

Univerzita Karlova v Praze

Pedagogická fakulta

Katedra hudební výchovy

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Korelace talentu a vývoje v houslové hře
Correlation of Talent and Progression in Violin Playing

Zuzana Bendová

Vedoucí práce: PhDr. Gabriela Kubátová, Ph.D.

Studijní program: Učitelství VVP pro SŠ a ZŠ

Studijní obor: N HV - NA

2018

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Korelace talentu a vývoje v houslové hře* vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Praha, 13. 7. 2018

V první řadě bych ráda poděkovala PhDr. Gabriele Kubátové, Ph.D. za vedení této diplomové práce. Dále děkuji svému manželovi Aleši Bendovi za neutuchající podporu a pomoc. Děkuji všem osloveným respondentům a zvláště těm, kteří byli ochotni přistoupit na rozhovor a udělali si čas na osobní setkání.

Abstrakt

Diplomová práce *Korelace talentu a vývoje v houslové hře* se zaměřuje na zkoumání nadání a talentu ke hře na housle. V první řadě se zabývá obecnými pojmy talent a nadání, jejich různými definicemi a přináší poznatky a názory různých teoretiků. Práce pojednává také o rozdílnosti těchto dvou pojmů. Dále zužuje svoje zaměření na hudební talent a pojmy, které s ním souvisí, zabývá se hudebním vývojem dítěte, dědičností talentu a také genialitou. Další část práce pojednává o specifikách houslového talentu a důležitých předpokladech interpreta pro úspěšný vývoj v houslové hře. Praktická část představuje osm polostrukturovaných kvalitativních rozhovorů s profesionálními houslovými interprety o jejich hudebním vývoji a talentu. Cílem rozhovorů bylo srovnání teoretických poznatků a reálných prožitků a okolností při houslovém vývoji a jejich následné shrnutí.

Klíčová slova

hra na housle, talent, vývoj houslové hry, houslová pedagogika

Abstract

The diploma thesis called *Correlation of Talent and Progression in Violin Playing* is focused on the talent and aptitude for playing the violin. In the first place, it is concerned with the general terms of talent and aptitude and their diverse definitions and it brings findings and opinions of various theorists. It also discusses the difference between these two notions. Further, it narrows its focus on musical talent and related concepts, such as musical development of children, the inheritance of talent as well as brilliance. The second part of the theoretical part deals with the specifics of talent for playing the violin and important prerequisites for the interpret successful development of interpret. The practical part introduces eight semi-structured, qualitative interviews with professional violin players about their talent and musical development. The aim was to compare the theoretical findings with the real experience followed by a summary.

Keywords

violin playing, talent, progression in violin playing, violin pedagogy

Obsah

Úvod	8
1. Nadání a talent	9
1.1 Nadání.....	9
1.1.1 Druhy nadání	12
1.2 Talent	14
2. Hudební talent.....	17
2.1 Druhy talentu	18
2.2 Pojmy související s hudebním talentem	19
2.2.1 Hudební schopnosti	20
2.2.2 Hudební vlohy	22
2.2.3 Hudební činnosti.....	24
2.2.4 Hudebnost.....	26
2.2.5 Hudební genialita.....	28
2.3 Hudební vývoj dítěte.....	32
2.4 Dědičnost talentu a faktory ovlivňující jeho rozvoj	37
3. Houslový talent.....	40
3.1 Psychofyzilogické a manuální předpoklady	40
3.2 Diagnostika	43
3.3 Vývoj houslového talentu	46
3.3.1 Role rodiny a učitele.....	46
3.3.2 Motivace a vůle.....	49

3.3.3 Proces cvičení	50
3.4 Tréma a krize	53
4. Design praktické části	58
4.1 Polostrukturovaný kvalitativní rozhovor	58
4.2 Vzorek respondentů	59
4.3 Postup	61
5. Rozhovory s interprety	64
5.1 Milan Al-Ashhab	64
5.2 Václav Dvořák	67
5.3 Marko Ferenc	72
5.4 Petr Matěják	79
5.5 Jan Mráček	86
5.6 Ludmila Pavlová	93
5.7 Matouš Pěruška	100
5.8 Jan Zrostlík	108
6. Vyhodnocení rozhovorů	113
Závěr	115
Seznam použité literatury	117

Úvod

Téma houslového talentu a výjimečně hudebně nadaných dětí mě začalo zajímat s mými pedagogickými začátky před několika lety. Setkání s několika dětmi, které měly bez pochyby vrozené vlohy ke hře na housle, mě inspirovalo ke zvolení právě tohoto tématu diplomové práce. Houslový talent, jako vrozené předpoklady, se dá u žáka objevit poměrně v brzkém věku. Důležité však je, aby se s ním správně pracovalo, aby učitel žáka správně ovlivnil, namotivoval a vybíral mu vhodnou instruktivní literaturu k jeho úspěšnému vývoji. Talent tedy sám o sobě jako záruka profesionální dráhy nestačí, vše závisí právě na korelaci talentu a správného vývoje, který obsahuje efektivní pravidelnou práci. Tuto myšlenku dobře vystihuje citát H. de Balzaca: *“Talent je něco jako krásná žena, je to jen příslib.”*

Jedním z cílů této diplomové práce je v první řadě shrnutí různých definic obecného i hudebního talentu a nadání, jejich psychofyziologické základy a druhy. Dalším cílem je představení konkrétně houslového talentu, jak se projevuje a co ho nejvíce a nejefektivněji rozvíjí.

Práce je rozdělena do čtyř hlavních kapitol. První kapitola přináší hlavně obecné informace o talentu a nadání. Různé chápání těchto pojmů a jejich definice. Druhá kapitola se zaměřuje na hudební talent a pojmy s ním spojované, jako jsou například hudební schopnosti, činnosti, vlohy, hudebnost a genialita. Kapitola se věnuje i tématu dědičnosti hudebního talentu a hudebního vývoje dítěte. Třetí kapitola je již zaměřená pouze na talent ke hře na housle. Zkoumá předpoklady k této činnosti, které mohou být psychofyziologického či manuálního základu. Kapitola obsahuje tematické části, které se zabývají jevy, jež ovlivňují vývoj houslového talentu. Jak pozitivně, tak negativně. Těmito jevy jsou rodinné zázemí dítěte, vliv pedagoga, cvičení na housle a motivace k němu, ale také tréma a různé krizové stavy. V poslední části diplomové práce je osm rozhovorů s českými houslovými interprety, kteří jsou bezesporu talentovaní a kteří správným rozvojem svého talentu dosáhli profesionální úrovně ve hře na housle.

Doufám, že tato práce bude alespoň minimálním přínosem pro houslové pedagogy i pro houslisty, kteří si možná se zájmem přečtou o zkušenostech a vývoji jiných houslistů.

1. Nadání a talent

Pojmy nadání a talent jsou velmi úzce spjaty, u laické veřejnosti i u mnoha autorů odborné literatury jsou dokonce považovány za synonyma. Termíny jako nadání, talent či nadané dítě jsou také často vymezovány ve školských zákonech, které jsou závazné pro vzdělávací praxi. A i v těchto dokumentech jsou termíny považovány za slova stejného významu. V jiných odborných textech poté můžeme nalézt různá rozlišení těchto pojmů.

1.1 Nadání

Upřesnit pojem nadání jednou konkrétní definicí není snadné, protože definic pojmů nadání a talentu je velké množství. Už v 60. letech 20. století je sesbíral a utřídil L. J. Lucito, který jich zkompletoval celkem 113. Některé jsou odlišné, některé se překrývají a jiné považují pojmy jako nadání a talent za synonyma. Pojem nadání se vztahuje především ke schopnostem člověka, které jsou nadprůměrně až vysoce nadprůměrně rozvinuté.¹

Původně bylo nadání chápáno jako něco člověku daného, takzvané zděděné psychické dispozice, jež jsou předpokladem ke konkrétnímu výkonu jedince. V současné době se pojem nadání chápe nejenom v souvislosti, s již zmíněnými dědičnými dispozicemi, ale také s vlivy okolního prostředí a jeho působení na člověka. Základním stavebním prvkem nadání jsou schopnosti, vůle a zájmy. Schopnosti, které jsou definované jako individuálně-psychologické vlastnosti člověka, jsou podmínkou pro úspěšné vykonávání produktivní činnosti.²

Nadání, jak již bylo řečeno, může být definováno z několika různých úhlů pohledu. Například Fořtík a Fořtíková nabízejí pět možností pohledu:³

¹ HŘÍBKOVÁ, Lenka. *Nadání a nadaní*. Praha: Grada Publishing, a.s., 2009. ISBN 978-80-247-1998-6.

² FOŘTÍK, Václav - FOŘTÍKOVÁ, Jitka. *Nadané dítě a rozvoj jeho schopností*. Praha: Portál s.r.o., 2007. ISBN 978-80-7367-297-3.

³ FOŘTÍK, Václav - FOŘTÍKOVÁ, Jitka. *Nadané dítě a rozvoj jeho schopností*. Praha: Portál s.r.o., 2007. ISBN 978-80-7367-297-3, s. 12.

- *kvalitativně osobitý souhrn vlastností, které podmiňují úspěšné vykonávání činnosti*
- *všeobecné schopnosti nebo všeobecné prvky schopností, které podmiňují možnosti člověka, úroveň a vlastnosti jeho činnosti*
- *rozumový potenciál nebo inteligence, celostní individuální charakteristika poznávacích možností a schopnost učit se*
- *souhrn vloh, vrozených daností, projev úrovně a vlastností vrozených předpokladů*
- *talent, existence vnitřních podmínek pro dosahování vynikajících výsledků v činnosti.*

Velké množství definic v sobě také zahrnuje přihlídnutí k nadprůměrné inteligenci jedince. Například v definici ministerstva školství Velké Británie se o nadaných hovoří jako o jedincích s všeobecnou intelektovou způsobilostí, která je vyjádřena hodnotou IQ 130 a výše. Laznibatová uvádí, že nadání je biologicky daná vlastnost a je jednoznačně spjata s vysokou úrovní inteligence, která je výsledkem předčasně rozvinutého a akcelerovaného spojení mozkových funkcí, zahrnujících smysly, intuici, emoce a poznávání.⁴ V dnešní době se tato definice nadání považuje za nedostatečnou, protože bylo prokázáno, že jedinec, který se projevuje velkými specifickými schopnostmi, nemusí zároveň oplývat nadprůměrnými intelektovými schopnostmi. *“Koncepty, které ztotožňovaly nadání s jedinou hodnotou celkového inteligenčního kvocientu, jsou zastaralé a dnes překonané. Inteligence je chápána jako složitý soubor schopností a projevů, které se mohou týkat řady oblastí lidských aktivit, nejen těch, které měří klasické inteligenční testy.”*⁵

Jednou z prvních komplexních definic nadání, která na něj pohlíží z pedagogického hlediska, je *Marlandova definice*. Jde o široce pojatou definici, která zahrnuje jak performační, tak potenciální složku nadání. Čímž v podstatě zasahuje i do spektra nadaných dětí, jejichž výkonná stránka není plně rozvinuta, a tím pádem potřebují speciální péči. *“Nadané a talentované děti jsou ty děti, které jsou identifikovány*

⁴ LAZNIBATOVÁ, Jolana. *Nadané dieťa, jeho vývin, vzdelávanie a podporovanie*. Bratislava: Iris, 2007. ISBN 80-89018-53-X.

⁵ HAVIGEROVÁ, Jana Marie. *Pět pohledů na nadání*. Praha: Grada Publishing a.s., 2011. ISBN 978-80-247-3857-4, s. 23.

kvalifikovanými profesionály a které jsou vzhledem k výjimečnému potenciálu schopné vysokých výkonů. Tyto děti potřebují k realizaci svého přínosu pro společnost vzdělávací program a servis, který není běžně poskytován regulárními školami. Děti schopné vysokého výkonu jsou ty, které vykazují úspěch nebo potencionální schopnost v některých z následujících oblastí:

1. *všeobecná intelektová schopnost;*
2. *specifické akademické schopnosti;*
3. *tvořivé nebo produktivní myšlení;*
4. *vůdčí schopnosti;*
5. *umělecké schopnosti;*
6. *psychomotorické schopnosti.*"⁶

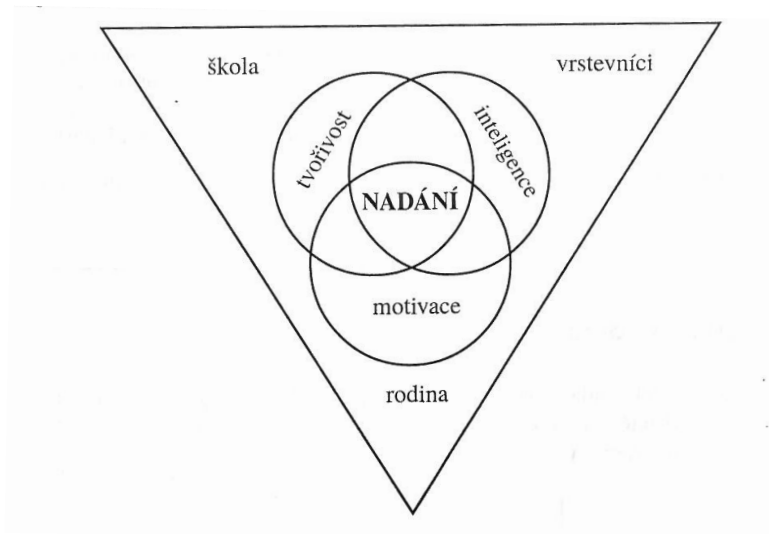
Mönksův-Renzulliho model nadání

Pro dobrou představu o tom, co je to nadání a jaké složky ho vytváří, nám může také posloužit model, který v základu vytvořil J. Renzulli⁷. Nadání zde tvoří tři hlavní složky: Nadprůměrné všeobecné intelektové schopnosti, vysoký stupeň tvořivosti a vysoký stupeň motivace. Kromě toho, že všechny složky dosahují vysokého stupně rozvoje, zároveň jsou také ve společné interakci. Nadání jsou tedy nositeli těchto tří vlastností, jsou schopni je dál rozvíjet a následně aplikovat na některou oblast lidské činnosti. Renzulli však ve svém modelu vychází pouze z intelektového nadání, které je například pro nadané v performanční oblasti nedostačující. Proto tento model upravil J. Mönks⁸, který ho rozšířil o důležitou sociální složku a vložil Renzulliho model do kontextu se školním prostředím, vrstevníky a rodinou. Mönks se domnívá, že každý jedinec potřebuje k rozvoji svého nadání sociální interakci. V izolovaném stavu či takzvaném sociálním vakuu se nadání nevyvíjí.

