

ÚVOD

Klavírní interpretace, technika, estetika klavírní hry, celková komplikovanost klavírního výkonu, to vše klade – zejména ve svých vrcholných formách – nesmírné nároky na interpreta, a to jak v oblasti psychické, tak v oblasti fyzické. Ke splnění takovýchto nároků zdaleka nestačí spoléhat pouze na vrozené schopnosti s víceméně intuitivním přístupem k jejich rozvoji, anebo přesvědčení, že jde především o otázku odhodlání a vůle, že je tedy možné špičkového výkonu dosáhnout samotnou tvrdou dřinou. Vše řečené samozřejmě nelze ani v nejmenším pominout, avšak je zřejmé, že ke splnění nároků, jež jsou dnes na klavírního interpreta kladeny, je nezbytná též určitá *dobře promyšlená strategie*, pokud jde o efektivní a cílevědomé rozvíjení hudebních vloh a technických dovedností, smysluplné využití sil, o jejich účelné a cílené „nasazování“ tam a tehdy (pouze tam a pouze tehdy), kde a kdy je to nutné a nezbytné z hlediska co nejefektivnějšího dosažení zamýšleného účínu.

Takováto racionální strategie, vyváženě doplňující a podporující intuitivní a emocionální složku interpretova výkonu, by měla zohledňovat maximum dosavadního poznání a vědění o hudbě, a to sdělené především těmi, kdo jsou přímými aktéry – tedy vynikajícími interpretačními osobnostmi klavírního oboru i vynikajícími klavírními pedagogy, a to rovněž s pokud možno co nejkvalifikovanější oporou v poznání hudebněteoretickém. Významnou úlohu přitom hrají i poznatky nashromážděné hudební psychologií.

Podstatným faktem je, že *interpretace je výkladem skladatelova záměru*, a vlastní práce interpreta tedy začíná již okamžikem prvního setkání s notovým zápisem,

v okamžiku první fáze procesu postupného hledání, formování a krystalizace budoucí interpretační představy. Již v tomto procesu „krystalizace“ přichází ke slovu komplex všeho toho, co souhrnně nazýváme hudební tvořivostí: fantazie, invence, schopnost koncentrace, zvuková představivost konkrétní, jasná, dostatečně ostrá, přitom zároveň trvalá, ale též flexibilní, pohotová atd. To vše společně s talentovými předpoklady, jako je hudební sluch, rytmické cítění, přirozená muzikalita, plně funguje již od prvního okamžiku, ještě než se prsty dotknou klaviatury, a následně pak – stále, po celou dobu hry – až do doznění posledního tónu skladby.

Interpretační výkon je v procesu vrcholné koncentrované aktivity jednotlivce jakousi zprostředkující fází, vyrůstající z hudebního zápisu a následně ústící do hudby znějící. Hudební teorie dokáže dnes již velmi podrobně analyticky zmapovat výchozí fázi – tedy hudbu v její zapsané podobě, v jejích silách a schopnostech je rovněž analytický pohled na fázi cílovou – hudbu znějící. Považujeme za užitečné pokusit se alespoň částečně rozšířit dosavadní poznání oné části interpretačního procesu, projevující se v průniku obou uvedených oblastí (hudby zapsané i hudby následně znějící), a tím přispět i k hlubšímu poznání oné interpretační strategie, zmíněné v úvodu tohoto oddílu, nezbytné jak z hlediska samotného interpretačního výkonu, tak z hlediska jeho kvalitní přípravy. Prohloubení takového poznání by mohlo přinést praktický užitek klavírní pedagogice – ale nejen jí.

Předkládaný text je rozčleněn do 9 kapitol.

Vstupní 1. kapitola je věnována pokusu o charakteristiku hudebního talentu jako předpokladu rozvoje hudebnosti i jeho rozmanitých aspektů, nahlížených zejména hudební psychologii a některými pohledy praktických hudebních pedagogů.

