym nábojom reprodukovanej hudby, môže ovplyvniť celkový hudobný zážitok klienta. *Level princíp*, ktorý v sebe nesie určitú postupnosť, štruktúru a systematickosť v „dávkaní“ reprodukovanej hudby, tak môže zahŕňať aj interpersonalitu osobnosti – opäť v rovnakom duchu, ako sa nesie základná interpersonálna hypotéza hudby.

Hudba, ktorú pri receptívnej forme používame, môže byť buď živá (nami interpretovaná) alebo reprodukováaná. Živá a hraná hudba má podľa LINKU (1997) veľkú výhodu spoločenského zážitku (obzvlášť ak sa jedná o skupinové počúvanie hudby) a uplatnenie vizuálnej zložky interpretácie, ktorá môže byť ako súčasť komunikácie pre niektorých recipientov významná. V súčasnosti sa používajú rôzne nekreatívne receptívne orientované muzikoterapeutické modely, ktoré napr. podporujú hudobnými prostriedkami imagináciu (*The Guided Imagery and Music – GIM*), relaxáciu a koncentratívne sebauvoľnenie (napr. pri SCHULTZOVOM autogénnom tréningu, podľa HAŠTO, 2018), vibroakusticky stimulujú organizmus (SKILLEHO vibroakustická terapia) a podobne. Pre využitie interpersonálnej teórie hudby v rámci receptívnej muzikoterapie je možné cielene pracovať s vnímaným interpersonálnym nábojom v konkrétnych

hudobných skladbách. Klient tak môže svoj zážitok plne rozvinúť v riadenej, resp. voľnej imaginácii, ale tiež vyjadriť napr. prostredníctvom niektorých arteterapeutických, resp. psychodramatických metód. Vnímanie interpersonálna v hudbe môže byť predmetom reflexie klienta (individuálne, resp. v skupine), pričom nás môže zaujímať napríklad nasledovné:

- *aké interpersonálne tendencie v ňom hudba vyvoláva a prečo?*
- *dokázal ich prijať a nasledovať (identifikovať sa s nimi) alebo naopak skôr potlačiť, neprijať, ignorovať (reagoval komplementárne)?*
- *s čím/kým z reálneho života sa mu takýto zážitok spája?*

Druhou spomenutou oblasťou je »muzikofiletika«, čo je stále pomerne nový a málo známy termín.¹² Termín muzikofiletika sa prvýkrát objavil v susednom Česku, keď ho od pôvodného termínu artefietiky „preklopili“ pre potreby muzikoterapeutickej, resp. hudobno-pedagogickej praxe HOLZER a DRLÍČKOVÁ (2007). V etymológii muzikofietiky nachádzame dve časti – muziko (*músikos* – gr. mozaika, lat. hudba) a filetika (*filein* – gr. milovať, mať v oblúbe). Muzikofietiku definujú jej autori ako umelecko-pedagogickú disciplínu, ktorá má blízko k muzikoterapii. Nepoužíva však nepoužíva obvyklé výchovné a pedagogické postupy, ale snaží sa o vytváranie nových vlastných postupov, ktoré majú svoj základ v muzikoterapii. Nesnaží sa o diagnostickú, resp. terapeutickú činnosť (ako je to napr. v muzikoterapii), čím sa približuje svojou podstatou hudobnej výchovy. Ide tak o interdisciplinárny presah na pomedzí muzikoterapie a hudobnej výchovy, pričom dôraz kladie na rozvíjanie pozitívnych vlastností a potencialít človeka, čím pôsobí aj v oblasti prevencie sociálno-patologických javov. Dôležité je tak najmä prežívanie príjemných zážitkov z hudby a vlastnej hudobnej tvorby, pričom využíva muzikoterapeutické techniky pre podporu a rozvoj výchovno-vzdelávacieho procesu. DRLÍČKOVÁ (2014) hovorí o tom, že muzikofiletika sa snaží o zdôraznenie personálneho, sociálneho a všeobecne humánneho rozmeru výchovy prostredníctvom hudobného a umeleckého média. Zaoberá sa uplatnením hudobných činností a prvkov pre rozvoj poznávania sveta a seba medzi druhými ľuďmi. Na tomto mieste sa tak otvára možnosť aplikácie interpersonálnej teórie hudby v oblasti muzikofietiky. Hudobná skúsenosť a zážitok a následná reflexia môžu smerovať k interpersonálnej percepcii, ktorú hudba svojim špecifickým nábojom môže

¹² V podstate platí, že principiálne môžeme do oblasti muzikofietiky zaradiť aj hudobnú mediáciu, ktorú sme bližšie popísali v predchádzajúcej podkapitole 4. 2. Hudobná mediácia je tak chápaná ako samostatná muzikofietická metóda, ktorá nachádza svoje uplatnenie vo výchove (napr. v školskom prostredí).

vyvolať a podporiť. Zároveň netreba zabúdať, že v muzikofiletike sa veľmi často využívajú a kombinujú aj ďalšie expresívne prístupy (artefiletika a arteterapia, psychodráma, psychogymnastika, psychopantomína, biblioterapia a iné), čím sa ešte rozširuje diapazón uplatniteľnosti a potenciálneho efektu vo výchovno-vzdelávacom procese.