⁶ JURÁŠKOVÁ, Jana. *Základy pedagogiky nadaných*. Praha: IPPP ČR, 2006. ISBN 80-86856-19-4, s. 14.

⁷ Joseph Renzulli (nar. 1936), americký psycholog, uznávaný profesor na University of Connecticut's Neag School of Education.

⁸ Franc J. Mönks (nar. 1932), německý dětský psycholog, zabývá se vzděláváním nadaných.



Obr. č. 1 - Mönksův a Renzulliho model nadání⁹

1.1.1 Druhy nadání

Někteří odborníci za nadání považují pouze akademické, intelektové nadání. Přitom se dle Laznibatové¹⁰ obecně rozlišuje mnohem více druhů nadání, mezi něž patří nadání globální, všeobecné (nebo také matematicko-lingvistické), čistě matematicko-logické anebo čistě verbálně-jazykové. Například občanský zákoník USA považuje nadané žáky za žáky schopné podávat vysoké výkony, mající všeobecné intelektové i školní schopnosti, produktivní a kreativní myšlení, vizuální, umělecké, vůdcovské a psychomotorické vlastnosti.

Obecně, na základě většiny definic odborníků, můžeme druhy nadání rozdělit do pěti širších oblastí:¹¹

⁹ JURÁŠKOVÁ, Jana. *Základy pedagogiky nadaných*. Praha: IPPP ČR, 2006. ISBN 80-86856-19-4, s. 18.

¹⁰ LAZNIBATOVÁ, Jolana. *Nadané dieťa, jeho vývin, vzdelávanie a podporovanie*. Bratislava: Iris, 2007. ISBN 80-89018-53-X.

¹¹ JURÁŠKOVÁ, Jana. *Základy pedagogiky nadaných*. Praha: IPPP ČR, 2006. ISBN 80-86856-19-4.

- **intelektové** - vysoce nadprůměrné intelektové schopnosti, které jsou rovnoměrně rozložené v různých intelektových oblastech,
- **akademické** - vysoké schopnosti pro některou z akademických oblastí, pravděpodobně některou ze školských předmětů (matematika, jazyk, přírodní vědy),
- **vůdčí** - vysoké schopnosti k reprezentaci a řízení lidí nebo iniciování společenských situací,
- **tvůřivé** - vysoké nadání v oblasti produkce zaměřené na tvorbu,
- **umělecké** - vysoké schopnosti pro performanční (tanec, hudba, drama) či vizuální (výtvarné) činnost v oblasti umění.

Jak již bylo řečeno, nadání se může projevovat v jedné i více rovinách jedince. Je to tedy v podstatě schopnost podávat nadprůměrné výkony v jakékoli společensky hodnotné oblasti snažení. Podle amerického experta Havighursta¹² existuje šest ucelených oblastí, ve kterých se nadání projevuje. Později bylo těchto šest oblastí zredukováno na čtyři základní. Jsou to intelekt, kreativita, motorika a komunikace. Tato klasifikace oblastí nadání je velmi podobná s teorií mnohočetných inteligencí H. Gardnera, o které se ještě zmíníme v dalších kapitolách.

Tab. 4 Oblasti nadání

nadřazený pojem	oblast nadání	
intelekt	intelektová schopnost	<i>intellectual ability</i>
	vědecká schopnost	<i>scientific ability</i>
kreativita	schopnost tvořivého myšlení	<i>creative thinking</i>
motorika	mechanické schopnosti	<i>mechanical skills</i>
	talenty v krásném umění	<i>talents in fine arts</i>
komunikace	schopnost sociálního vůdcovství	<i>social leadership</i>

Obr. č. 2 - Oblasti nadání dle Havighursta¹³

¹² Robert James Havighurst (1900-1991), americký profesor, fyzik, vychovatel a odborník na stárnutí.

¹³ HAVIGEROVÁ, Jana Marie. *Pět pohledů na nadání*. Praha: Grada Publishing a.s., 2011. ISBN 978-80-247-3857-4, s. 28.

1.2 Talent

“Pojem talent má tu výhodu, že vyjadřuje současně jak fenomén, tak jeho nositele.”¹⁴

S pojmem nadání velmi úzce souvisí další, pro nás důležitý, pojem talent. Slovo talent jako takové pochází ze staré řečtiny, kde v původním tvaru znělo *talanton* a znamenalo vyjádření pro váhovou míru.

Jak už bylo výše zmíněno, někteří autoři¹⁵ považují pojmy talent a nadání za slova stejného významu. Podle M. Musila mají tyto dva pojmy společné to, že jsou oba definovány jako předpoklady osobnosti, které podmiňují výkon, produktivitu a mimořádně úspěšnou činnost v dané oblasti. A jsou také spojovány se schopnostmi a dalšími vlastnostmi jedince.¹⁶

V jiných případech se však můžeme setkat s diferencovaným pojetím. Například Kodým¹⁷ rozděluje nadání a talent tak, že každý pojem chápe ve spojení s odlišným jevem. Nadání je podle něj spojené s vlohami a talent se specifickými, aktuálně se projevujícími, činnostmi.¹⁸ Čili nadání zapadá do takzvané *předpokladové složky*, jež obsahuje kapacitu a vysokou úroveň schopností pro výkon. Naopak talent je součástí *složky výkonné* a realizuje se vhodným působením okolního prostředí, které může zaktivovat potenciál nadání.¹⁹ U laické veřejnosti se talent považuje za obzvláště vysokou úroveň nadání anebo je také spojován s výraznými uměleckými či sportovními sklony.

¹⁴ HŘÍBKOVÁ, Lenka. *Nadání a nadání*. Praha: Grada Publishing, a.s., 2009. ISBN 978-80-247-1998-6, s. 42.

¹⁵ FOŘTÍK, Václav - FOŘTÍKOVÁ, Jitka. *Nadané dítě a rozvoj jeho schopností*. Praha: Portál s.r.o., 2007. ISBN 978-80-7367-297-3.

DOČKAL, Vladimír. *Zaměřeno na talenty aneb nadání má každý*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2005. ISBN 80-7106-840-3.

¹⁶ HŘÍBKOVÁ, Lenka. *Nadání a nadání*. Praha: Grada Publishing, a.s., 2009. ISBN 978-80-247-1998-6.

¹⁷ Miloslav Kodým (nar. 1930), český psycholog.

¹⁸ DOČKAL, Vladimír. *Zaměřeno na talenty aneb nadání má každý*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2005. ISBN 80-7106-840-3.

¹⁹ SEDLÁK, František - VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. 2. vyd. Praha: Karolinum, 2013. ISBN 978-80-246-2060-2.

Jeden z dalších pohledů na definici talentu můžeme spatřovat u J. Laznibatové.²⁰ Ta tvrdí, že talent je chápán jako vysoká úroveň rozvoje hlavně speciálních schopností a k jeho realizaci se zde připojují ještě originalita a tvořivost. Za talentované tedy můžeme označit všechny jedince, jejichž nadání není pouze akademické a ani nekoreluje s vysokým stupněm IQ. Jak talent, tak i nadání se dají specifikovat na základě společného triadického modelu, podle kterého nadaný/talentovaný jedinec je:

1. **předčasně vyzrálý** - psychicky nebo i fyzicky
2. **potřebuje minimální pomoc** od okolí či dospělých ke zvládnutí oboru, ve kterém se jejich nadání/talent projevuje
3. **sám chce vyniknout** v oblasti, ve které je nadaný/talentovaný a věnuje jí téměř celý svůj volný čas bez jakéhokoli nátlaku okolí

Převážně v odborné literatuře se můžeme setkat s názory, že nadání a talent jsou postaveny na tomto triadickém základu, avšak jsou mezi nimi rozdíly, které odlišují jedince talentované a nadané. Talentovaný jedinec projevuje své nadprůměrné a specifické schopnosti hlavně v oblastech hudebního, výtvarného či tanečního umění, nebo také ve sportu. Zde si tedy můžeme povšimnout, že v některých místech se implicitní definice talentu podle laické veřejnosti shoduje s teoriemi odborníků.

Na oba dva pojmy, tedy nadání a talent, se dodnes pohlíží z různých úhlů a existuje několik různých definic. Pojmy v současné české i světové literatuře ještě stále čekají na své přesné a jednotné definování. M. Musil se ve své práci pokusil o jakési utřídění a zanalyzoval práce různých autorů a následně uvedl rozdíly ve vymezení nadání a talentu:²¹

1. **kvantitativní rozdíly**: Talent se zde definuje jako vysoký stupeň nadání nebo naopak.

²⁰ LAZNIBATOVÁ, Jolana. *Nadané dieťa, jeho vývin, vzdelávanie a podporovanie*. Bratislava: Iris, 2007. ISBN 80-89018-53-X.

²¹ LAZNIBATOVÁ, Jolana. *Nadané dieťa, jeho vývin, vzdelávanie a podporovanie*. Bratislava: Iris, 2007. ISBN 80-89018-53-X.

2. kvalitativní rozdíly:

- A. **geneticko-vývojové:** Nadání (pocházející ze slova *dané*) představuje potenciální vrozené vlohy, talent už je výsledkem vývojového procesu a interakce s prostředím.
- B. **obsahové:** Nadání se chápe ve vztahu k přírodním vědám, talent k humanitním vědám.
- C. **podle stupně všeobecnosti:** Nadání se v širším pojetí chápe jako všeobecné předpoklady pro činnost a výkon, talent se chápe jako určité specifické nebo úzce vymezené předpoklady pro činnost. Například W. Stern²² používal pojmy jako *speciální nadání*, které nazýval talentem a *nadání všeobecné*, jež představuje inteligenci jedince.

K tomuto schématu, které nám slouží k vymezení obou pojmů, bychom však měli přistupovat spíše opatrněji. Schéma pochází z roku 1982 a opírá se pouze o dvanáct odkazů. Navíc i v tomto případě vymezení pojmů zde dochází k jejich vzájemnému zaměňování a stírání hranic mezi nimi. Může však dopomoci k tomu, aby si každý sám subjektivně pojmy definoval a případně rozlišil.

I když se talent a nadání ve větší míře používají a prezentují jako synonyma, já osobně vnímám talent jako vyšší a specifičtější stupeň nadání a představuji si ho ve spojení převážně s uměleckou či sportovní činností. Jelikož tato práce pojednává o houslovém talentu, jenž spadá do oblasti umělecké činnosti, hudebního nadání a zasahuje do sfér kreativity, tvořivosti a pohybu, budu zde nadále používat především pojem talent.

²² William Luis Stern (1871-1938), americký psycholog a filozof německého původu.

2. Hudební talent

U pojmu hudební talent se nám může stát, že narazíme na stejnou terminologickou nevyhraněnost, či záměnnost a slučování s pojmem nadání jako u obecného pojmu talent, kterému jsme se zde věnovali výše.

Obecně se hudební talent považuje za projev hudebnosti, který je kvalitativně vyšší a je charakterizován nadprůměrnými až profesionálními hudebními výkony.²³ V tomto směru nejde pouze o jedince s průměrnými předpoklady, který podává průměrné hudební výkony. Pokud tedy mluvíme o hudebním talentu, máme na mysli jedinečný a významný hudební projev na vysoké úrovni, který může hraničit s genialitou. Za základní potenciální vklad pro rozvoj hudebního talentu můžeme považovat hudební nadání, které se skládá z hudebních vloh - takzvaného *potenciálu* a schopností. Hudební vlohy jsou součástí vrozené biologické kategorie a hudební schopnosti naopak spadají do získané kategorie psychologicko-sociální. Nutnou složkou pro optimální rozvoj talentu u jedince je především tvořivost, na jejímž základě může jedinec plně manifestovat své hudební schopnosti.

Dle P. Krbati²⁴ tvoří hudební talent soubor vrozených a získaných schopností a vlastností. Aby celý tento soubor správně a efektivně fungoval, musí být jednotlivé složky v dynamickém a funkčním vztahu. Navzájem se tedy prolínají, ovlivňují se a souvisí mezi sebou. Jedná se zde především o funkční, anatomické, tělesné a morfologické dispozice a psychofyziologické znaky, jako je například tělesný a psychický stav, zdatnost centrální nervové soustavy, tělesný rozvoj a další. P. Krbaťa dodává, že poměr těchto předpokladů není stálý a mění se v závislosti na konkrétní hudební činnosti a jejím cíli, kterého chce jedinec dosáhnout.²⁵

²³ SEDLÁK, František - VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. 2. vyd. Praha: Karolinum, 2013. ISBN 978-80-246-2060-2.

²⁴ Peter Krbaťa (nar. 1944), slovenský pedagog, vědecký pracovník, specialista na oblasti z hudební psychologie.

²⁵ HOLAS, Milan. *Psychologie hudby v profesionální hudební výchově*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2013. ISBN 978-80-7331-262-6.