Vlastní „osa“ celé práce se opírá o 2. a 9. kapitolu: zatímco 2. kapitola *Rozvoj hudebních schopností dítěte jako součást jeho duševního růstu od narození do dospělosti* usiluje o postižení potenciálních možností podchycení a rozvoje jednotlivých složek hudebního talentu ve sledu etap vývoje jedince od raného období jeho vývoje až po stadium adolescence, nazírajíc daného jedince jako výchozí specificky strukturovaný, dynamicky a procesuálně se vyvíjející samostatný subjekt a zároveň objekt pedagogického působení, 9. kapitola *Klavírní myšlení* předkládá pokus o definici a obhájení pojmu *klavírního myšlení* (jako specifické formy obecnějšího pojmu *hudebního myšlení*), vyjadřujícího cílový stav, výsledek onoho pedagogického působení (a později – za předpokladu, že jde o skutečně tvůrčí osobnost – i působení vlastní seberozvíjející aktivity). Zde ještě lze poznamenat, že pod pojem *klavírní myšlení* zahrnujeme klavírní myšlení kompoziční a interpretační, neshledávající mezi těmito dvěma oblastmi ostrou hranici. „Most“, spojující „pilíře“ obou kapitol, představují pak další mezi nimi rozprostřené kapitoly (3. *Specifika klavírní hry*, 4. *Počátky klavírního vyučování*, 5. *Interpretační výkon jako výklad hudebního díla*, 6. *Klavírní tón*, 7. *Klavírní technika*, 8. *Cvičení*), zaměřené vesměs k nejdůležitějším vybraným

aspektům otázek týkajících se hledání pokud možno co nejefektivnější cesty od stavu antropologických předpokladů (2. kapitola) ke stavu rozvinutého klavírního myšlení jako předpokladu ovládnutí klavírního interpretačního umění (9. kapitola).

V předkládané práci jsem vycházela z publikovaných zkušeností významných klavírních pedagogů, autorů významných klavírních škol, z názorů interpretů-klavíristů, z poznatků hudební psychologie a v neposlední řadě ze zkušeností z vlastní dvacetileté pedagogické práce na různých typech a stupních škol.

1 / HUDEBNÍ TALENT

Talent je nepominutelným předpokladem hudebně-interpretací činnosti.

Výzkum talentu náleží tradičně do kompetence *psychologie*, výzkum hudebního talentu pak do okruhu zájmu *hudební psychologie*.

Prvotní identifikace (rozpoznání) existence a míry hudebního talentu u konkrétního jedince (zpravidla dítěte) a péče o jeho systematický rozvoj od prvních kroků až po případný vstup na profesionální dráhu je úkolem *hudební pedagogiky*.

Hudební teorie – konkrétně *teorie interpretace* – převážně pojímá talent jako samozřejmý, a priori daný fakt a svým přístupem k řešení specifických otázek interpretace směřuje především k teoretické reflexi uměleckého výkonu z aspektu analytického a systematického, orientujíc se zejména k jednotlivým, z celku vyčlenitelným a uchopitelným složkám interpretovaného výkonu (např. práce se zvukem – tónem, jeho barvou, práce s tempem, agogikou, dynamikou, otázky tektoniky, artikulace, užití pedálu, výběr prostředků s ohledem na požadavky stylovosti atd.).

Vycházíme z přesvědčení, že *talent ve skutečnosti není pouhým předpokladem, rámcem, podmínkou interpretační činnosti, nýbrž aktivním činitelem* interpretačního procesu, konkrétního úsilí o hudebně-interpretací pojetí a svrchovaný výkon, tedy zápasu, který podstupuje tvůrčí hudební interpret vždy stále znovu a znovu. *Talent je tedy jedním z faktorů, jež do tohoto procesu vstupují a rozhodujícím způsobem jej ovlivňují, sám pak je tímto procesem nadále formován, rozvíjen, kvalitativně „přetavován“*. Každým krokem, každou studovanou a poté interpretovanou skladbou, ale již samotným procesem hledání a výběru skladeb k interpretaci, utváření a krystalizace