4. 4 PSYCHOLÓGIA HUDBY A REKLAMY

Pri spojení psychológie a hudby, je zaujímavým faktom, že každý človek (nevzdelaný laik rovnako ako profesionálny hudobník) má s hudbou rôznorodé osobné skúsenosti. Ako uvádzajú KRBAŤA, KRUŠINSKÁ a GAJDOŠÍKOVÁ ZELEIOVÁ (2008), hudba je úzko spojená s kategóriami emocionality, prežívania, ale aj správania, motivácie, hodnotovej orientácie, sociálneho kontextu (interpersonálna oblasť). Aj z tohto dôvodu tak existuje samostatná vedecká disciplína – psychológia hudby, ktorá sa vo všeobecnosti zaoberá psychologickou podstatou hudobného umenia a vplyvu hudby na človeka. Tým, že je v súčasnosti hudba každému pomerne ľahko dostupná, všadeprítomná, stáva sa zvukovou kulisou v prostredí súčasného človeka. Neustále na ňu reagujeme, pričom niektorých špecifík, ktoré so sebou nesie problematika vplyvu hudby na človeka, sa parciálne dotýka aj interpersonálna teória hudby. Uvedomujeme si, že existuje veľké množstvo otázok a tematických oblastí, ktorým sa v súčasnej psychológii hudby venuje, preto len načrtujeme niektoré, kde vnímame možnosti uplatnenia interpersonálnej teórie hudby ako najzreteľnejšie. Vzhľadom na to, že hudobná psychológia nepatrí medzi aplikované psychologické disciplíny¹³, aplikáciu poznatkov interpersonálnej teórie hudby vnímame skôr ako určitú možnosť inšpirácie pre vedecko-výskumné bádanie vo vybraných prierezových témach hudobnej psychológie.

Jednou z oblastí, ktorá úzko súvisí s hudobnou pamäťou a hudobným myslením a vnímaním, sú hudobné očakávania. MEYER (podľa CENKEROVÁ, 2017) uvádza, že emócie pri počúvaní hudby vznikajú vtedy, keď sú očakávania percipienta nenaplnené, resp. ich naplnenie je na istý čas oddialené. BHARUCHA (podľa CENKEROVÁ, 2017) však upozorňuje, že ani skladby, ktoré relatívne dobre poznáme, nestrácajú pre nás emocionálnu či estetickú hodnotu, hoci už v podstate k žiadnemu prekvapeniu nedochádza. Tento

¹³ Hudobná psychológia je empirickou vednou disciplínou a zaraďuje sa podľa CENKEROVEJ (2017) medzi systematickú muzikológiu.

predpoklad vysvetľuje konfliktom medzi tzv. »*veridikálnymi očakávaniami*«, ktoré reflektujú vedomosti o konkrétnej skladbe, a »*schematickými očakávaniami*«, ktoré vychádzajú z kumulovanej individuálnej hudobnej skúsenosti (množstvo doposiaľ počutých skladieb u percipienta). Práve tieto schematické očakávania spôsobia, že všetko, čo nás prekvapí pri prvom počutí skladby, nás dokáže vždy znova prekvapiť. Interpersonálny náboj v percipovaných hudobných skladbách môže prispieť v zmysle schematických očakávaní k tomu, že nás konkrétne hudba nadchne opätovne. Ak sa však z určitého dôvodu (napr. zmena v skupinovej schéme percipienta, spracovanie traumatických udalostí vo vzťahu k niektorým signifikantným osobám a rekonštrukcia vzťahov s nimi a pod.) zmení percepcia interpersonálneho náboja u percipienta, mení sa aj jeho očakávanie a vytvára sa akoby nová schéma, ktorá ostáva opäť na nejaký čas konštantná.