Za uspokojivou definici hudebního talentu můžeme například považovat tuto: *“Hudební talent lze považovat za vnitřně podmíněnou strukturu aktuálně se projevujících vysoce kvalitních vrozených i získaných předpokladů a motivačních struktur, které umožňují hudební výkony a tvořivé produkty vrcholné úrovně.”*²⁶

I přesto, že je rozvoj hudebního talentu velmi závislý na vnitřní vrozené vybavenosti jedince, vliv na jeho vývoj mají i jiné aspekty osobnosti talentovaného. Například jeho charakter, volní vlastnosti, emocionalita, zájmy i mimo hudební sféru, ale také vliv prostředí a výchova jedince. U některých hudebně talentovaných jedinců může být dokonce jejich talent ve vztahu s činnostmi z úplně jiného oboru, například výtvarného, literárního i vědeckého.

2.1 Druhy talentu

Pro rozdělení a specifikaci hudebního talentu nám mohou sloužit hudební činnosti, které talent dále strukturují a rozvíjejí ho v hudebním výkonu. Není podmínkou, že u jednoho jedince se může vyskytovat pouze jeden druh hudebního talentu. Jednotlivé druhy se mohou u člověka vyskytovat dokonce všechny, nejčastěji se však jeden z nich profiluje mnohem výrazněji než ty ostatní. Navíc, jak již bylo uvedeno výše, jednotlivé druhy hudebního talentu se mohou snoubit i s talenty z jiných sfér činností. Z toho vyplývá, že odlišení hudebních talentů nemá ostré hranice a mohou se mezi sebou překrývat a snoubit. Sedlák a Váňová definují čtyři druhy hudebního talentu, které lze vytyčit na základě hudebních činností a projevů talentu:

- **teoretický talent** - jedná se o takzvané myšlení v hudbě nebo také myšlení o hudbě, které je spojováno s vysokou úrovní inteligence a výraznými teoretickými vědomostmi jedince;

²⁶ SEDLÁK, František - VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. 2. vyd. Praha: Karolinum, 2013. ISBN 978-80-246-2060-2, s. 101.

- **skladatelský/kompoziční talent** - v sobě nese nejen soubor vysoce rozvinutých hudebních schopností, ale zároveň také fantazii, imaginaci a emocionalitu, výrazné a tvořivé hudební myšlení a znalost hudební teorie;
- **interpretační talent** - je v populaci poměrně široce zastoupen a projevuje se pěveckými či instrumentálními výkony. Podmínkou pro mimořádný výkon interpreta jsou jeho senzomotorické schopnosti, citlivost pro hudební výraz, také však bohatý citový život a tvořivá fantazie. Každý výkon je obohacen o interpretův subjektivní přínos, a proto je označován za tvořivý;
- **dirigentský talent** - jedná se o specifický interpretační talent, v němž se snoubí vysoce rozvinuté hudební schopnosti (hudební paměť, představivost a sluch) a schopnosti hudebně-motorické, díky kterým dokáže jedinec pohybově vymodelovat výraz a obsah skladby. Dále také obsahuje vysoce rozvinutou hudební inteligenci, jež je předpokladem pro postihnutí jemných nuancí hudebního výrazu a odlišení jednotlivých hudebních slohů.²⁷

2.2 Pojmy související s hudebním talentem

Při používání termínu hudební talent a vymezení tohoto pojmu se setkáme s dalšími, které s hudebním talentem blíže souvisí, nebo ho dokonce tvoří. Mezi ně patří základní hudebně-psychologické kategorie jako *hudební schopnosti*, *vlohy* a *činnosti*, na které jsme narazili již výše a zde si je konkrétně představíme a vysvětlíme. Dále do této podkapitoly spadají další dva pojmy jako jsou *hudebnost* - základní stavební kámen hudebního talentu a *genialita* - neobvykle vysoký až extrémní stupeň talentu.

²⁷ SEDLÁK, František - VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. 2. vyd. Praha: Karolinum, 2013. ISBN 978-80-246-2060-2.

2.2.1 Hudební schopnosti

“Schopnost je relativně stálá psychická vlastnost, která umožňuje úspěšně vykonávat činnost v dané oblasti. Schopnosti jsou obvykle chápány jako naučené, získané dispozice.”²⁸

Hudební schopnosti lze považovat za speciální vyšší psychickou vlastnost, která vzniká na základě rozvíjení daných hudebních předpokladů - vloh jedince. Těmto schopnostem dává vzniknout především vliv okolního prostředí, hudební výchova a hudební zkušenosti, kterými si jedinec projde. V rozvoji hudebních schopností potom hrají velkou roli další faktory, jako jsou například osobnostní rysy, intelekt nebo motivace.²⁹ Hudební schopnost zařazujeme do kategorie takzvaných *speciálních hudebních schopností*, kam mimo jiné spadají i schopnosti výtvarné, matematické a další. Tato speciální kategorie by však nemohla existovat bez kvalitního základu a vztahu se *schopností obecnou - inteligencí*. Obecné, tedy rozumové, schopnosti jsou propojeny se schopnostmi hudebními, a dokonce se vzájemně ovlivňují. V anglické literatuře se pojem hudební schopnost - musical *ability* - chápe ve velké míře široce a obecně, označuje široké spektrum různých hudebních činností a bývá ztotožňován s pojmem *hudebnost*. Naopak J. A. Sloboda³⁰ tvrdí, že pokud mluvíme o hudební schopnosti, jedná se o specifický druh získané kognitivní odbornosti, jež nám umožňuje během mentálních operací dávat smysl hudebním postupům (buď reálně znějícím či v představě jedince).

Hudební schopnost je tedy získaná psychická vlastnost, která umožňuje jedinci prožívat, vnímat a produkovat hudbu. Jde o vnitřní předpoklad k úspěšnému vykonávání hudebních činností.

²⁸ FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 978-80-246-0965-2.

²⁹ FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 978-80-246-0965-2.

³⁰ SLOBODA, John Anthony. *Generative Processes in Music*. Oxford: Clarendon Press, 1988. ISBN 0-19-852154-5.

Obecné hudební schopnosti se nám představují jako jedna velká psychická struktura, která se skládá z menších specifických hudebních schopností. Hudební schopnosti tedy můžeme kategorizovat, a dokonce vytvořit i jejich hierarchii. Postihnout tento problém a vytvořit klasifikaci hudebních schopností se pokusila řada autorů (B. M. Těplov, C. E. Seashore, P. Krbařa, M. Holas a další). My si zde představíme klasifikaci hudebních schopností, kterou vytvořili F. Sedlák a H. Váňová³¹ na základě rozdělení hudebních schopností podle F. Sedláka z roku 1990. Tato mladší klasifikace je upravena hlavně pro potřeby hudebně výchovné praxe učitelů a hudební schopnosti jsou zde členěny na základě hudebních činností, k nimž schopnosti tvoří předpoklady a ve kterých se také projevují. Vychází z hudebního profilu jedince, který obsahuje činnosti *percepční, reprodukční a produkční* a schopnosti řadí chronologicky v souvislosti s hudební ontogenezí jedince. Řadí je tedy od elementárních až po schopnosti vyššího řádu - takzvané *systémové* schopnosti. Nutné je jen dodat, že takto klasifikované schopnosti bychom neměli vnímat izolovaně, všechny skupiny schopností na sebe vzájemně působí a jsou ve vztahu. Pokud je jedna složka hudebních schopností vyvinutá méně či naopak výrazně rozvinutá, ovlivní ve vývoji všechny ostatní složky. Rozdělení nám tedy slouží především k tomu, abychom pochopili složitosti této psychické struktury a znali její jednotlivé složky:

- **hudební sluch** - schopnosti sluchově percepční a sluchově-motorické;
- **hudební cítění** - neboli smysly pro hudebně výrazové prostředky. Rytmické, tonální a harmonické cítění;
- **hudebně intelektové schopnosti** - hudební paměť, hudební představivost a hudební myšlení;

³¹ SEDLÁK, František - VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. 2. vyd. Praha: Karolinum, 2013. ISBN 978-80-246-2060-2.

- **hudebně tvořivé schopnosti** - fantazie, fluence, flexibilita, senzitivita, originalita, elaborace, integrace a další.³²

Ve spojitosti s hudebními schopnostmi bychom se zde měli zmínit ještě o hudebních *dovednostech*. Ač jsou schopnosti a dovednosti velmi úzce spjaty a provázány, nejde o jednu a tutéž věc. Zjednodušeně by se dalo říci, že dovednost je navenek projevená schopnost jedince. A tato konkrétní dovednost se projevuje prostřednictvím hudební činnosti. Dovednost se utváří převážně v soustavném opakování určité činnosti, kde jde o učení či cvičení a následné osvojení. Hudební dovednosti můžeme u člověka objevit ve více sférách, jako například ve sféře *percepční*, kde se jedná o vnímání a rozlišování tónových a jiných hudebních kvalit. Dále pak ve sférách *motoriky* - pohybové zručnosti, *senzomotoriky* - koordinace senzomotorických receptorů a výkonných orgánů, *hudebního intelektu* - hudební analýzy, interpretace, tvořivosti, poslechu a dalších.³³ Jako dobrý příklad osvojených hudebních dovedností v praxi nám může posloužit profesionální výkon orchestrálního hráče, který ovládá najednou všechny tyto dovednosti: orientaci v notopisu, adekvátní instrumentální pohyby, kontrolu kvality a výšky tónu, sledování pohybového gesta dirigenta, vnímání ostatních hráčů ve skupině a jiné.

2.2.2 Hudební vlohy

“Vloha představuje určitý potenciál pro úspěšnou hudební činnost, na jehož základě dochází k rozvoji hudební schopnosti.”³⁴

Hudební vlohy jsou základním stavebním prvkem pro rozvoj hudebních schopností, jedná se o biologické, vrozené dispozice pro hudební činnost a podle M. Fraňka je lze nazývat hudebním nadáním. Jde tedy o vrozené vlastnosti nervové soustavy jedince,

³² SEDLÁK, František - VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. 2. vyd. Praha: Karolinum, 2013. ISBN 978-80-246-2060-2, s. 68.

³³ SEDLÁK, František - VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. 2. vyd. Praha: Karolinum, 2013. ISBN 978-80-246-2060-2.

³⁴ FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 978-80-246-0965-2, s. 142.

jejichž neurofyzilogický a anatomický základ je dán částečně dědičností. Sféra vloh a jejich dědičnosti nebyla dosud vědecky dostatečně prozkoumána, protože vlohy lze zjišťovat a zkoumat pouze na základě jejich projevů v hudebních činnostech jedince a také jeho výkonů. Dobře a konkrétně rozlišit hudební vlohy od schopností je poměrně obtížná disciplína. Nejlépe lze pravděpodobně vlohy zkoumat v ranném věku dítěte, v prvních letech jeho života, kdy se vlohy teprve začínají rozvíjet a v mozkové kůře dítěte se ještě dotvářejí specifická nervová spojení. Potenciál hudebních vloh se nerozvíjí automaticky, je zapotřebí vnější stimulace okolí a následná činnost a učení v hudební sféře. V prostředí, které málo podněcuje, se vlohy nemusí dostatečně rozvinout a mohou dokonce úplně zakrnět. *“Bez hudební výchovy i bez vhodných podnětů okolního prostředí se hudební vlohy mohou zmenšovat a ztrácet tak postupně svůj potenciál.”*³⁵ Naopak za příznivých podmínek v okolí jedince se může vrozená vlohová rozvinout v reálný předpoklad hudebního projevu - v *hudební schopnost*.

V oblasti vloh se můžeme setkat i s neustálenou terminologií, jako synonyma se často užívají pojmy *vrozená potencialita, biologické nadání, dispoziční struktura* a další. Výraznější vlohy se poté označují jako *nadání* či *talent*.³⁶

Výrazné hudební vlohy mají tedy jasný základ ve struktuře mozku, psychofyzilogické a anatomické vybavenosti, nervové soustavě a také především v kvalitě sluchového analyzátoru. Hudební vlohy jsou přímo závislé na nervovém propojení mezi tímto sluchovým analyzátozem a mozkiem. Důležitou roli zde hraje takzvané vnitřní ucho, v němž probíhají složité procesy rozlišování a analýza jednotlivých tónů a souzvuků, tato analýza je následně “odeslána” do sluchového centra v mozku, kde se ještě zpřesňuje a zdokonaluje. Kromě sluchového orgánu mají vlohy základ ve stavbě a funkci orgánu hlasového, kde se tvoří fyzickým pohybem - rozkmitáním hlasivek - barva, výška, poloha a zvučnost hlasu jedince. Další fyziologickou složkou člověka, kde se nacházejí základy

³⁵ FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 978-80-246-0965-2, S. 143.

³⁶ SEDLÁK, František - VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. 2. vyd. Praha: Karolinum, 2013. ISBN 978-80-246-2060-2.

hudebních vloh, je kinetické³⁷ ústrojí. To jedinci zajišťuje jemnou svalovou koordinaci, která je zapotřebí při zpěvu, hře na hudební nástroj či tanci.

Hudební vlohy vytvářejí jakýsi strukturovaný dispoziční základ, který se utužuje a rozvíjí na základě výchovy a podle hudebních činností dostává určité zaměření. Jedinec, který disponuje hudebními vlohami, je citlivější ve vnímání hudebních podnětů, vyhledává hudbu a má o ni zájem, sám se v hudební sféře realizuje. Silně rozvinuté hudební vlohy se také projevují zvýšenou motivací při prosazení se v hudebních projevech nebo při překonávání různých překážek.