interpretačního názoru ke konkrétní zvolené skladbě, hledání a výběru prostředků k vyjádření vykrystalizovaného názoru, studiem skladby a konečně vlastním interpretačním výkonem a následně i působením zpětné vazby ze strany posluchačů a kritiky dochází tedy i k posunu v procesu rozvoje talentu, jeho možného prohlubování, kultivace, zjemňování diferenciací interpretačních schopností, zároveň s aktivní vědomou snahou čelit nebezpečí zplanění, rutiny, stereotypu. Zmíněnou aktivitu v době studia vyvíjí zpočátku učitel, postupně ji přenáší na žáka, aby ji on poté, v období dospělosti, samostatně, uvědoměle a s plnou zodpovědností převzal zcela do svých rukou.

Péče o talent je tedy přímo nedílnou součástí hudebně-interpretálního umění; svědectvím řečeného jsou koneckonců též mj. publikované výpovědi velkých interpretů (Richter¹, Rubinstein²...).

Malá československá encyklopedie uvádí pod heslem *talent*: „Endogenní struktura specifických vloh podmiňující rozvoj specifických schopností – předpokladů pro výjimečně úspěšné vykonávání určité konkrétní činnosti; struktura aktuálně se projevujících vysoce kvalitních osobních vlastností člověka, umožňující mu podávat v určité oblasti (činnosti) vysoký výkon i za velmi náročných podmínek; někdy též nositel této struktury (jedinec mimořádně výkonný v určité činnosti, talentovaný jedinec). T. jako konkrétní projevová stránka schopností spojená s vysokým výkonem a ovlivňovaná osobnostními i vnějšími faktory je silně vázána na nadání, chápané jako mimořádně příznivá struktura vrozených vloh zvl. charakteru. Proto je v některých psychol. koncepcích nadání interpretováno jako základna talentu.“³

Zaměřme nyní svou pozornost na výklad pojmů *hudební nadání*, *hudební talent*, *hudební genialita* – konkrétně ve vztahu ke klavírní interpretaci.

Hudebním nadáním je podle Ivana Poledňáka⁴ obecně míněn souhrn a osobitě propojení hudebních schopností, nezbytných k tomu, aby se jím disponující jedinec mohl úspěšně zabývat hudební činností, resp. různými druhy hudebních aktivit. Mezi tyto navzájem propojené schopnosti počítáme vrozené a dědičné předpoklady hudebního rozvoje, anatomicko-fyziologické dispozice a vlohovou výbavu určitého specifického typu.

V souvislosti s úvahami o vrozených a dědičných předpokladech hudebního rozvoje nelze nepřipomenout diskusi, probíhající zejména v první polovině 20. století, avšak i dnes stále živou a aktuální, a to diskusi psychologů, muzikologů i pedagogů o podílu vrozených a dědičných předpokladů a naproti tomu – vlivu prostředí

¹ Viz Jurík, Marian. *Richter*. Praha: Supraphon, 1974, s. 40–50.

² Viz Rubinstein, Artur. *Moje mladá léta*. Praha: H & H, 2001; Rubinstein, Artur. *Moje mnohá léta*. Praha: H & H, 2003.

³ *Malá československá encyklopedie*. Praha: Academia, 1987, s. 117, heslo *talent*.

⁴ Poledňák, Ivan. *Stručný slovník hudební psychologie*. Praha: Editio Supraphon, 1984, s. 233, heslo *nadání*.