K očakávaniam a následnému hudobnému zážitku sa viažu emócie, ktoré sa často spájajú s vplyvom hudby na človeka. Hudobná psychológia v posledných troch dekádach venuje čoraz väčšiu pozornosť skúmaniu emócií v súvislosti s vplyvom hudby na človeka. Kládie si otázky, ako napr. či sú *hudobné emócie totožné s každodennými emóciami, ktoré s hudbou nesúvisia? Nakoľko sú hudobné emócie rovnaké u viacerých percipientov pri tej istej skladbe? Možno hovoriť o určitom emočnom náboji skladieb, ktorý platí u všetkých percipientov rovnako? Dokáže vôbec hudba vyvolať nejaké emócie?*

Priekopníci vo výskume emócií v spojitosti s hudbou JUSLIN a SLOBODA (2010) rozlišujú »*indukciu emócií*«, pri ktorej dochádza k vzbudeniu emócií u percipienta, a »*percepciu emócií*«, ktorá vysvetľuje ako poslucháč vníma a rozpoznáva emócie komunikované prostredníctvom hudby, pričom ich nemusí sám pociťovať. Percipient tak môže označiť nejakú skladbu za smutnú (percepcia emócií), resp. agresívnu, rásnu (percepcia interpersonálna v hudbe) a podobne. Vzhľadom na to, že interpersonálny náboj v hudobných skladbách, ktorý predpokladá interpersonálna teória hudby, sa často v konkrétnych prejavoch viaže aj na príslušný emocionálny sprievod, môže byť zaujímavé smerovať výskum aj v tejto súvislosti.

Podľa KRBAŤU, KRUŠINSKEJ a GAJDOŠIKOVEJ ZELEIOVEJ (2008), je hlavným predmetom psychológie hudby najmä zdôrazňovanie a objasňovanie individuálnej štruktúry, dynamiky predpokladov a tiež procesov hudobne činného človeka. Rovnako k predmetu zaraďujú aj základné kategórie, zákonitosti hudobného správania a prežívania, ktoré sa prejavujú v dvoch rovinách – *prakticko-predmetnej* (proces a produkt hudobnej tvorby –

komponovanie, hudobná interpretácia a percepcia), resp. *psychickej* (pocit'ovanie, vnímanie, predstavy, asociácie, emocionálne prežívanie, myslenie a iné). Medzi psychickú rovinu by sme mohli zaradiť aj interpersonálne nastavenie človeka na osy dominancie – submisivity, resp. afiliácie a dištancovaného správania. Na jednej strane by tak bolo zaujímavé preskúmať interpersonálnu štruktúru hudobníkov a mieru kompatibility s interpersonálnym nábojom hudby, ktorú komponujú, resp. interpretujú. Na druhej strane interpersonálnu štruktúru osobnosti percipienta hudobného diela, o čo sme sa pokúšali v súvislosti s hudobným vkusom na iných miestach (vid' napr. KUSÝ, 2015b, 2015c a iné).

Poslednou oblasťou, ktorej sa budeme venovať v súvislosti s možnosťami aplikácie interpersonálnej teórie hudby, je »*komerčná oblasť*«. Do tejto sféry môžeme zaradiť samostatnú disciplínu psychológie obchodu a reklamy, ktoré sú v širšom slova zmysle súčasťou sociálnej psychológie hudby. V súčasnosti existuje viacero výskumov, ktoré sa venujú vplyvu hudby na spokojnosť zákazníkov, na výber produktov v obchodoch, resp. na rýchlosť a behaviorálne prejavy ľudí priamo v obchodnom prostredí. Medzi najznámejšie koncepty, ktoré vysvetľujú pôsobenie hudby na zákazníka v obchode patrí KOTLEROVA (podľa FRANĚK, 2005) teória. Autor vychádzal z predpokladu, že kľúčová pre celkový efekt pôsobenia hudby je atmosféra v obchode (celkové rysy designu, hustota ľudí v priestore, osvetlenie, vôňa a hudba). Atmosféra v obchode následne vyvoláva určitú emocionálnu reakciu zákazníka, pričom dôležité je, aby táto reakcia bola pozitívna. Tá sa totižto podľa autora spája s ochotou zákazníka utrácať peniaze a opätovne sa do daného obchodu vrátiť. Hypotézu aktivácie ponúka dvojica autorov SMITH a CURNOW (podľa FRANĚK, 2005), ktorí predpokladali, že intenzívne podnety (napr. hlasná, rázna, dynamická, či rýchla hudba) vedie k väčšej aktivizácii zákazníka, čo sa podľa nich prejaví okrem iného aj tým, že bude ochotný viac nakupovať. Netreba zabúdať na fakt, že hudba v obchodnom prostredí vstupuje do procesu hudobnej percepcie ako »*zvuková kulisa*«. Tá má za úlohu spríjemniť obchodné prostredie, eliminovať a prekryť nepríjemné zvuky, ktoré sa v tomto prostredí vyskytujú. Poslucháči v roly zákazníkov ju však vnímajú na pozadí – mimovoľne a zvyčajne ju vôbec neregistrujú (FRANĚK, 2005). Je zaujímavé, že viaceré modely, ktoré sa venujú vplyvu fyzikálneho prostredia na zamestnanca a zákazníka, zahŕňajú do tohto prostredia aj hudobné podnety. BITNEROVÁ (1992) tak navrhla model, pri ktorom podnety prostredia (vrátane hudby) pôsobia na reakcie zamestnancov a zákazníkov (kognitívne, emocionálne a fyziologické, resp.