2.2.3 Hudební činnosti

Činnost neboli aktivita patří k nejzákladnějším lidským projevům a hraje stěžejní roli v utváření a vývoji člověka. Obecně je činnost charakterizována jako *proces*, který řídí nervová soustava a v němž člověk působí na své okolí a vyvolává v něm změny, které ovlivňují jak jedince samotného, tak společnost okolo něj. Činnost člověka by se neobešla bez rozvinuté schopnosti, která má základ ve vrozených vlohách jedince.

Hudební činnost má podobný základ jako pohybová činnost. A to v reflexním nervovém systému. V uskutečňování hudební činnosti hrají navíc důležitou úlohu hudební potřeby a motivy jedince, jeho emoce a společensky významné cíle. *“Za hudební činnost v pravém slova smyslu považujeme vlastní komunikaci jedince s hudbou, která probíhá ve sféře percepční, reprodukční či produkční a je charakterizována nejenom psychickými, ale i behaviorálními obsahy.”*³⁸ Hudební činnosti můžeme u člověka nalézt ve dvou rovinách, ve *vnější* a *vnitřní*. Vnější, takzvaná předmětná rovina, nám představuje činnosti, které jsou vidět a slyšet díky vnějším hudebním úkonům, interpretačním, kompozičním a improvizacním aktivitám. Naopak vnitřní, takzvané psychické činnosti, probíhají na úrovni

³⁷ kinetické = pohybové

³⁸ SEDLÁK, František - VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. 2. vyd. Praha: Karolinum, 2013. ISBN 978-80-246-2060-2, s. 48.

kognitivních a emočních procesů jedince. Jedná se o vnímání a prožívání vnitřních fyziologických procesů při hudební kreativitě jakéhokoli druhu.³⁹

Škála hudebních činností je velmi různorodá a jednotlivé činnosti existují na základě rozvinutých specifických schopností. M. Franěk⁴⁰ se domnívá, že ve větší míře existují hudebníci, kteří se věnují pouze jednomu druhu hudební činnosti a rozvíjí tak danou schopnost spojenou s konkrétní činností. A v tomto směru jsou ve své hudební činnosti velmi úspěšní. Samozřejmě, že mezi námi existují i hudebníci univerzálněji zaměření, kteří jsou schopni realizovat se ve velkém množství hudebních činností. Ovládají najednou například zpěv, hru na více hudebních nástrojů, improvizaci, dirigování, kompozici i hudební teorii na vysoké úrovni. Ale v poměru s hudebníky, kteří jsou orientováni na jednu konkrétní hudební činnost, tvoří tito multitalentovaní umělci velmi malé procento.

Druhy hudebních činností můžeme klasifikovat stejně dobře jako hudební schopnosti. Dříve než se zaměříme na rozdělení hudebních činností, měli bychom si uvědomit, z jakého hlediska budeme na tyto činnosti pohlížet. F. Sedlák a H. Váňová (2013) nám představují klasifikaci hudebních činností ve dvou sférách. V jedné se jedná o pohled na hudební činnosti z hlediska *umělecké* sféry a v druhé z hlediska sféry *školní*, která pohlíží na hudební činnosti v souvislosti s kontaktem dítěte a hudby ve školním prostředí. Nejprve si představíme klasifikaci hudebních činností z hlediska uměleckého přístupu:

- **tvorba** - skladatelská činnost či umělecká improvizace, jejímž výsledkem je nové hudební dílo;
- **interpretační činnost** - může být vokální, instrumentální nebo také dirigentská, tato činnost spočívá v nastudování díla a jeho následné zvukové realizaci;

³⁹ SEDLÁK, František - VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. 2. vyd. Praha: Karolinum, 2013. ISBN 978-80-246-2060-2.

⁴⁰ FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 978-80-246-0965-2.

- **hudební percepce a apercepce** - které jsou založeny na vnímání hudebního díla a pochopení jeho obsahu.

U druhé klasifikace hudebních činností z hlediska školní hudební výchovy se bere zřetel na psychologické, ale zároveň i pedagogické záměry činností. Tyto činnosti tvoří základní škálu hudebních aktivit, se kterými by žáci v hodinách hudební výchovy měli pravidelně přicházet do styku. Jsou rozděleny do čtyř skupin:

- **pěvecké** - vokální
- **poslechové**
- **instrumentální** - nástrojové
- **hudebně pohybové**⁴¹

Hudební činnosti jsou zcela zjevně pevně provázány jak s hudebními vlohami, tak s hudebními schopnostmi. Jedna tato psychologická kategorie se nemůže rozvíjet bez druhé. V hudebních činnostech se vnitřní předpoklady jedince realizují a nachází prostor pro své uplatnění a identifikaci. A zároveň naopak, hudební činnosti by nemohly být realizovány bez existence a aktivace dobře rozvinutých vloh a schopností.

2.2.4 Hudebnost

“V našem pojetí považujeme hudebnost za psychologickou kategorii, která se váže k osobnosti jedince a k jeho hudebnímu vývoji.”⁴²

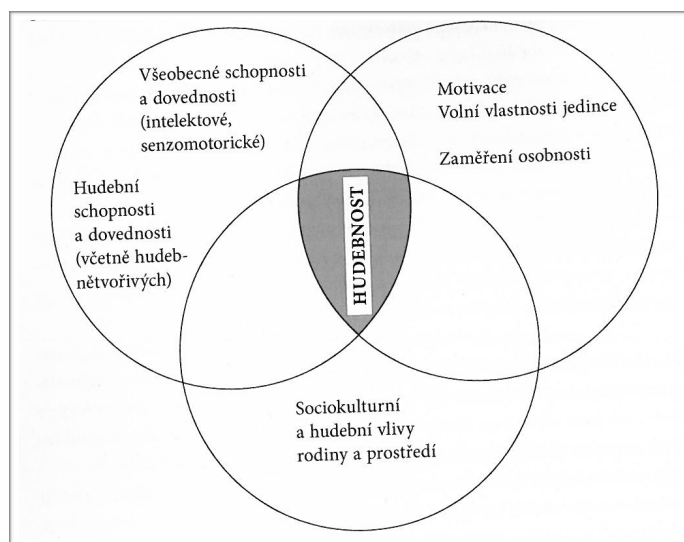
Hudebnost představuje stěžejní předpoklad pro úspěšný vývoj talentu jedince, také pro realizaci jeho hudebního potenciálu a následnou činnost. Stejně jako spoustu jiných termínů, které jsou s hudbou spojeny, je i tento poměrně obtížně definovatelný. V běžné

⁴¹ SEDLÁK, František - VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. 2. vyd. Praha: Karolinum, 2013. ISBN 978-80-246-2060-2, s. 49.

⁴² SEDLÁK, František - VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. 2. vyd. Praha: Karolinum, 2013. ISBN 978-80-246-2060-2, s. 81.

řeči i v odborné literatuře se můžeme setkat se zaměňováním či dokonce ztotožňováním s pojmy: muzikálnost, hudební nadání či talent, zájem o hudbu, hudební schopnosti a jiné. B. M. Těplov⁴³ je toho názoru, že bychom měli pojmy jako hudebnost a hudební nadání zřetelně odlišovat. Dle Těplova je hudebnost jednou ze složek, která utváří hudební nadání/talent a zároveň považuje hudebnost za důležitý předpoklad pro hudební činnosti. Hlavními znaky hudebnosti jsou především: prožívání hudby, její jemné diferencované sluchové vnímání a emocionální reagování na hudbu. Ne vždy je hudebnost spojována s konkrétním člověkem, může být chápána ve vztahu s národy, etnickými skupinami, s určitou hudební kulturou nebo přímo s hudebními produkty.⁴⁴

Hudebnost není charakterizována pouze jednou schopností, ale hned jejich celým komplexem, v němž se skrývá například schopnost emocionálně prožívat a vnímat hudbu, schopnost tvořivě přistupovat k hudbě a učit se jí a v neposlední řadě schopnost rozvíjet speciálně - hudební a hudebně tvořivé schopnosti.⁴⁵ Pro lepší představu, co všechno hudebnost tvoří a ovlivňuje ji, nám může pomoci model hudebnosti, který vytvořil M. Holas:



⁴³ TĚPLOV, Boris Michailovič. *Psychologie hudebních schopností*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965.

⁴⁴ SEDLÁK, František - VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. 2. vyd. Praha: Karolinum, 2013. ISBN 978-80-246-2060-2.

⁴⁵ HOLAS, Milan. *Psychologie hudby v profesionální hudební výchově*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2013. ISBN 978-80-7331-262-6.

Obr. č. 3 - Holasův model hudebnosti⁴⁶

Z pedagogického pohledu je hudebnost souhrn všech předpokladů, které zajišťují komunikaci dítěte s hudbou. Hudební výchova prostupuje celou populací a každé dítě si jí projde v rámci studia na základní škole. A právě zde, v hodinách hudební výchovy, může dítě realizovat svou hudebnost, hudební schopnosti a dovednosti. Skrz hudební činnosti je vtahováno do hudebních aktivit a v rámci výuky dostává impulzy k tomu, aby své schopnosti dále rozvíjelo. Dle Sedláka a Váňové existují tři složky hudebnosti, které se u dítěte podílejí na jejím správném vývoji. Souboru těchto tří složek tvoří takzvanou *strukturu hudebnosti*, jsou to složky:

- **Předpokladová - výkonová:** soubor fyzických vlastností, hudebních schopností a dovedností, které jsou nezbytné pro realizaci hudebních činností;
- **Aktivační - dynamizující:** všestranná motivace dítěte k hudebním činnostem, jeho hudební zájmy a potřeby, postoje k hudbě;
- **Sociální:** vliv sociokulturního prostředí na formování hudebnosti.⁴⁷

2.2.5 Hudební genialita

Hudební genialita nám představuje nezvykle vysokou míru talentu u jedince. Člověka, který takový nadprůměrný talent vlastní, nazýváme hudebním *géníem*. V současné literatuře se tento termín používá poněkud řidčeji, častěji se můžeme setkat s pojmy jako *mimořádná umělecká osobnost* či *vynikající talent*. Za hudebního génia můžeme označit takového člověka, který má jednu nebo více hudebních dovedností rozvinutou do výrazně nadprůměrného stupně. Může se jednat jak o skladatelskou dovednost, tak o interpretační dovednost umělce. Hudební genialita se často začne u

⁴⁶ HOLAS, Milan. *Psychologie hudby v profesionální hudební výchově*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2013. ISBN 978-80-7331-262-6, s. 32.

⁴⁷SEDLÁK, František - VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. 2. vyd. Praha: Karolinum, 2013. ISBN 978-80-246-2060-2, s. 87.

jedince projevovat již ve velmi brzkém věku, jedná se o takzvané *zázračné děti*. První projevy výrazného hudebního talentu můžeme u geniálních jedinců zpozorovat už v předškolním věku - kolem druhého roku jejich života, ještě před tím, než se dítě začne učit hrát na nějaký hudební nástroj.⁴⁸ Hudební genialita se projevuje především výraznou, téměř dokonalou hudební pamětí. Dítě je už v takto mladém věku schopno přesně zpěvem reprodukovat melodii, kterou zaslechlo. A pokud má k dispozici klávesový nástroj, pravděpodobně zvládne zahrát melodii i na něj. Někteří vědci tvrdí, že se hudební géniové vyznačují nadměrnou, geneticky danou citlivostí pro vnímání akustických podnětů, kdy dítě věnuje velkou pozornost všem abstraktním zvukům ze svého okolí. Vnímá je úplně stejně, jako jiní lidé vnímají lidskou řeč.⁴⁹

Hudební genialita se u dítěte většinou projevuje velkým zájmem o hudbu a nezvykle rychlými pokroky v nástrojové hře. Z pohledu dějin hudby však můžeme zpozorovat ještě jeden výrazný znak hudební geniality, a to je skladatelská činnost už v mladím školním věku dítěte. Asi nejznámějším příkladem jsou začátky skladatelské činnosti W. A. Mozarta. *“...u W. A. Mozarta se projevilo jeho neobyčejné interpretační a skladatelské nadání mimořádně brzy, mezi šestým až devátým rokem života. Již v raném dětství vynikal virtuózní hrou, v sedmi letech sklízel se svou starší sestrou obdiv na umělecké cestě po Evropě a získal mezinárodní proslulost. V šesti letech napsal pozoruhodné menuety, v osmi pak první sonáty, v devíti svou první symfonii pro malý orchestr a ve dvanácti letech první operu buffo a singspiel pro Vídeň.”*⁵⁰ Hudební genialita projevená ve skladatelské činnosti není pozorovatelná pouze u Mozarta. Z hudebních velikánů, kteří oplývali výraznými hudebními projevy nadání již v útlém věku, můžeme dále například jmenovat F. Chopina, R. Schumanna, F. Schuberta, F. Liszta nebo J. Haydna.

Výrazný hudební talent se začal zkoumat už na začátku 20. století, kdy se vědci začali snažit hledat projevy hudební geniality ve struktuře a morfologii mozku. Ale ani

⁴⁸ FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 978-80-246-0965-2.

⁴⁹ FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 978-80-246-0965-2.