a výchovy na rozvoj hudebních schopností dítěte. Na tuto otázku existují různé odpovědi, mnohdy velmi vyhraněné a polaritní. Jednu z krajností představuje stanovisko zastávající přesvědčení o určujícím a výhradním významu dědičnosti, zaujímavé zejména psychology Seashorem⁵, Révészem⁶, Mjönem⁷ aj. Opačné stanovisko pak představují tendence interpretující hudebnost jako fakt podmíněný v první řadě sociálními faktory a kladoucí hlavní důraz právě na prostředí a výchovu jako podstatné zdroje a činitele rozvoje hudebních schopností. Muzikologie mnohdy – zejména s poukazem na příklady slavných hudebních rodin (např. rodina Bachů, rodina Bendů aj.) – zdůrazňovala zásadní vliv genetických faktorů. Avšak zároveň – tváří v tvář uvedeným příkladům – je nesporné, že právě v takovýchto případech hrály (a hrají) zároveň podstatnou roli i každodenní vliv prostředí, přímé hudební podněty, působení vzorů, i soustavně vedená výchova dítěte k aktivní hudební činnosti již od jeho raného věku – to vše jako samozřejmá součást jeho života. S těmito otázkami pak souvisí i otázky a diskuse týkající se problematiky raných projevů mimořádného hudebního nadání a fenoménu tzv. „zázračných dětí“ (Mozart, Beethoven...), v návaznosti na to pak otázky další – případného „stropu“ původně slibně se rozvíjejícího talentu, anebo otázky nezbytnosti vlivu dalších faktorů (kromě čistě hudebních), nezbytných pro stimulaci plného rozvoje tvůrčí osobnosti v plném slova smyslu. Tematicke „zázračných dětí“ – klavíristů věnuje zevrubnou pozornost např. C. A. Martienssen.⁸ Zajímavou problematikou k možným úvahám pak jsou i případy pozdějšího projevení se mimořádného talentu, někdy až v období dospívání nebo dospělosti (Svjatoslav Richter).

Nemáme důvodu preferovat kteroukoli ze zmíněných krajností a zaujímáme přesvědčení o významu a nepominutelnosti zásadního vlivu obou faktorů, působících v procesu optimálního hudebního zrání každého jedince od raného věku až po období zralosti v neustálém vzájemném propojování, interferenci, synergii, harmonické souhře.

Dalším předmětem pozornosti při úvahách o posuzování hudebního, tedy i klavíristického talentu jsou *anatomicko-fyziologické dispozice*, tj. vrozené či dědičné anatomicko-fyziologické zvláštnosti nezbytné pro jednotlivé hudební aktivity obecně, zvláště pak pro hudební aktivity na vrcholné profesionální úrovni. K dispozicím tohoto druhu v případě posuzování předpokladů pro klavírní hru náleží v první řadě nepochybně anatomická stavba ruky, jednotlivých prstů, ale i zápěstí a celé paže.

⁵ Seashore, Carl Emil. *The Psychology of Musical Talent*. New York, 1919.

⁶ Révész, Géza: *Talent und Genie: Grundzüge einer Begabungspsychologie*. Bern, 1952.

⁷ Mjön, J. A. *Die Vererbung der musikalischen Begabung*. Berlin, 1934.

⁸ Viz Martienssen, Carl Adolf. *Tvorivé vyučovanie klavírnej hry*. Bratislava: Opus, 1985. 1. kap. *Komplex schopností zázračného dieťaťa jako vzor*. 2. kap. *Zázračné dieťa W. A. Mozart*. 3. kap. *Pedagogika Leopolda Mozarta*. 4. kap. *Komplex schopností zázračného dieťaťa*, s. 13–19.

V širším smyslu pak celého těla, neboť pohybová aktivita při klavírní hře se neomezuje pouze na oblast paže, nýbrž na tělesný organismus jako celek – např. pokud jde o způsob sezení u klavíru s ohledem na práci klavíristy s těžištěm těla i jeho částí, odvíjenou od kinestetického prožitku hudebního proudu.