interpersonálne reakcie). Tie ďalej pôsobia na samotné prejavy ústretového, resp. vyhýbavého správania zákazníkov a zamestnancov, ale taktiež na samotnú interakciu medzi zamestnancami a zákazníkmi. V tomto smere ide o určitú analógiu s interpersonálnou teóriou hudby, pričom práve interpersonálne prejavy správania môžu byť výsledným efektom pôsobenia hudby (resp. celého prostredia) – nevynímajúc interakciu medzi všetkými zúčastnenými aktérmi v tomto priestore. Vhodné by bolo nadviazať na výskumy viacerých autorov v tejto problematike a napr. preskúmať interpersonálne prejavy zákazníkov v obchodnom priestore a ich súvis s hudobnou kulisou a samotným nákupom. Taktiež preskúmať interpersonálne prejavy zamestnancov navzájom, resp. voči zákazníkovi a sledovať tiež pôsobenie hudobnej kulisy na interakcie medzi všetkými zúčastnenými v obchodnom priestore.

Pokiaľ uvažujeme o možnostiach aplikácie interpersonálnej teórie hudby v oblasti reklamy, musíme mať na zreteli o aký produkt ide a aká je cieľová skupina zákazníkov, ktorých má potenciálne osloviť. Ak vieme predpokladať interpersonálne nastavenie, resp. reakcie týchto zákazníkov, môže to podporiť celkový výsledný dopad reklamy. Keďže použitie hudby v reklame je podľa FRANĚKA (2005) založené na metóde klasického podmieňovania, hudba, ktorá sa v reklame využíva, by mala spadať do hudobno-preferenčného rámca zákazníka. Hudba, ktorá vyvolá príjemné pocity páčivosti, sa tak spája cez vizuálny kanál s tovarom propagovaným v reklame. Príjemný pocit z hudby sa uchová v pamäti a vybaví vtedy, keď zákazník uvidí tovar – už bez hudobného stimulu. GORN (podľa MUŽÍK, 2006) potvrdil sériou experimentov vplyv hudby na postoj k reklame a ku značke v súvislosti s teóriou klasického podmieňovania.

ZOZNAM BIBLIOGRAFICKÝCH ODKAZOV:

AMTMANNOVÁ, E., JAROSOVÁ, E. & KARDOS, T. (2007). *Aplikovaná muzikoterapia*. 1. vyd. Dostupné na: https://prolp.files.wordpress.com/2008/02/aplikovana_mt.pdf

ARNETT, J. J. (2007). *Encyclopedia of Children, Adolescents and the Media*. California: SAGE Publication Inc.

BANÍK, G. & GAJDOŠOVÁ, B. (2014). Rizikové správanie, hudobná preferencia, osobnosť a afektivita adolescentov. *PHD EXISTENCE 2014*. Olomouc: UNIPO, s. 191 – 203. Dostupné na internete: http://psych.upol.cz/wp-content/uploads/2014/10/sbornik_phd-existence-iv.pdf

BITNER, M. J. (1992). Servicescapes: Impact of Physical Surrounding on Customers and Employees. *Journal of Marketing*. 56, pp. 57 – 71.

BRUSCIA, K. E. (1999). *Defining Music Therapy*. 2nd. ed., Barcelona: Pathway Book Service.

BURLAS, L. (2000). *Hudba – želania a rezultáty*. Prešov.

CENKEROVÁ, Z. (2017). Hudobná psychológia súčasnosti ako empirická disciplína. *Musicologica Slovaca*. 8(34). 1. pp. 5 – 49. Dostupné na internete: http://uhv.sav.sk/wp-content/uploads/2018/03/Musicologica2017_1.compressed.pdf

DOUBRAVOVÁ, J. (1984). Musical Semiotics in Czechoslovakia and Interpersonal Hypothesis of Music. *International Review for the Aesthetics and Sociology of Music*. 1. pp. 31-38.

DOUBRAVOVÁ, J. (1998). *Dialog a imaginace. Interpersonální diagnostika umění(m)*. 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 198 s.

DOUBRAVOVÁ, J. (2002). *Sémiotika v teorii a praxi*. 1. vyd. Praha: Portál, 160 s.

DOUBRAVOVÁ, J. (2014). *The Hidden Unity. An Experimental View of Aesthetics and Semiotics of Music in the Czech Milieu*. Peter Lang, 120 p.

DRAPELA, V. J. (1998). *Přehled teorií osobnosti*. 2. vyd. Praha: Portál.

DRLÍČKOVÁ, S. (2014). Muzikofiletika. *Arteterapie*. 34. pp. 75 – 89.