⁵⁰ SEDLÁK, František - VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. 2. vyd. Praha: Karolinum, 2013. ISBN 978-80-246-2060-2, s. 104.

během celého 20. století se nepodařilo přesně zjistit, co konkrétně v anatomicko-fyziologickém podkladu mozku způsobuje genialitu jedince. Proto se vědci při zkoumání geniality opírají spíše o hudební psychologii a snaží se identifikovat znaky, které tento jev vytváří. Jedním z řad hudebních psychologů byl i G. Révész⁵¹, který se pokusil shrnout znaky hudební geniality. Jedná se o:

- výjimečný stupeň hudebního talentu, který je propojený s bohatou fantazií a hudebním myšlením;
- interpretační či skladatelská tvůrčí činnost (nebo obojí), jež svou originalitou a novostí předbíhá dobu;
- osobnostní rysy, díky kterým jedinec směle překonává stávající tradice a nové zahajuje, tvoří nové směry a zkoumá neznámé cesty své tvůrčí činnosti. (Tyto rysy však nejsou zpozorovatelné hned, ale až s delším časovým odstupem. Někdy může jít i o desetiletí až staletí. Příkladem nám může být rozsáhlé dílo J. S. Bacha, které se dočkalo své slávy a uznání až v 19. století.)⁵²

Za zajímavou zmínku z oblasti historie zkoumání hudební geniality stojí i to, že genialita byla jistými vědci spojována s *patografií*.⁵³ Jedná se o takzvanou *patologickou teorii geniality*, která měla své uznání mezi vědci a psychology ještě na konci 19. století. Tato teorie tvrdí, že jedinec, který oplývá genialitou, nemá klasicky komponovanou osobnost. Naopak, můžeme u něj najít prvky patologické abnormality a degenerativní psychózy. Genialita byla tehdy považována za nejvyšší stupeň duševní choroby, která se projevuje u významných umělců v disproporcích mezi jejich psychickým a fyzickým stavem. Ještě ve 20. století se můžeme setkat s názory, že duševní choroby se objevují mnohem častěji u génů než u intaktních lidí v populaci. Zde už se však popírá výhradní vztah mezi genialitou a duševní chorobou. V současné psychologii a psychiatrii se tento názor spojující genialitu a patografii považuje za přežitý a nevědecký, protože dnes už je

⁵¹ Révész, Géza (1878 - 1955), maďarsko-holandský psycholog a profesor na matematicko-fyzikální fakultě na univerzitě v Amsterdamu.

⁵² FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 978-80-246-0965-2.

⁵³ Patografie - nauka o zkoumání duševních chorob a úchylek.

prokázáno, že mezi geniálními jedinci lze ve stejné míře najít jak mentálně zdravé, tak nemocné. Nelze však popřít, že hudební i jiní géniové se od intaktní populace v něčem liší. Hlavně v projevech jejich výrazného talentu a také zaujetím pro tvorbu, které může být do jisté míry tak vášnivé, že ohrožuje psychické zdraví jedince. Tito umělci navíc často oplývají zvláštními rysy osobnosti, neobvyklými názory, chováním a nestandardním stylem života. Starší názory, které pokládají genialitu za duševní chorobu, si lze v dnešní době vysvětlovat tehdejším nedostatkem informací a nízkou úrovní psychologie, která v té době ještě přesně nedovedla vysvětlit všechny prvky geniality. Vysoké virtuózní a skladatelské výkony tak byly vysvětlovány i prostřednictvím víry, kdy byl výrazný talent považován za dar od boha či dokonce za posedlost d'áblem. Dobrým příkladem nám může být například osobnost houslového virtuóza přelomu 18. a 19. století N. Paganiniho, o kterém se často tvrdilo, že jeho dokonalá technická hra a démonický zjev jsou právě dílem d'ábla. Jedním z geniálních hudebních interpretů 20. století byl i slavný kanadský klavírista G. Gould, u kterého můžeme názorně spatřovat propojení mezi geniálním talentem a duševní chorobou. Gould byl vynikající interpret, jehož hra byla velice osobitá a technicky dokonalá. Zároveň však trpěl jistým druhem autismu, který se konkrétně nazývá *Aspergerův syndrom*. Lidé s Aspergerovým syndromem mají potíže s komunikací, sociálním chováním a navazováním vztahů s druhými lidmi. Často lpí na rituálech a uchylují se k nutkavému vykonávání jedné konkrétní činnosti, které dokáží podřídit celý svůj den, ale i život. Navíc mají rádi přesně daný denní režim a řád obecně. A co je pro nás zajímavé, Aspergerův syndrom často doprovází nadprůměrně vysoká inteligence a genialita jedince.⁵⁴ U G. Goulda můžeme spatřit právě tento jev, kdy se typické znaky Aspergerova syndromu snoubí s vysokou mírou talentu a vzniká tak pozoruhodná osobnost. Zde už se tedy nedá mluvit o genialitě, která je sama o sobě duševní chorobou, ale o propojení charakteristických znaků nemoci, kde genialita tvoří jednu část z celku.

⁵⁴HARTL, Pavel - HRATLOVÁ, Helena. *Velký psychologický slovník*. Praha: Portál, 2010. ISBN 978-80-7367-686-5.

2.3 Hudební vývoj dítěte

“Hudební vývoj chápeme jako proces utváření poměrně stálých a nevratných změn v psychických strukturách a funkcích jedince, který je závislý na jeho osobní vybavenosti, komunikaci s hudebním prostředím, na intenzitě a kvalitě hudebně výchovných podnětů.”⁵⁵

Hudební vývoj každého člověka má svůj počátek bez pochyby již v prenatálním stavu. Je prokázáno, že plod v těle matky má plně funkční sluchový systém už tři až čtyři měsíce před narozením.⁵⁶ Od tohoto období tedy vnímá zvuky, které jej obklopují a které pochází ze dvou různých zdrojů. Prvním zvukovým zdrojem je přímo tělo matky, kde dítě slyší zvuky jejího srdečního tepu, zažívacího systému, slyší také hlas své matky a zvuky doprovázející různé pohyby těla, například chůzi. V případě této skupiny zvuků slouží tělo matky jako rezonátor, a proto je dítě vnímá intenzivněji. Zvuky z druhého zdroje - přicházející z vnějšku matčina těla - vnímá o poznání méně, protože kůže, plodová voda, břišní a bederní svaly matky působí jako jakýsi filtr, který propustí dovnitř jen některá frekvenční pásma. Dítě v těle matky na většinu zvuků reaguje, projevuje se to především v srdeční činnosti plodu a také v jeho pohybových reakcích na zvuky či hudbu. S těmito reakcemi je spojována i paměť dítěte, v devátém měsíci těhotenství už je plod schopný zapamatovat si konkrétní zvuky a hudbu a opakovaně na ně reagovat. Vyplývá to ze studií, které byly prováděny u matek ve 36 - 37 týdnu těhotenství a následně také v určitém časovém úseku po porodu.⁵⁷ Novorozeňata si pamatovala a reagovala na různé zvuky, které již zaslechla v prenatálním stádiu. Na hlas své matky, mateřský jazyk, zpívaný či hraný hudební úsek, který byl plodu v devátém měsíci těhotenství pravidelně hrán nebo zpíván. Dle M. Fraňka je jasně prokazatelné, že dítě je schopno reagovat na hudební podněty ještě

⁵⁵ SEDLÁK, František - VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. 2. vyd. Praha: Karolinum, 2013. ISBN 978-80-246-2060-2, s. 355.

⁵⁶ FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 978-80-246-0965-2.

⁵⁷ SEDLÁK, František - VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. 2. vyd. Praha: Karolinum, 2013. ISBN 978-80-246-2060-2.

před samotným porodem.⁵⁸ Daleko méně už je prokazatelný fakt, že prenatální hudební zážitky a zkušenosti mají vliv na následný vývoj a rozvoj hudebního talentu dítěte a také jeho emocionalitu. A to hlavně proto, že dítě je bezprostředně po porodu vystaveno celé řadě nových podnětů a vlivů.

Všechny děti, které se narodí s normálními anatomicko-fyziologickými předpoklady, mají možnost se hudebně rozvíjet a jsou hudebně vychovatelné. Při hudebním vývoji se u dítěte rozvíjí jak sluchový, tak motorický analyzátor, speciální hudební schopnosti, ale také se vyvíjí ostatní vlastnosti člověka, které s hudebním vývojem na první pohled nesouvisí, jako například emocionalita, vyjadřování, myšlení a chování jedince. Hudební vývoj představuje proces zrání určitých nervových struktur mozku, tento proces je závislý na genetické výbavě jedince, ale stejně tak na učení a vlivu okolí a rodiny dítěte. Aby hudební vývoj probíhal úspěšně a efektivně je zapotřebí jistého úsilí a motivace. Nesmírně důležitou roli proto hrají pedagogové a rodiče, kteří u dítěte citlivě podněcují zájem o hudbu, motivují ho, a pomáhají mu vytvářet návyky, které mu zprostředkují úspěšný a efektivní hudební vývoj.⁵⁹ Na roli rodičů, sourozenců a blízkého okolí jedince v jeho hudebním vývoji se více zaměříme v podkapitole 3.4 *Dědičnost a vliv rodiny*.

Přesně určit hudebně vývojové mezníky v ontogenezi člověka bohužel nejde, avšak na základě pedagogické periodizace vývoje člověka lze přibližně vymezit jednotlivá vývojová období a získat tak hrubý přehled o meznících a základních znacích těchto období. Hudební vývoj tak můžeme rozdělit na čtyři základní etapy:

- **předškolní věk:** Období od narození až do šesti let člověka, respektive jeho vstupu do základní školy. Tato etapa se dá dále dělit na další tři časové úseky, a to období nemluvněte, batolete a období v mateřské škole před nástupem do základní školy.
- **mladší školní věk:** Období přibližně mezi šestým a jedenáctým rokem života jedince, které se nazývá *prepubescence*.

⁵⁸ FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 978-80-246-0965-2.

⁵⁹ SEDLÁK, František - VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. 2. vyd. Praha: Karolinum, 2013. ISBN 978-80-246-2060-2.

- **střední školní věk:** Období od dvanácti do patnácti let člověka, takzvaná *pubescence*.
- **starší školní věk:** Období od šestnácti let do dvaceti až dvaadvaceti let jedince, *postpubescence*. Přibližně v tomto věku končí první velké období v ontogenezi člověka - *mládí*.

V předškolním věku dítěte a obzvláště v období nemluvněte a batolete je nejzákladnějším a nejstěžejnějším prvkem pro hudební rozvoj vnímání zpěvu jeho matky. Matka a dítě jsou velmi úzce spjati v citovém i sociálním poutu a jak jsme již zmínili výše, dítě zná hlas své matky už z prenatálního období. Reaguje na její hlas více a citlivěji než na jiné a díky jejímu zpěvu může už v raném batolecím věku přirozeně diferencovat některé tónové výšky, které slyší. Sluchový analyzátor v batolecím věku biologicky dozrává a dítě přirozeně touží po zvucích z okolí a snaží se samo podobné zvuky vyluzovat a napodobovat.⁶⁰

Hudební výchova či výuka hry na hudební nástroj začíná zpravidla v mladším školním věku dítěte, kolem šestého roku jeho života. Je však prokázáno, že lidský mozek je v rámci procesu učení a utváření systémů neuronových sítí efektivnější už mnohem dříve. Již v raném věku dítěte se utvářejí všechny nejdůležitější a nejzákladnější lidské dovednosti - vzpřímené držení těla, řeč, chůze, mentální představy a další. Proto se někteří hudební pedagogové a teoretikové (Orff, Kodály, Suzuki a jiní) domnívají, že nejvhodnější věk pro první setkání s hudební výchovou je mezi druhým a třetím rokem života dítěte. V tomto věku však dítě není schopno ještě plně koordinovat svůj pohybový aparát, a proto je jasné, že se může při hře na některé hudební nástroje potýkat s problémy, které souvisí s držením a ovládním nástroje. Percepční schopnosti dítěte jsou ale v raném věku plně rozvinuty, a proto nic nebrání tomu, aby se dítě začalo seznamovat alespoň s již zmíněnou hudební výchovou a aktivním poslechem hudby.

Jak již bylo řečeno, v prvních měsících a letech života dítěte hraje v jeho hudebním vývoji největší roli rodina a vliv okolí. Po nástupu dítěte do mateřské školy se začínají uplatňovat i jiné vlivy a to kolektivně-výchovné. Dítě se stane žákem a je pravidelně

⁶⁰ TICHÁ, Alena. *Učíme děti zpívat*. Praha: Portál s.r.o., 2014. ISBN 978-80-262-0648-4.

vzděláváno v různých oblastech, hudební výchovu nevyjímaje. Pokud je hudební výchova v mateřské škole na kvalitní úrovni a je zároveň spojena s hudebně-výchovným působením rodiny, dostává dítě ideální podněty pro optimální rozvoj jeho talentu. Ve věku čtyř až šesti let se u jedince na základě biologického zrání a vlivu okolí rozvíjí sluchový analyzátor. Dítě je tak schopno začít s konkrétní výškovou diferenciací jednotlivých tónů. Počátky této diferenciaci a schopnosti analyzovat slyšené tóny se projevují v reakci a rozlišení tónů vysokých a nízkých, poslechem a hlasovou reprodukcí slyšeného tónu, s čímž souvisí i rozvoj pěveckých dovedností a správné užívání hlasového ústrojí. V tomto věku by mělo dítě dokázat rozlišit i výraz slyšené skladby, a to na základě emocí. Může tak sdělit, jestli na něj hudba působí vesele, smutně, rozzlobeně či jinak. S rozvojem motorických dovedností dítěte se nabízí i možnost začít v tomto věku s výukou hry na hudební nástroj. Někteří teoretikové doporučují začít až ve věku kolem šesti let dítěte, často se však můžeme setkat s případy, kdy jedinec začne hrát na hudební nástroj ve třech až čtyřech letech. Znáмым příkladem nám může být pedagogická metoda Suzuki, která začíná s výukou hry na housle právě již ve třech letech. Je však nutno podotknout, že je potřeba brát ohled na vývoj dítěte. U každého jedince je proces rozvoje jeho hudebních schopností jiný, každý má jiné podmínky pro rozvoj svého talentu a u každého jedince lze najít odlišnosti od teoreticky dané ontogeneze. *“S ohledem na anatomický a psychofyziologický vývoj dětí předškolního věku lze tvrdit, že jde o jednu z nejdůležitějších etap hudebního vývoje, která, je-li zanedbána, ovlivní negativně celkový vztah dítěte k hudbě i možnosti jeho úspěšného hudebního rozvoje v základní škole.”*⁶¹