Pokud jde o anatomii ruky, je nutným předpokladem přirozená pohyblivost a flexibilita prstů ve všech jejich člancích, flexibilita dlaně, rozměry dlaně a prstů, jimi dosažitelné rozpětí, schopnost uvědoměle vnímat svalové pocity, hmatová citlivost konečků prstů. V. Jůzlová zdůrazňuje nezbytnost vnímání svalových pocitů při hře: „... hráč může kontrolovat svoje pohyby na základě svalových pocitů.“⁹ T. B. Judovina-Galperina konstatuje, že „každý dotek kláves je fyziologický proces. Pro rozeznávání taktilních počítků jsou v centrálním nervovém systému zvláštní oblasti, kterým se předává informace od různých okřsků kůže... Čím více je v bříškách prstů nervových zakončení, tím silnější reakce na dotyk předmětu (u některých lidí reagují kožní receptory dokonce na přiblížení k předmětu, ještě před dotykem). Taktilní citlivost je čistě individuální jev.“¹⁰ Podle W. Bardase „jediným fyziologickým předpokladem, který je základem a východiskem rozvoje zručnosti, je schopnost naprostého uvolnění svalů, jejich pružnost a pohyblivost... Pouze v tomto případě je zcela možná úplná inervace zamýšleného pohybu“.¹¹ Komplexnější výklad této problematiky podává Nejgauz: „Pro opravdové ovládnutí těla je důležité – a pro klavíristu ne méně než pro balerínu – znát, začátky a konce^č aktivity, nulové napětí (mrtvý bod) a maximum napětí (to, co se u strojů nazývá ‚projektovaná kapacita‘), ovšem nejen znát, ale umět to také při hraní použít... Pro dosažení techniky, která nám dovolí interpretovat celou klavírní literaturu, je nutné využívat všech anatomických pohybových možností, kterými je člověk od přírody vybaven, počínaje sotva postřehnutelným pohybem posledního článku prstu, celého prstu, dlaně, předloktí, ramene až do zapojení zad, prostě pohybem celé vrchní části těla, počínaje od jednoho opěrného bodu – konečků prstů na klaviatuře a konče druhým opěrným bodem – na židli“.¹² Na otázky anatomicko-fyziologických dispozic a jejich rozvoje klade velký důraz L. Šimková: „Lidská činnost vyrůstá z tělesné síly člověka. Váhou konstantou těla je hmota kosterní soustavy. Dynamickou silou lidského těla je jeho svalová soustava, která zajišťuje jeho rovnováhu... Kořen různých forem svalového pohybu nalézáme v pohybové formě kloubů. Svaly základní pohyb kloubu usměrňují a stabilizují.“¹³

Dispozice tedy bezprostředně souvisí s konstitucí organismu jako celku i jeho konkrétních částí, jejichž funkce je od hudebního projevu v rámci konkrétního

⁹ Jůzlová, Věra. *Práce u klavíru*. Praha: Editio Supraphon, 1982, s. 56.

¹⁰ Judovina-Galperina, Taťána B. *U klavíru bez slz aneb jsem pedagog dětí*. Brno: LYNX, 2000, s. 47.

¹¹ Bardas, Willy. *Psychologie klavírní techniky*. Brno: LYNX, 2002, s. 9.

¹² Nejgauz, Genrich. *O umění klavírní hry*. Praha: SPN, 1983, s. 74, 63.

¹³ Šimková, Ludmila. *Organická klavírní hra*. České Budějovice: KOPP, 2007, s. 13.

daného oboru neodmyslitelná. Posuzování dispozic však není možné provádět izolovaně od hudebních činností: můžeme je posuzovat jen ve vztahu ke konkrétním hudebním činnostem a požadavkům těchto činností na dispoziční výbavu. Tyto požadavky jsou velmi rozmanité při srovnávání jednotlivých interpretačních oborů (srv. rozdílné požadavky, pokud jde o klavír, zpěv, dechové nástroje dřevěné, žesťové...), ale i při srovnání jednotlivých stylových, žánrových, typových specifíků zamýšleného hudebního studia (takovýto rozdíl lze názorně dokumentovat např. srovnáním dispozičních požadavků na klasický zpěv *bell canto* s požadavky na jazzový hudební projev).