- ERIKSON, E. H. (2015). *Životní cyklus rozšířený a dokončený. Devět věků člověka*. 2. vyd. Praha: Portál.
- EVANS, K. R. & GILBERT, M. C. (2011). *Úvod do integrativní psychoterapie*. 1. vyd. Praha: TRITON.
- FRANĚK, M. (2005). *Hudební psychologie*. 1. vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze. 240 s.
- FREUD, S. (1997). *Spisy z let 1909 - 1913*. 1. vyd. Praha: Psychoanalytické nakladatelství.
- GAJDOŠÍKOVÁ ZELEIOVÁ, J. (2014). Relation between Personal Characteristics and Music Preference. In: KRÁLOVÁ, E. & KODEJŠKA, M. (Eds.). *In Theory and Practice of Music Education in Schools*. pp. 29-37.
- GERLICOVÁ, M. (2015). *Muzikoterapie v praxi. Příběhy muzikoterapeutických cest*. Praha: Grada Publishing, 136 s.
- HALL, C. S. & LINDZEY, G. (1999). *Psychológia osobnosti*. 2. vyd. Bratislava: SPN.
- HAŠTO, J. (2018). *Autogénny tréning. Návnik koncentratívneho sebauvoľnenia*. 4. vyd. Trenčín: Vydavateľstvo F.
- HOLAS, M. (2013). *Psychologie hudby v profesionální hudební výchově*. 2. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie muzických umění v Praze.
- HOLZER, L. & DRLÍČKOVÁ, S. (2007). *Celostní muzikoterapie v institucionální výchově*. Olomouc: Univerzita Palackého.
- HERDEN, J. (1998). *Hudba jako řeč. O poslechu doma i ve škole*. 1. vyd. Praha: Scientia.
- CHAMORRO-PREMUZIC, T. & FURNHAM, A. (2007). Personality and music: Can traits explain how people use music in everyday life? *British Journal of Psychology*. 2007. 98. pp. 175-185.
- CHAMORRO-PREMUZIC, T.; FURNHAM, A.; GOMÁ-I-FREIXANET, M. & MURO, A. (2009). Personality, Self-Estimated Intelligence, and Uses of Music: A Spanish Replication and

Extension Using Structural Equation Modeling. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. 3(3). pp. 149-155.

JUSLIN, P. & SLOBODA, J. (2010). *The Handbook of Music and Emotion*. New York: Oxford University Press.

KANTOR, J., LIPSKÝ, M., WEBER, J. a kol. (2009). *Základy muzikoterapie*. 1. vyd. Praha: Grada Publishing.

KNOBLOCH, F. (1995). The Interpersonal Meaning of Music and Ethology. *ASCAP*. 6 (7). Dostupné na internete: http://cogweb.ucla.edu/Abstracts/Knobloch_95.html

KNOBLOCH, F. (2003). A Heuristic Path to Psychotherapy Integration: One Early European Development. *Journal of Psychotherapy Integration*. 13(2). 107-129.

KNOBLOCH, F., JUNA, J., JUNOVÁ, H. & KOUTSKÝ, Z. (1968). On interpersonal hypothesis in the semiotic of music, *Kybernetika*, 4 (4), pp. 368-382. Dostupné na internete: http://dml.cz/bitstream/handle/10338.dmlcz/124399/Kybernetika_04-1968-4_7.pdf

KNOBLOCH, F. & KNOBLOCH, J. (1979). *Integrated psychotherapy*. New York: Jason Aronson.

KNOBLOCH, F. & KNOBLOCHOVÁ, J. (1993). *Integrovaná psychoterapie*. 1. vyd. Praha: Grada Publishing.

KNOBLOCH, F. & KNOBLOCHOVÁ, J. (1999). *Integrovaná psychoterapie v akci*. 1. vyd. Praha: Grada Publishing.

KNOBLOCH, F., POŠTOLKA, M. & SRNEC, J. (1964). Musical experience as interpersonal process, *Psychiatry Journal for the study of interpersonal processes*, 27 (4), pp. 259 – 265.

KNOBLOCHOVÁ, J. a kol. (1968). *Psychoterapie*. 1. vyd. Praha: SPN.

KONEČNI, V. (2010). The influence of affect on music choice. In: JUSLIN, P. & SLOBODA, J. A. (eds.). *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Oxford: Oxford University Press, pp. 698–723.

KOŽENÝ, J. & GANICKÝ, P. (1976). *Dotazník interpersonální diagnózy – ICL*. Bratislava: Psychodiagnostické a didaktické testy.

KRÁL, M. (2014). Vzťah osobnostných črt a hudobnej preferencie u stredoškolákov. *Človek a spoločnosť*. 17(1), 38-62.

KRBAŤA, P. (1994). *Psychológia hudby (nielen) pre hudobníkov*. 1. vyd. Prešov: Matúš v Prešove, 127 s.

KRBAŤA, P., KRUŠINSKÁ, M. & GAJDOŠÍKOVÁ ZELEIOVÁ, J. (2008). *Psychológia hudby nielen pre hudobníkov*. 2. vyd. Varín: Elektro AB, 365 s.