Se vstupem do základní školy dítě souběžně vstupuje i do vývojového období mladšího školního věku. Pokud se v mateřské škole s hudební výchovou moc často neseťkávalo, na základní škole se již jedná o soustavné hudební vzdělávání v rámci pravidelných hodin hudební výchovy v rozvrhu. Hudební výchova na kvalitní úrovni působí velice kladně nejen na hudební rozvoj dětí, ale i na celkový rozvoj jejich psychiky. Tyto vývojové procesy však mohou být úspěšné pouze za předpokladu, že jedinci dosáhli požadované úrovně zralosti a školní připravenosti, která se testuje při oficiálních zápisech

⁶¹ SEDLÁK, František - VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. 2. vyd. Praha: Karolinum, 2013. ISBN 978-80-246-2060-2, s. 364.

v základních školách. Cíle, kterých by žáci v mladším školním věku měli dosáhnout, jsou především v kultivaci pěveckého projevu a v soustředěném poslechu hudby. Pravidelným cvičením a systematickou pěveckou výchovou lze už v tomto věku poměrně rozšířit hlasový rozsah dítěte a naučit ho zásadám správné techniky zpěvu a intonace. Poslech hudby by měl být na prvním stupni základní školy vždy aktivní čili spojený buď s jednoduchou analýzou či jinou činností. U dětí se v mladším školním věku zdokonalují i motorické schopnosti a také kultivace pohybu. Proto většina dětí okolo šestého roku začíná s hrou na nějaký hudební nástroj nebo se začíná věnovat tanci. Mezi šestým a jedenáctým rokem života se u člověka také zlepšuje a zdokonaluje hudební paměť, představivost a tvořivost. Všechny tyto aspekty by měl správnými metodickými postupy rozvíjet pedagog, v jehož snaze by měla figurovat i motivace žáků k hudebnímu rozvoji. Období středního školního věku logicky nastává s přestupem žáka z prvního na druhý stupeň základní školy. Toto období lze též nazvat obdobím pubescence. Jelikož chlapci a dívky nedospívají ve stejném věku, nelze přesně určit věkovou hranici pubescence, u každého je jiná. Někteří žáci začínají dospívat již na konci prvního stupně základní školy a někteří až v průběhu druhostupňového vzdělávání. Toto období je pro žáky hudební výchovy nejnáročnější, musí se potýkat s velkými hormonálními a anatomicko-fyziologickými změnami, výkyvy nálad a v neposlední řadě také s mutací. Mutace je proces, při kterém se tvarují a přeměňují hlasivky jedince. Z dětsky zabarveného hlasu se tak stává buď ženský či mužský hlas. Je obecně známo, že přerod hlasu je více výrazný a zachytitelný u chlapců. Spolu s tímto anatomickým a hormonálním vývojem nastává řada problémů, se kterými se žáci v tomto věku v hudební výchově mohou potýkat. Jde o nekontrolovatelnost hlasového ústrojí, přeskokování hlasu z vyšší chlapecké oktávy do nižší mužské a naopak. Ruku v ruce s těmito projevy mutace se mohou objevit i jisté psychické bloky, kdy žák nechce zpívat před třídou ani v kolektivu, například v pěveckém sboru. Součástí dospívání je i pohlavní zrání jedinců a zesílené vnímání na poli jejich citového života. Ve spojitosti s hudbou mají tyto změny velký vliv na prožívání hudby a příběhů, většinou milostných, které hudba představuje.⁶²

⁶² SEDLÁK, František - VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. 2. vyd. Praha: Karolinum, 2013. ISBN 978-80-246-2060-2.

Celkové tělesné a psychické vyspělosti dosahuje jedinec přibližně kolem dvacátého roku života. Od patnácti do dvaceti let se nám tedy rýsuje poslední vývojové období člověka - období takzvané postpubescence neboli starší školní věk. Toto věkové rozmezí je typické ustalováním. Jde především o ustálení barvy hlasu, dokončení tělesného růstu, dozrávající psychiku a uklidnění hormonálních bouří ve žlázách s vnitřní sekrecí. Pokud žáci v tomto věku nestudují na gymnáziích, kde je hudební výchova zařazena do volitelných předmětů, nebo na konzervatořích a středních pedagogických školách, nepříjdou již s pravidelnou hudební výchovou do styku. Vztah k hudbě už si tedy jedinci musí pěstovat sami, většinou v rámci hry na klasický hudební nástroj, zpěvu ve sboru, poslechu hudby na koncertech či jiné mimoškolní hudební činnosti. Kromě citové vyspělosti se v tomto vývojovém období rozvíjí také abstraktní myšlení. Díky němu mohou jedinci prožívat poslech hudby nejen na emocionální rovině, ale také mohou hudební sdělení rozumově analyzovat a pochopit tak celkový hudební obsah skladby.⁶³

2.4 Dědičnost talentu a faktory ovlivňující jeho rozvoj

Dědičnost hudebního talentu je mezi hudebními psychology a teoretiky velmi diskutované téma již od druhé poloviny devatenáctého století.⁶⁴ Zpočátku, spolu s rozvojem eugeniky⁶⁵, vědci zkoumali především dědičnost inteligence, až později přešli k dalším dědičným faktorům, mezi něž můžeme zařadit právě hudební nadání a talent. S počátkem dvacátého století můžeme vyzorovat i zrod dlouholeté diskuze o tom, zda jsou hudební schopnosti založeny právě na zděděném hudebním talentu, či jsou výsledkem vlivů prostředí, ve kterém talentovaný jedinec žije. U různých muzikologů dvacátého století lze najít studie o dědičnosti talentu ve významných hudebních rodech. Jedná se například o slavný rod Bachů či Bendů, nebo také rody Couperinů, Foerstrů, Suků a

⁶³ FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 978-80-246-0965-2.

⁶⁴ FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 978-80-246-0965-2.

⁶⁵ Eugenika - sociálně-filozofický směr, který se zrodil v devatenáctém století. Různými metodami se zaměřuje na výzkum genetiky a lidského genofondu.

dalších. V těchto rodech je hudební talent bezpochyby dědičnou záležitostí. Můžeme však namítnout fakt, že existuje celá řada geniálních muzikantů a skladatelů, kteří ve své rodině neměli nikoho hudebně nadaného, po kom by mohli talent zdědit. Je nesporné, že talent částečně dědičnou záležitostí je. Nicméně je nutné podotknout, že pokud se dítě narodí do rodiny profesionálních hudebníků, je jasným faktem, že od prvních okamžiků života žije ve specifickém hudebním prostředí, které na něj působí. Rodiče mají k hudbě silný vztah a vedou k němu přirozeně i své děti. Je proto otázkou, kolik procent hudebních schopností u talentovaných je zděděných a kolik procent je nabytých až po narození díky působení okolí, rodiny a výchovy. *“Představitelé současné behaviorální genetiky odhadují, že v dosaženém stupni rozvoje určité schopnosti je její genetický základ obsažen přibližně ze 40 %.”*⁶⁶ Talent je výhodou a bezpochyby i nutností k tomu, aby byl člověk schopný rychleji se učit a rozvíjet své hudební schopnosti a postupovat vpřed. Spolu s kvalitní výchovou a vhodnými charakterovými a volnými vlastnostmi, jako jsou například vytrvalost, pracovitost a oddanost, může jedinec dosáhnout vynikajících výsledků na profesionální úrovni.⁶⁷ Diskutovanou otázkou může být, zdali je talentu vůbec zapotřebí. Jestli člověku k dosažení těchto cílů nestačí pouze a jenom vhodná výchova, působení okolí a již zmíněné charakterové vlastnosti. S takovými případy se lze v hudebním světě setkat, často se pak mluví o takzvaném “vydřeném talentu”. Nejvíce autorů se však shoduje, že nejefektivnější je vhodná kombinace všech již zmíněných faktorů a vrozeného talentu. Vrozený hudební talent tvoří jakousi nepopsatelnou a velmi důležitou složku pro rychlý a efektivní vývoj jedince.

Na úspěšnou profesionální dráhu hudebníků má vliv hned několik faktorů, některé jsme již zmínili výše. Čtyři stěžejní faktory sestavili vědci Sloboda⁶⁸ a Davidson⁶⁹ na základě několika životopisných analýz úspěšných hudebníků:

⁶⁶ FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 978-80-246-0965-2, s. 144.

⁶⁷ SEDLÁK, František - VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. 2. vyd. Praha: Karolinum, 2013. ISBN 978-80-246-2060-2.

⁶⁸ Sloboda, Anthony John (nar. 1950), britský profesor psychologie, specializuje se na hudební psychologii.

⁶⁹ Davidson, Jane, australská profesorka kreativních a výkonných umění, specializovaná na hudbu.

- **Vysoký stupeň podpory rodičů** - rodiče jsou buď profesionálními hudebníky, či se věnují velmi intenzivně hudbě na amatérské úrovni. Podporují své dítě při studiu hudby, vytváří v něm kladný vztah k poslechu i provozování hudby.
- **Vliv pedagoga** - učitel disponuje výbornými pedagogickými schopnostmi, má vysokou profesionální kvalitu a vyznačuje se přátelským přístupem k žákovi.
- **Motivace** - neustálé získávání a vytváření vysoké motivace během celého období studia hry na nástroj, či zpěvu.
- **Cvičení** - jež je vysoce intenzivní a účinné.⁷⁰

Vytváření a zdokonalování hudební schopnosti je dlouhý a složitý proces, který ovlivňuje velké množství okolností. Jedinec během dlouhodobého a záměrně intenzivního cvičení získává hudební dovednosti, které by si měl neustále udržovat a také je dále rozvíjet. Aby u takové intenzivní práce jedinec vydržel, je nutné, aby byl neustále motivován, cítil velkou podporu ze svého okolí a jak již bylo zmíněno, oplýval charakterovými vlastnostmi, které napomáhají dosažení cvičebního cíle.

⁷⁰ FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 978-80-246-0965-2, s. 146.

3. Houslový talent

V minulé kapitole jsme se zabývali hudebním talentem a faktory, které ovlivňují jeho správný a úspěšný vývoj. V této kapitole se už konkrétně zaměříme na talent houslový, předpoklady k jeho rozvoji, faktory, které ho ovlivňují a úskalí, jež jsou s jeho rozvojem spojená. V následujících podkapitolách vycházím především z publikace Jindřicha Pazdery *Vybrané kapitoly z metodiky houslové hry*, dále také z publikace Josefa Micky *Hra na housle*. Dalšími autory, z jejichž publikací jsem čerpala jsou: Grigorij Michajlovič Kogan, Kato Havas, Zdeněk Gola, Yehudi Menuhin, Emil Kamilarov a Jaroslav Foltýn.

3.1 Psychofyziologické a manuální předpoklady

Pokud mluvíme o houslovém talentu, máme na mysli většinou vrozené vlohy právě pro houslovou činnost. Tyto vlohy tvoří jakýsi základ, který lze dále rozvíjet ve schopnosti a dovednosti, jež jsou typické pro hru na housle. Houslový talent by se dal také chápat jako soubor několika různých předpokladů, které jsou nutné pro rozvoj hráčova talentu. Těchto předpokladů je celá řada a jsou různého základu, některé jsou na psychofyziologické bázi a jiné jsou na bázi manuální. Předpoklady pro úspěšný rozvoj talentu a hry na housle se dají u dítěte vypořádat již v poměrně brzkém věku, některé se objeví už v předškolním věku, některé až v mladším školním věku. Talent a předpoklady tedy můžou u svého dítěte vypořádat samotní rodiče anebo se můžou s dítětem dostavit na přijímací zkoušky do základní umělecké školy. Zde je dítě, přibližně okolo pátého či šestého roku života, podrobena diagnostice a přijímací zkoušce. Kvalifikovaní hudební pedagogové u dítěte specifickými metodami zjišťují, zda jsou právě u něj přítomné předpoklady pro hru na hudební nástroj. Následně pak mohou rodičům doporučit, který nástroj je pro jejich dítě nejvhodnější. Diagnostice houslového talentu se budeme podrobněji věnovat v kapitole 4.2 *Diagnostika*.

Psychofyziologie je vědní obor, který se zabývá fyziologickými základy psychických dějů, zkoumá biologické základy poznávání, prožívání a chování.⁷¹ Psychofyziologické předpoklady jsou tedy takové předpoklady, které spojují mozkovou činnost s aktivitou sluchového či hlasového orgánu, končetin a jejich pohyblivostí. Stěžejním základem psychofyziologických předpokladů je senzomotorická činnost, která je tvořena třemi složkami, jež navzájem musí spolupracovat:

- **Senzory** - sluch, zrak, hmat a vnímání pohybu. Tyto senzory zachycují a posílají důležité informace do mozkového centra.
- **Mozkové centrum** - vytváří a vysílá řídicí povely.
- **Horní končetiny** - reagují na povely z mozkového centra potřebným pohybem.⁷²

V rámci skupiny senzorů považujeme za nejdůležitější sluchový senzor, který zajišťuje hudební sluchové vnímání a je tak schopen předat správnou informaci do mozkového centra. Tento proces je rozfázován do tří základních časových dimenzí. Sluchový orgán vnímá zvuk v přítomnosti. Následuje ukotvení zvukové informace v mozku - zapojuje se paměť a vzpomínání. Jako třetí a nejdůležitější fáze tohoto procesu je vybavení si vzpomínky pomocí hudební představivosti. Tyto fáze, které zahrnují složku senzorů a činnost mozkového centra, jsou na začátku každého senzomotorického úkonu. Senzomotorický proces nadále pokračuje z mozkového centra do horních končetin houslisty. U každého jedince lze pozorovat rozdílné možnosti pohybu končetin, ale také individuální rozměry jejich jednotlivých částí. V počátcích hry na housle jsou ruce a jejich pohyby přímo závislé na sluchu a kontrole v mozkovém centru. Postupem času, při pravidelném cvičení, dochází v horních končetinách k vlastním hmatovým a orientačním návykům a tím tak doplňují vůdčí roli sluchového ústrojí. *“Musíme chápat, že hmatové a pohybové návyky se vytvářejí, udržují a tříbí jedině cvičením při perfektní sluchové*

⁷¹ HARTL, Pavel - HARTLOVÁ, Helena. *Velký psychologický slovník*. Praha: Portál, 2010. ISBN 978-80-7367-686-5.