František Sedlák v souvislosti s úvahami o schopnostech podílejících se na hudebním nadání mluví o *vlohách*, tj. o individuálních neuropsychických vlastnostech každého jedince jako neopakovatelné individuality. Projevují se v elementární rovině sluchovými schopnostmi a smyslem pro rytmus, ve vyšší rovině smyslem pro komplexní hudební prožitek v celé jeho strukturní komplexnosti. Sedlák je charakterizuje následovně: „Hudební vlohy spatřujeme v anatomických a psychofyziologických kvalitách mikrostruktury mozku, nervové soustavy a analyzátorů, zvláště pak sluchového a pohybového. Jsou psychofyziologickými jevy, objevujícími se např. v emocionální citlivosti k hudbě, ve způsobu hudebního vnímání, v úrovni hudební aktivity i v celkovém vztahu k hudbě. Jsou *mnohostranné*, vystupují v hudebním vývoji jedince velmi brzy a vytvářejí *široce rozložený potenciální základ*, který se za příznivých vnějších podmínek může změnit v reálný projev, tj. v hudební schopnost, která je již „slitinou“ vrozeného (přirozeného) a získaného výchovou... Umožňují rychle a s malou unavitelností si osvojit hudební činnosti a vytvářet trvale kladný vztah k hudbě. Hudebně disponovaný jedinec projevuje *zvýšený zájem o hudbu* již v raném věku, vyhledává ji a touží po *hudební seberealizaci*. Silné hudební vlohy se pak projevují i ve zvýšené motivaci, v úsilí překonávat překážky...“¹⁴ V oblasti vloh je rovněž nutné – zejména v souvislosti s faktem, že v případě klavíru jde o nástroj vícelasý – počítat u klavíristy s požadavkem a vyššími nároky na specifický druh intelektových schopností analytických, kombinačních, zvukoprostorové a časoprostorové představitosti, smyslu pro orientaci ve vícedimenzionální struktuře, schopnosti simultánního myšlení ve více paralelně probíhajících proudcích – podobně, jako je tomu např. u dirigentského oboru.

Dispozice i vlohy se projevují a působí nejen kvantitativně ve svém součtu, nýbrž – a to je velmi podstatné – kvalitativně – způsobem vzájemného propojení, syntézy, dynamického procesu. Dalším podstatným rysem dispozic a zejména vloh je skutečnost, že v jejich případě nejde o cosi statického, neměnného, jednou pro vždy daného, nýbrž o jev procesuální, časově se vyvíjející, zrající. Tato skutečnost

¹⁴ Sedlák, František. *Základy hudební psychologie*. Praha: SPN, 1990, s. 37–38.

je důležitá zejména s ohledem na pedagogické vedení, učení, které je nutné pojímat jako zásah, externí vstup do tohoto procesu, tento proces ovlivňující. D. Markiewiczová v této souvislosti připomíná nutnost věnovat pozornost „osobním vlastnostem žáka, bez jejichž formování se zdá být nemožné dosáhnout optimálních výsledků ve hře na klavír. – Základní vlastnost, která stimuluje všechny ostatní, je *zájem*, který následně vyvolává *chuť k činnosti*. Zájem je nutno u dětí neustále udržovat změnou prostředků, zaváděním prvků přinášejících do hodiny novinky a různorodost... Další vlastnost je *pozornost* či *schopnost se soustředit*... Záhy je také třeba pracovat na rozvíjení *schopnosti dělit svou pozornost*. Již na nejnižší úrovni znalosti hry probíhá myšlení v několika vrstvách současně... Nezbytné je také pracovat na rozvoji *samostatnosti myšlení*... S výchovou k samostatnému myšlení souvisí další požadavek, aby žák již od nejsnadnějších úkonů na klaviatuře *sebekriticky naslouchal své hře*... Současně s výchovou ke kritickému a samostatnému myšlení učitel vede dítě k *přesnosti* při provádění úkolů“.¹⁵