KRESÁNEK, J. (2000). *Hudba a človek. Hudobné myslenie – Sociálna funkcia hudby – Hudobná psychológia*. Bratislava: Hudobné centrum, 96 s.

KRUEGER, J. W. (2011). Doing things with music. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*. 10. pp. 1-22.

KUSÝ, P. (2013). Využitie muzikoterapie v rámci Integrovanej psychoterapie. *Arteterapie*. 31. pp. 77-84.

KUSÝ, P. (2014). Hudobné preferencie u detí staršieho školského veku. In *JUVENILIA PAEDAGOGICA 2014*. Trnava: Pedagogická fakulta TU, s. 92 - 99.

KUSÝ, P. (2015a). Interpersonálne tendencie ako odraz individuálnej psychodynamiky v skupine. *E-mental: elektronický časopis o mentálnom zdraví*. 3 (2). 6-12.

KUSÝ, P. (2015b). Interpersonal behavior and music preferences of older school age children. MCGREEVY, M. & RITA, R. (Eds.). 2015. *CER Comparative European Research 2015*. pp. 186 – 189.

KUSÝ, P. (2015c). Hudobné preferencie vo vzťahu k interpersonálnym tendenciám detí staršieho školského veku. BOZOGÁŇOVÁ, M., KOPANIČÁKOVÁ, M. & VÝROST, J. (Eds.). 2015. *Sociálne procesy a osobnosť 2014: Človek a spoločnosť*. s. 275-286.

KUSÝ, P. (2015d). Interpersonálna teória hudby a hudobná mediácia u detí. In KRAJČÍ, P. & PRIESTEROVÁ, K. 2015. *Dimenzia muzikoterapie v praxi, výskume a edukácii*. Bratislava: IRIS, pp. 166-172.

KUSÝ, P. (2015e). Hudba ako nástroj zvyšovania kvality života u detí. In ADAMÍK ŠIMEGOVÁ, M., BIZOVÁ, N. & BRESTOVANSKÝ, M. (Eds.). (2015). *Školská psychológia a kvalita života v edukácii*. Trnava: PdF TU, pp. 294-303.

KUSÝ, P. (2016). *Interpersonálne vzorce správania sa a možnosti ich ovplyvňovania hudbou*. (Dizertačná práca). Trnava: Pedagogická fakulta TU, 129 s.

KUSÝ, P. & GAJDOŠÍKOVÁ ZELEIOVÁ, J. (2016). Hudobná mediácia interpersonálnych vzorcov správania u detí. In *Hudba a hudobné aktivity na podporu rozvoja osobnosti a kreativity u detí*. Trenčín: Trenčianska univerzita Alexandra Dubčeka v Trenčíne. pp. 68-82,

KUSÝ, P. & VOZAFOVÁ, L. (2014b). Preferencia hudobného žánru a jej vzťah k osobnostným charakteristikám u slovenských poslucháčov s genderovým odlišením. *Psychologica XLII*. Nové Zámky: Psychoprof s. r. o., s. 313- 322.

LA FORGE, R. & SUCZEK, R. R. (1955). The Interpersonal dimension of personality: III. An Interpersonal Check list, *Journal of Personality*, 24 (1).

LEARY, T. (1956). *Multilevel measurement of interpersonal behavior: A manual for the use of the interpersonal system of personality*. Berkley, California: Psychological Consultation Service.

LEARY, T. (1957). *Interpersonal diagnosis of personality*. New York: Ronald Press.

LEJBIN, V. M. (1979). *Psychoanalýza a filozofie neofreudismu*. Praha: Svoboda – Pravda.

LINKA, A. (1997). *Kapitoly z muzikoterapie*. 1. vyd. Rosice u Brna: Gloria, 1997. 158 s.

MÁTEJOVÁ, Z. & MAŠURA, S. (1992). *Muzikoterapia v špeciálnej a liečebnej pedagogike*. 1. vyd. Bratislava: SPN, 202 s.

MICHELSON, L., SUGAI, D. P., WOOD, R. P. & KAZDIN, A. E. (1983). *Social Skills Assessment and Training with Children*. New York: Plenum press.

MIRANDA, D. & CLAES, M. (2008). Personality Traits, Music Preferences and Depression in Adolescence. *International Journal of Adolescence and Youth*, 14(3), 277-298.

MUŽÍK, P. (2006). *Hudba v obchodním prostředí. Empirický přístup*. [Rigorózní práce]. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 128 s.

MUŽÍK, P. (2009). *Hudba v životě adolescentů. Hudební preference v souvislostech*. [Dizertační práce]. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 134 s.

NAKONEČNÝ, M. (1997). *Encyklopedie obecné psychologie*. 2. vyd. Praha: Academia.