⁷² PAZDERA, Jindřich. *Vybrané kapitoly z metodiky houslové hry*. 3. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2015. ISBN 978-80-7331-349-4.

*představě i kontrole, takže v žádném případě nelze mluvit o nezávislosti na sluchu.*⁷³ Vedle senzomotorického procesu je dalším předpokladem aktivní sebeslechu žáka. Jde o zvláštní, pro hru na housle velice významnou, schopnost poslouchat při hře sebe sama. Jedná se o poměrně složitou činnost, kterou je potřeba začít pěstovat co nejdříve. Pedagog by měl žáka naučit zaposlouchat se do vlastní hry a tuto schopnost dále zdokonalovat a neopouštět ji. Ani v případě, kdy náročné technické aspekty skladby odvádějí pozornost od sebeslechu. Schopnost slyšet sebe sama je bezesporu důležitým předpokladem. Hráči ale v pozdější době nestačí pouze to. Sebeslouchání se stává plnohodnotnou schopností až v případě, kdy je žák schopen vnímat svou hru a zároveň srovnávat slyšené s ukotvenými hudebními představami.

Do manuálních předpokladů můžeme zařadit ovládnutí veškeré pohybové činnosti a to nejenom v případě horních končetin, ale také v případě efektivního zapojování svalstva při různých úchopových a hráčských úkonech. Pro hru na housle jsou důležité dva stavy svalstva - stav *volné tenze* a *pracovní tenze*. Stav volné tenze představuje sval, který se právě chystá dát mozkovému centru impuls k pohybové činnosti anebo sval, ve kterém už impuls k činnosti doznívá. Je to v podstatě klidový stav svalů, který nese známky pozůstatků či předzvěsti konkrétní činnosti. Základ houslové hry tvoří střídání tohoto stavu se stavem pracovní tenze, jež představuje současný moment aktivity, ve kterém je vynaložená energie k vykonání požadované činnosti. Existují další dva stavy svalstva, které naopak pro hru na housle tolik žádoucí nejsou. Jedním z nich je úplná *pasivita*, kdy je sval ve stavu naprostého klidu, jedná se o takzvaný nulový bod energie, při kterém ruka nevykonává žádnou činnost, většinou je volně svěšená podél těla. Naprostým opakem pasivity je stav *nadměrné tenze*, kde sval vydává příliš velké množství energie a tím se hráčova ruka dostává do extrémní tenze neboli křeče.⁷⁴ Jedním z ideálních manuálních předpokladů u talentovaného žáka by tedy měla být schopnost ovládat své svaly tak, aby jejich pohyby byly uvolněné, působily svobodně a zároveň byly co nejpřesnější. Důležité také je, aby veškeré svalstvo koordinovaně spolupracovalo s klouby na končetinách.

⁷³ PAZDERA, Jindřich. *Vybrané kapitoly z metodiky houslové hry*. 3. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2015. ISBN 978-80-7331-349-4, s. 12.

⁷⁴ PAZDERA, Jindřich. *Vybrané kapitoly z metodiky houslové hry*. 3. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2015. ISBN 978-80-7331-349-4.

Dalším manuálním předpokladem už jsou přímo rozměry a vlastnosti žakových rukou. U malých dětí lze těžko dělat závěry o jejich vhodných či nevhodných tělesných proporcích, či předvídat jejich další vývoj. Odhad těchto dispozic je reálnější až v pokročilejším věku dítěte, přibližně mezi třináctým a patnáctým rokem jeho života. Mezi vhodné předpoklady patří pružnost vaziva a svalstva na ruce, dlouhé a hbité prsty. Velké ruce mohou být výhodou, ale někdy se jejich velikost přeceňuje. Například až moc velké dlaně a dlouhé prsty mohou být ve výsledku překážkou pro hru na housle. Poté by měl pedagog zvážit doporučení k přechodu žáka na jiný smyčcový nástroj, například violu či violoncello. Každý člověk má však jiné ruce s jinými vlastnostmi, někdy se dokonce u jednoho jedince liší ruka levá od ruky pravé. I pohled na světové houslové virtuózy nám prozradí, že na tvaru a délce ruky či prstů tolik nezáleží. Samozřejmě, že jsou zmiňované manuální předpoklady výhodou, ale neznamená to, že člověk s malou rukou a krátkými prsty nemůže být dobrým houslistou. Větší roli při hře na housle hraje právě uvolněnost a pružnost obou rukou a prstů na nich.

3.2 Diagnostika

Diagnostika hudebního a následně i houslového talentu se nejčastěji provádí v rámci přijímacího řízení na základních uměleckých školách. Sem děti dochází ve věku pěti až šesti let a jsou podrobeny detailnějšímu prozkoušení pedagogy a prozkoumání jejich hudebních předpokladů a schopností. Některé školy přijímají žáky právě na základě zjišťování vloh a předpokladů již při přijímacím řízení, existují ale i takové postupy, kdy škola odmítá ideu třídění dětí a přijme všechny uchazeče o studium, pro které má místo. V tomto případě se učitel s žákem seznamuje až na první společné hodině a diagnostikuje jeho předpoklady tamtéž. V každém případě je to nutná etapa, kterou musí žák na začátku svého studia na základní umělecké škole projít. *“Rozdíl mezi dětmi na prahu hudebního vzdělávání jsou obrovské. Vyskytnou se děti se sluchem blízkým absolutnímu a děti, jejichž*

*sluch je téměř bez hudební zkušenosti. V každém případě je však mezi ranými vlohami - byť sebevětšími - a mezi vypěstovanými schopnostmi velká vývojová cesta.*⁷⁵

Zkoumání talentu a předpokladů k houslové hře nemá pevně daná pravidla, každý pedagog si může vytvořit svou vlastní diagnostickou osnovu a způsob zkoušení, kterým se bude při přijímacím řízení řídit. Celková diagnostika by však měla obsahovat určité základní body, jakousi hrubou strukturu, která by měla být součástí každého přezkušování. V jakém pořadí a jakým stylem bude pedagog žáka zkoušet, už je volbou samotného učitele. Josef Micka ve své publikaci shrnul pět základních bodů diagnostiky nadání ke hře na housle. Těchto pět bodů bylo, a i v dnešní době stále je, dobrou a aktuální inspirací pro kvalitní prozkoušení předpokladů žáka ke hře na housle. Jde především o seznámení se s žákem a jeho vypěstovaným či naopak ještě nerozvinutým vztahem k hudbě:

1. **Zkoumání možných zděděných dispozic a hudební vliv v rodině** - učitel by se měl žáka vyptávat na blízké příbuzné, jejich zkušenosti s hudbou a s hraním na nějaký hudební nástroj. Učitel se může otázkami zaměřit hlavně na rodiče a poté také na prarodiče. Pokud se rodiče věnují hře na nějaký hudební nástroj, je to pro studium jejich dítěte nespornou výhodou. Rodiče mohou své dítě lépe kontrolovat při cvičení a celkově mu v tomto směru věnovat více péče.
2. **Zkoumání vztahu žáka k hudbě** - pedagog zjišťuje podrobnosti o životě žáka, o rodinném prostředí a vztahu k hudbě v něm. Pokud je dítě již od velmi mladého věku rodiči podporováno ve zpěvu a poslechu hudby, má to velký a pozitivní vliv na žákovy pokroky ve studiu hudby. Učitel by měl zjistit, v přibližně kolika letech začal žák zpívat, hudebně se projevovat a jestli projevil touhu po hře na nástroj žák sám, či ho k tomu dovedli rodiče.
3. **Zkoumání současného vztahu žáka k hudbě** - učitel zjišťuje žákův zájem o hudbu a hudební dění v jeho okolí. V mladším školním věku dítěte může pedagog zkoumat

⁷⁵ PAZDERA, Jindřich. *Vybrané kapitoly z metodiky houslové hry*. 3. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2015. ISBN 978-80-7331-349-4, s. 11.

množství lidových i umělých písniček, které žák zná. Dále pak zjišťuje, zdali jedinec sám hudbu vyhledává a jak často, jestli mu hudba slouží jako prostředek odreagování a zábavy, dále také, jestli rád tančí.

4. **Zjišťování současného zdravotního stavu žáka** - učitel by měl veškeré informace o žákových zdravotních komplikacích získat od jeho rodičů. Pedagog sám následně zjišťuje, jaký je stav žákových nervů a motoriky. Josef Micka doporučuje jednoduché cvičení s tužkou a papírem, které již v začátcích odhalí možné nedostatky právě v oblasti motoriky dítěte. Jedná se o cvičení, ve kterém žák lehce uchopí tužku na jejím konci třemi prsty a na papíře kreslí vodorovnou linku z levé strany na pravou. Tento úkol provádí u stolu ve stoje tak, aniž by se o stůl jakkoli opíral. Je to jednoduchý a rychlý úkol, který učiteli jasně napoví, jak dítě zvládá motorické úkony horními končetinami. Pokud namaluje linku relativně rovnou bez velkých vlnovkových výkyvů, znamená to, že pohyby svých rukou dobře ovládá a netrpí žádnou křečí ani třasem, či jinou nervovou poruchou, která by měla na jeho pozdější hru vliv.

5. **Zkoumání manuálních předpokladů žáka** - učitel zkoumá žákovy ruce. Zkontroluje paže, zápěstí, zápěstí i samotné prsty. Důležité je, aby všechny svaly horních končetin plnily svou funkci a klouby byly přirozeně ohebné. Tvar, délka prstů a velikost dlaní se u malých dětí nedá objektivně hodnotit, protože jejich tělesný vývoj je stále v procesu a fyziologická specifika rukou se během několika budoucích let pravděpodobně budou více či méně měnit. Co však může učitel zkoumat je to, jak dítě své ruce ovládá a jaké má možnosti pohybu. Žák by měl být schopný roztáhnout všechny prsty ce nejdál od sebe, dále pak prohnout zápěstní klouby na opačnou stranu. Docílí toho tím způsobem, že položí ruku na rovnou plochu a následně nadzvedne dlaň tak, aniž by zvednul položené prsty. Výhodou pro žáka je také nezávislost jeho prstů. To znamená, že je schopný zvednout z položené dlaně na ploše každý prst do vzduchu zvlášť anebo prsty přes sebe různě překládat.⁷⁶

⁷⁶ MICKA, Josef. *Hra na housle*. Praha: Editio Supraphon, 1972, s. 354-357.

K těmto pěti bodům je potřeba přidat ještě prozkoušení a zdiagnostikování žákových sluchových a intonačních schopností, které jsou pro hru na housle velmi důležité. Pedagog by měl zjistit, zdali je žák schopný intonačně správně reprodukovat předem zahráný tón a následně i krátkou melodii. Žák by měl ideálně poznat, jestli slyšená melodie stoupá nebo klesá. Měl by být také schopný sdělit, jak na něj hraná melodie působí. Může ji popsat základními emocemi, či jakýmkoli jiným přirovnáním. Není nutné, aby přezkušované dítě vše splnilo bez chyby. Důležité je, aby pedagog vyzoroval alespoň základní vrozené dispozice, na kterých bude možnost v následujícím studiu hry na housle dále stavět a které bude možné rozvíjet.

Do úvodní diagnostiky lze také zahrnout zkoumání žákova smyslu pro rytmus. Učitel jednoduše zatleská krátký rytmický úryvek a na žákovi je, aby ho co nejpřesněji zopakoval.

3.3 Vývoj houslového talentu

V této podkapitole o houslovém talentu se budeme věnovat základním aspektům, které mají zásadní vliv na vývoj a rozvoj houslového talentu u dítěte. Spadají sem především vlivy rodiny a pedagogů dítěte, motivace, vůle a píle samotného dítěte a také cvičení na nástroj, jeho způsob a intenzita. Ideální kombinace všech těchto vlivů a vrozeného talentu by měla mít za následek úspěšný hudební rozvoj dítěte ve hře na housle a jeho přípravu na profesionální dráhu interpreta.

3.3.1 Role rodiny a učitele

Nezastupitelnou roli ve vývoji houslového talentu u dítěte hraje bez pochyby vhodné domácí prostředí a vliv rodičů na dítě. Pokud jsou rodiče dítěte profesionální muzikanti nebo alespoň aktivně hrající amatéři, dítě v nich může spatřovat velký vzor. Už od narození žije v hudebním prostředí, kde hra na nástroj a zpěv je činnost na denním

pořádku. Dítě potom nemá v pozdějším věku takový problém s motivací ke cvičení a zároveň už má silně vypěstovaný kladný vztah k poslechu hudby a samotné hudební činnosti. Rodiče tedy působí jako vzor, kterému by se dítě přirozeně chtělo také přiblížit. Další důležitou roli hrají rodiče žáka i při jeho studiu na základní umělecké škole. V prvních letech studia je velmi přínosné, když rodiče docházejí se svým dítětem na hodiny do základní umělecké školy a pozorují práci pedagoga s žákem. Vidí tak chyby, které žák dělá a nápravy, které provádí učitel. Rodiče mohou hned po proběhlé hodině konzultovat s pedagogem postupy při domácí přípravě. Kromě toho, že rodiče docházejí se svým dítětem do hodin houslové hry, měli by být také přítomni při domácím cvičení dítěte. Kontrolovat pravidelnost a správný postup cvičení, držení houslí a postoj při hře. Toto jsou velmi důležité aspekty cvičení, na které se malé dítě ještě nemůže plně samo soustředit. Proto je přítomnost rodičů u tohoto procesu přípravy tak důležitá. Ještě je nutné dodat, že ne každé dítě chce samo od sebe na housle pravidelně cvičit, je proto důležité, aby rodiče ovlivňovali a motivovali své dítě a důsledně dbali na to, aby k domácí přípravě docházelo pravidelně, ideálně denně.