V rámci této kapitoly připomínáme stručně pokusy o klasifikaci hudebních schopností, podniknuté několika autory:

C. E. Seashore vyčlenil celkem 25 samostatných hudebních schopností a seřadil je do pěti skupin: a) základní sensorické schopnosti projevující se jako počítky a vjemy akustických vlastností tónu, b) hudební činnosti, c) hudební paměť a fantazie, d) schopnosti spojené s hudebním intelektem, e) schopnosti k hudebnímu cítění a prožitku (emocionální reakce na hudbu, hudební vkus, schopnost emocionálně se projevit hudbou).¹⁶

Těplovovi stačí k postižení jádra hudebnosti pouze tři schopnosti: a) smysl pro tonalitu (tonální cítění), b) hudební představivost a její vyšší rozvojový stupeň, nazývaný „vnitřní sluch“, c) smysl pro rytmus, projevující se vnímáním a prožíváním metricko-rytmické struktury, které může vyústit v tělesné pohybové reakce.¹⁷

Sedlák pak předkládá vlastní klasifikaci hudebních schopností: a) hudebně-sluchové, zajišťující rozlišování vlastností tónů a jejich vztahů v rovině horizontální a vertikální, b) psychomotorické, umožňující postihovat časové členění hudby (rytmus, metrum, hybnost, tempo), c) analyticko-syntetické, tvořící předpoklady pro identifikaci hudebně-výrazových prostředků, hudebních tvarů a pro jejich syntetizaci ve strukturované celky a jejich útvary, d) hudebně-intelektové schopnosti jako předpoklad pro operace a činnosti percepční, interpretační a hudebně tvořivé.¹⁸

M. Franěk konstatuje, že „základním problémem je, jak definovat hudební schopnost. Je tato schopnost určena jediným faktorem, či má více složek? Pokud má

¹⁵ Markiewiczová, Danuta. Psychologické faktory. In: *Dítě u klavíru*. Praha: Supraphon, 1977, s. 27–28.

¹⁶ Citováno podle: Sedlák, František. *Základy hudební psychologie*. Praha: SPN, 1990, s. 41–42.

¹⁷ Těplov, Boris M. *Psychologie hudebních schopností*. Praha: SHV, 1965.

¹⁸ Sedlák, František. *Základy hudební psychologie*. Praha: SPN, 1990, s. 41–42.

hudební schopnost více složek, souvisí spolu nějak tyto složky, či jsou navzájem nezávislé?¹⁹ V této souvislosti připomíná Révészem navržený pojem „hudebnosti“ (muzikality) ve smyslu „potřeby a schopnosti rozumět autonomním účinkům hudby a prožívat je. Hlavním kritériem hudebnosti je hloubka, s kterou je člověk schopen proniknout do umělecké struktury díla. Hudebnost je tedy podle Révésze hlavním faktorem hudební schopnosti, který prostupuje všechny druhy hudebních činností. Z této definice vyplývá, že hudebnost zahrnuje (1) schopnost rozumět hudbě, neboť hudba představuje specifický druh komunikace, který předává zprávy, jež nejsou přenášeny ostatními komunikačními kanály; (2) hudebnost není jen otázkou schopnosti, ale také motivace, potřeby hudby vycházející z jejího autonomního účinku“.²⁰

Setkáme-li se s výrazně nadprůměrnou, vysokou, popř. maximální mírou nadání, mluvíme o *talentu*, v případě maximální míry – o *genialitě*. Talent ani genialita nejsou objektivně měřitelné, přesto jsou poznatelné. Jejich podstata není kvantitativní, nýbrž kvalitativní. Hranici mezi talentem a genialitou nelze přesně vymezit. Obojí se vyznačuje nestandardním, nevšedním, mimořádným výkonem; geniální výkon pak navíc výraznou jedinečností, neopakovatelností, dokonalostí.

¹⁹ Franěk, Marek. *Hudební psychologie*. Praha: Karolinum, 2005, s. 148.

²⁰ *Tamtéž*, s. 149.