NAZAJKINSKI, J. V. (1980). *O psychológii hudobného vnímania*. 1 vyd. Bratislava: OPUS, 359 s.

NORTH, A. C., HARGREAVES, D. J. & O'NEILL, S. A. (2000). The Importance of Music to Adolescents. *British Journal of Educational Psychology*. 70, pp. 255 – 272.

PODPERA, R. (2006). *Quo vadis musica. Premeny sociálnych funkcií hudby*. Bratislava: VEDA, 176 s.

PODPERA, R. & ZELEIOVÁ, J. (Eds.). (2009). *Hudba, kultúra, spoločnosť*. 1. vyd. Trnava: Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave, 194 s.

PRACOVNÍ SKUPINA OPD (Eds.). (2013). *Operacionalizovaná psychodynamická diagnostika OPD-2. Manuál pro diagnostiku a plánování léčby*. Praha: Hogrefe-Testcentrum

RAJSKÝ, A. & PODMANICKÝ, I. (2016). *Človek človeku. K prameňom etickej výchovy*. Trnava: VEDA.

RENTFROW, P. J. & GOSLING, S. D. (2003). The Do Re Mi's of Everyday Life: The Structure and Personality Correlates of Music Preferences. *Journal of Personality and Social Psychology*. 84(6). 1234-1256.

RENTFROW, P. J., & GOSLING, S. D. (2006). Message in a ballad: The role of music preferences in interpersonal perception. *Psychological Science*, 17, 236–242.

RENTFROW, P. J. & GOSLING, S. D. (2007). The content and validity of music-genre stereotypes among college students. *Psychology of music*, 35, 306-326.

RENTFROW, P. J., & MCDONALD, J. A. (2009). Music preferences and personality. In P. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Handbook of music and emotion*. Oxford: Oxford University Press. 669–695.

SAK, P. (2000). *Proměny české mládeže*. 1. vyd. Praha: Petrklíč, 291 s.

SCHEUFELE, P. M. (2000). Effects of Progressive Relaxation and Classical Music on Measurement of Attention, Relaxation and Stress Responses. *Journal of Behavioral Medicine*. 23(2). pp. 207-228.

SCHWARTZ, K. D. & FOUTS, G. T. (2003). Music Preferences, Personality Style, and Developmental Issues of Adolescents. *Journal of youth and adolescence*, 32(3), 205-213.

SCHUTZ, W. C. (1966). *The Interpersonal underworld*. Palo Alto, California: Science and Behavioral Books.

SEDLÁK, F. (1990). *Základy hudební psychologie*. 1. vyd. Praha: SPN.

SLÁVIKOVÁ, Z. (2013). *Kreativita a integrácia v umeleckej edukácii*. 1. vyd. Prešov: PdF Prešovskej univerzity v Prešov, 202 s.

SULLIVAN, H. S. (1953). *Interpersonal theory of psychiatry*. New York: Norton.

ŠIMANOVSKÝ, Z. (2011). *Hry s hudbou a techniky muzikoterapie ve výchově, sociální práci a klinické praxi*. 4. vyd. Praha: Portál, 246 s.

ŠKOVIERA, A. (2006). *Kapitoly zo špeciálnej výchovy hudbou*. 1. vyd. Bratislava: Metodicko-pedagogické centrum v Bratislave, 80 s.

ŠTÁTNY VZDELÁVACÍ PROGRAM. (2010). *Hudobná výchova. (Vzdelávacia oblasť: Umenie a kultúra). Príloha ISCED I*. Bratislava: ŠPÚ, 10 s. Dostupné na webe: http://www.statpedu.sk/files/articles/dokumenty/statny-vzdelavaci-program/hudobna_vychova_isced1.pdf

WIGGINS, J. S. (1979). A Psychological Taxonomy of Trait – Descriptive Terms: The Interpersonal Domain. *Journal of Personality and Social Psychology*, 37, 395–412.

WIGGINS, J. S. (1995). *Interpersonal Adjective Scales: Professional Manual*. FL: Odessa, Psychological Assessment Resource.

WIGGINS, J. S., TRAPNELL, P. & PHILLIPS, N. (1988). Psychometric and Geometric Characteristics of the Revised Interpersonal Adjective Scales (IAS-R). *Multivariate Behavioral Research*, 23, 517 - 530.

WIGGINS, J. S. & TRAPNELL, P. (1996). A Dyadic-interactional Perspective on the Five-factor Model. In WIGGINS, J. S. (Ed.). *The Five - factor Model of Personality*. New York: The Guilford Press. 88–162.

ZELEIOVÁ, J. (2002). *Muzikoterapia – dialóg s chvením*. 1. vyd. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV.

Internetové odkazy:

www.incip.cz

www.mterapio.sk

PRÍLOHY

PRÍLOHA Č. 1: FONOTÉKA 60 HUDOBNÝCH SKLADIEB POUŽITÝCH PRI OVEROVANÍ INTERPERSONÁLNEJ HYPOTÉZY HUDBY U DETÍ (KUSÝ, 2016).

Baroková hudba:

Johann Sebastian Bach

BWV 971 - Taliansky koncert, Opus č. 2, Presto - III. časť

Arcangelo Corelli

Triová sonáta č. 1, Opus č. 5, F-maj, I. časť

Triová sonáta č. 1, Opus č. 5, F-maj, II. časť

Triová sonáta č. 3, Opus č. 5, F-maj, I. časť

Triová sonáta č. 3, Opus č. 5, F-maj, II. časť

Triová sonáta č. 3, Opus č. 5, F-maj, IV. časť

Triová sonáta č. 7, Opus č. 5, C-maj, II. časť

Violová sonáta č. 7, Opus č. 5, D-mol, II. časť

Violová sonáta č. 7, Opus č. 5, D-mol, IV. časť

Antonio Vivaldi

Husľový koncert - Štyri ročné obdobia - Opus č. 8, 1. časť E-dur

Husľový koncert - Štyri ročné obdobia - Opus č. 8, 2. časť G-mol

Husľový koncert - Štyri ročné obdobia - Opus č. 8, 3. časť F-dur

Husľový koncert - Štyri ročné obdobia - Opus č. 8, 4. časť F-mol

Husľový koncert - Štyri ročné obdobia - Opus č. 8, 5. časť Es-dur

Husľový koncert - Štyri ročné obdobia - Opus č. 8, 6. časť C-dur

Husľový koncert - Štyri ročné obdobia - Opus č. 8, 7. časť D-mol

Husľový koncert - Štyri ročné obdobia - Opus č. 8, 8. časť G-mol

Husľový koncert - Štyri ročné obdobia - Opus č. 8, 9. časť D-mol

Husľový koncert - Štyri ročné obdobia - Opus č. 8, 10. časť B-dur

Husľový koncert - Štyri ročné obdobia - Opus č. 8, 11. časť D-dur

Husľový koncert - Štyri ročné obdobia - Opus č. 8, 12. časť C-dur

Klasicistická hudba:

Muzio Clementi

Klavírna sonáta č. 1 B-maj, Opus č. 9, I. časť

Wolfgang Amadeus Mozart

Violový koncert č. 4 D-maj, Opus č. 121, II. časť

Romantická hudba:

Max Bruch

Škótska fantázia, Opus č. 46, II. časť

Škótska fantázia, Opus č. 46, IV. časť

Antonín Dvořák

Symfónia č. 8, Opus č. 88, G-maj, III. časť

César Franck

Symfónia v D-mol, III. časť

Edvard Grieg

Peer Gynt, Suita č. 1, Opus č. 46, I. časť – Ranná nálada

Peer Gynt, Suita č. 1, Opus č. 46, III. časť – Anitrin tanec

Peer Gynt, Suita č. 1, Opus č. 46, IV. časť – V hale jaskynného kráľa

Leoš Janáček

Sinfonietta, I. časť – Fanfáry

Sinfonietta, II. časť – Hrad

Sinfonietta, IV. časť – Ulica

Franz Liszt

Koncert pre piano a orchester č. 1, E-maj, I. časť

Franz Schubert

Sláčikový kvartet č. 14 D-mol - Smrť a dievča, II. časť

Sláčikový kvartet č. 14 D-mol - Smrť a dievča, IV. časť

Symfónia č. 5 D-maj - I. časť - Andante G-maj

Symfónia č. 1 D-maj - III. časť

Symfónia č. 1 D-maj - IV. časť - Andante G-maj

Bedřich Smetana

Predaná nevesta - Overtúra

Predaná nevesta, II. časť - Furiant

Predaná nevesta, III. časť – Pochod komediantov

Richard Wagner

Siegfried – Idyll, Opus č. 103, E-dur

Impresionistická hudba

Claude Debussy

Bergamská suita - III. Časť - Svit luny

Suita detský kútik – Serenáda pre Doll

Suita detský kútik – Golliwoggov cakewalk

Modernistická hudba 20. storočia

Samuel Barber

Suveníry, Opus č. 28, II. časť - Škótska

Suveníry, Opus č. 28, VI. časť – Galop

Sergej Prokofiev

Symfónia č. 1 v D-maj, I. časť

Symfónia č. 1 v D-maj, II. časť

Symfónia č. 1 v D-maj, III. časť

Symfónia č. 1 v D-maj, IV. časť

Symfónia č. 4 v C-maj, I. časť

Symfónia č. 4 v C-maj, II. časť

Symfónia č. 4 v C-maj, III. časť

Symfónia č. 4 v C-maj, IV. časť

Symfónia č. 3 v C-mol, II. časť

Dmitrij Šostakovič

Symfónia č. 10, Opus č. 93, E-mol, II. časť