Role učitele v rozvoji žákova talentu je nesmírně důležitá, ale také poměrně obtížná. Pedagog musí na žáka působit jako vzor a autorita zároveň, neměl by však být ve svém přístupu k výuce až příliš přísný, aby dítě od hry na nástroj neodradil. Naopak, měl by své žáky neustále motivovat a podněcovat v nich nadšení ke hře i ke cvičení, pořád klást před žáka nové cíle, pěstovat a rozvíjet jeho osobnostní charakteristiky, které ke svému vývoji potřebuje. Jsou to například pracovitost, píle a vůle k dosažení stanovených cílů. Vztah mezi žákem a jeho učitelem by měl být na osobní úrovni, ve vztahu by měla panovat obousměrná důvěra a pochopení. Dobrý pedagog přistupuje ke každému žákovi individuálně s ohledem na všechny jeho osobnostní rysy. Každé dítě je specifická osobnost a každé je také obdařeno jinou mírou talentu, učitel by měl tuto míru zanalyzovat a dále ji rozvíjet správným výběrem repertoáru a technických skladeb. Pedagog by měl vždy vědět, za jakým účelem žákovi cvičení či skladbu zadává a také by to měl umět žákovi přesvědčivě vysvětlit. Učitel od učitele se liší stejně tak, jako člověk od člověka. A je to naprosto v pořádku, každý učitel má své vyzkoušené metodické postupy, které považuje za

nejefektivnější a přínosné. Důležité je jenom to, aby si učitel se svými postupy takzvaně “sedl” s žákem, jeho osobností a charakterovými vlastnostmi. *“Žákův růst je jistě dán úkoly, které jsou mu zadány. Povaha úkolů by měla být úměrná jeho nadání, vyspělosti a stupni zralosti. Úkoly však musí mít obsah a cíl. Časté tvrzení, že s dětmi nemá smysl něco dělat lépe, protože je to nebaví, většinou znamená, že jsou kritéria práce stavěna podle toho posledního v pelotonu. To je při individuálním vyučování pedagogická prohra.”*⁷⁷

⁷⁷ PAZDERA, Jindřich. *Výbrané kapitoly z metodiky houslové hry*. 3. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2015. ISBN 978-80-7331-349-4, s. 347.

3.3.2 Motivace a vůle

Motivace představuje soubor faktorů, které vedou k energizaci a stimulaci organismu, jež je poté schopen vykonat a udržet si určité úsilí k dosažení stanoveného cíle. Motivace ovlivňuje a usměrňuje chování a jednání jedince takovým způsobem, aby byl stanovený cíl dosažen co nejdříve a nejefektivněji. U člověka existují dva druhy motivace, nejčastěji se vyskytují v kombinaci oba dva najednou. V prvé řadě se jedná o motivaci *vnitřní*, která je výsledkem zájmů a potřeb člověka, může jít o potřebu poznání, seberealizaci, či jiné vnitřní potřeby. Druhou motivací je motivace *vnější*, kde člověka motivují vlivy z jeho okolního prostředí. Představují ji lidé, kteří na člověka jakkoli působí, či vidina odměny za vykonanou snahu nebo naopak hrozba trestu za nesplnění.⁷⁸

Ve vztahu s hudbou a cvičením na hudební nástroj je motivace velice důležitým, dalo by se říci i nepostradatelným, aspektem. U malých dětí, které teprve začínají s hrou na hudební nástroj, se vnitřní motivace objevuje zřídka. Dítě může mít základy této motivace vštípené z vhodného rodinného prostředí, kde rodiče - muzikanti jsou dítěti vzorem. Avšak u velkého množství žáků takováto vnitřní motivace chybí téměř docela. Ze začátku je tedy u dětí třeba pěstovat motivaci vnější, velkou roli hrají již zmínění rodiče a také pedagog žáka. Ten mu klade cíle v podobě nastudování skladby, následného zahrání na veřejném koncertě, kde může být dítěti odměnou dobrý pocit, pochvala, potlesk publika a nadšení rodinných příslušníků. Motivací může být dítěti i pedagog sám. Je velmi vhodné žákovi v mladším školním věku často hrát a pravidelně mu tak ukazovat vyšší úroveň houslové hry, na kterou se může pomocí své pracovitosti a péle časem dostat. Jednou z dalších vhodných vnějších motivací malého dítěte může být i pravidelné navštěvování koncertů klasické hudby, kde si může poslechnout, a i prohlédnout houslové virtuózy s doprovodem symfonického orchestru. Dítě se tak může namotivovat pomocí životního snu, ve kterém by si také chtělo jednou zahrát buď jako sólista v koncertním sále či jako člen velkého orchestru. Pro některé talentované děti jsou velkou motivací i různé houslové soutěže a soutěžní přehlídky. Děti mají motivaci cvičit, protože se přirozeně chtějí předvést, získat ocenění a diplom. Zároveň se na soutěžích dostanou do styku s jinými

⁷⁸ HARTL, Pavel - HARTLOVÁ, Helena. *Velký psychologický slovník*. Praha: Portál, 2010. ISBN 978-80-7367-686-5.

uchazeči ve stejném či přibližně podobném věku, slyší je hrát a mnohdy zjistí, že ostatní hrají o něco lépe a cvičí o něco více než oni sami. Což pro děti se soutěživou povahou rozhodně jako motivace ke cvičení funguje. Samozřejmě, soutěžní přehlídky nejsou vhodnou motivací pro všechny děti, učitel by měl brát ohled právě na povahu žáka. Pokud je žák spíše introvert a má už od mala problémy s trémou a stresem při veřejném vystupování a pokud hodně řeší hodnocení svého veřejného hraní, mohl by mít nepodařený soutěžní výkon motivačně destruktivní následky.

V pozdějším věku už by si žák měl dokázat vytvořit svými vlastními postupy vnitřní motivaci a také si ji udržovat. Pokud to funguje a jedinec motivaci má, současně tak získává i vůli ke cvičení. Vůle obecně představuje pocit chtění, cílevědomé úsilí směřující k dosažení daného cíle. Jde o zkušeností získanou dispozici, kterou jedinec dokáže ovlivnit svoje emoce, touhy a myšlení.⁷⁹ Vůle je tedy produktem dobře fungující motivace u žáka. Díky vůli dokáže houslista cvičit i několik hodin denně, pravidelně se věnovat technickým cvičením a stupnicím, svědomitě řešit a napravovat problémy, dbát na správné držení nástroje. Jedinec si tak plně uvědomuje, že díky sebekázi, pílí a sebekontrolole může úspěšně rozvíjet svůj talent a dosáhnout tak vysoko vytyčených cílů. Vůli a pílí nelze žákovi vštípit, jsou to vypěstované osobnostní charakteristiky, ke kterým si žák musí najít cestu sám skrz silnou motivaci. Vliv rodičů a pedagogů slouží tedy především k vypěstování motivace u dítěte. Pokud jsou tyto vlivy úspěšné, získává žák vůli, díky níž chce sám z vlastního přesvědčení hrát na nástroj, cvičit na něj a správně ho ovládat.

3.3.3 Proces cvičení

Procesem cvičení můžeme nazvat soustavnou přípravu a zdokonalování hry na housle. V ideálním případě se jedná o pravidelnou denní činnost, kdy se houslista snaží stále svou hru vylepšovat, řešit problémy, vyhýbat se chybám, tříbit intonaci, dodržovat správné držení houslí i svého těla a další. Jak již bylo řečeno výše, ke cvičení na jakýkoli hudební nástroj je zapotřebí silná motivace, vůle a píle. Aby cvičení mělo ten správný efekt, žák musí být pracovitý, trpělivý a svědomitý. Měl by dobře znát své tělo a jeho

⁷⁹ HARTL, Pavel - HARTLOVÁ, Helena. *Velký psychologický slovník*. Praha: Portál, 2010. ISBN 978-80-7367-686-5.

limity, aby tak předešel nechtěným komplikacím v podobě velké únavy, nervového kolapsu, přehrání rukou či zánětu šlach.

U malých dětí, které studují na základní umělecké škole, je domácí cvičení specifické. Jde v podstatě o plnění úkolů, které jim byly zadány jejich pedagogem. Učitel by měl žákovi v hodině přesně vysvětlit, jakým způsobem má dané úkoly doma plnit a jak cvičení a skladby cvičit. Jako pojistka správného cvičení by zde měli fungovat rodiče, kteří své dítě pravidelně u domácí přípravy kontrolují a dohlíží tak na správný postup. Technická náročnost a povaha zadaných úkolů by měla odpovídat míře talentu žáka a jeho technické vyspělosti, zároveň musí mít úkoly jasně stanovený obsah a cíl, se kterým je žák seznámen a byl mu jasně vysvětlen. V pozdějším věku je už na žákovi samotném, aby si našel svoji vlastní cestu ke cvičení a také svůj vlastní způsob cvičení. Takový, který bude odpovídat žakovým individuálním potřebám, fyzické kondici a bude nejefektivnější.

Ideálním stavem je, pokud je součástí každého denního cvičení žáka kvalitní rozehrání, prstové cvičení a hra stupnic.⁸⁰ Kvalitní rozehrávání chápeme jako proces, který by měl proběhnout na úplném začátku každého cvičení či hraní. Jde nejenom o rozcvičku a rozpohybování rukou a všech jejich částí ke hře, ale také o celkové uvedení těla do stavu optimálního přizpůsobení k výkonu. Někteří hráči se mohou mylně domnívat, že toto pro kvalitní rozehrání stačí. Není tomu tak. Aby byl zabezpečen neustálý růst schopností houslisty, je zapotřebí, aby se dohromady s celým tělem rozehrával i sluch a mozek hráče. To znamená, že jedinec vědomě zapojuje do rozehrávání i senzomotorickou koordinaci, což je schopnost mozku a sluchu řídit a koordinovat hru na nástroj. V první řadě jde hlavně o to, aby se z rozehrávání nestal jen rutinní návyk a bezmyšlenkovité hraní v podobě naučeného automatismu. Pokaždé je třeba zapojovat sluchovou sebekontrolu a pečlivě vnímat veškeré pohyby těla, změny ve svalovém napětí či hlídat kvalitu tónu. Jak už bylo zmíněno výše, do technické části denního cvičení spadá kromě rozehrávání i hraní prstových cvičení a stupnic. *“Ke stupnicím a prstovým cvičením je nutno přistoupit jako k lékárně, odkud si bereme léčiva, když je potřebujeme a víme, jak je užívat. Smysl použití stupnic a cvičení je tedy bezprostředně spojen s pedagogovým i žakovým důkladným a*

⁸⁰ PAZDERA, Jindřich. *Výbrané kapitoly z metodiky houslové hry*. 3. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2015. ISBN 978-80-7331-349-4.

*podrobným porozuměním. Kdy, kolik a zejména jak.*⁸¹ Nemělo by se stávat, že pedagog žákovi zadá až příliš mnoho technických cvičení, ve kterých se student začne utápět. Veškerý repertoár by měl být volen s největším důrazem na efektivitu a v souvislosti se současnými technickými problémy, se kterými se žák potýká. Důležitým poznatkem také je, že prstová a stupnicová cvičení nejsou záležitostí pouze levé ruky houslisty. U hraní jakýchkoliv cvičení je nutné, aby se žák soustředil i na ruku pravou. Hlídal kvalitu tónu, dynamiku, rovný tah smyčcem a zřetelnost začátku každého tónu, přičemž začátky tahů smyčce by neměly být až příliš vyraženy. V denním cvičení houslisty by kromě drobných prstových cvičení neměly chybět ani etudy, které tvoří nepostradatelnou součást v technickém pokroku žáka. Je pedagogovým velkým úkolem, aby etudy volil vhodně a účelně, ve vztahu s žakovou technickou úrovní a problémy, se kterými se student aktuálně potýká. Etudových sešitů existuje nepřeborné množství a vzít si namátkou jeden z nich a chtít se žákem přehrát všechny etudy od začátku až do konce naprosto postrádá smysl. Ideální je vytvořit jakýsi koncentrát etud, který je ušit žákovi takzvaně na tělo. Pedagog ho může namíchat podle potřeb z jednoho či více etudových sborníků a samozřejmě i od různých autorů.

Cvičení prstových cvičení, stupnic a etud, ale i repertoárových skladeb je procesem, který je náročný nejenom fyzicky, ale také psychicky. Při práci je nutné přemýšlet nad postupy, hledat efektivní řešení problémů a neustále se kontrolovat. Pokud se ze cvičení stane rutinní automatismus, jeho přínos pro rozvoj houslového talentu prudce klesá. Poté se jedná jen o jakési udržovací cvičení, které nepřináší žádný progres. Zásadním stavem při cvičení, je soustředěnost. Ta hráče udržuje v neustálé pozornosti, pomůže dosáhnout maximální produktivity a zároveň mu zabraňuje tékat myslí mezi několika různými cíli cvičení. Ze začátku je ve cvičení potřeba umět dílo analyzovat a rozebrat na jednotlivé problémy. V tomto stavu hraje soustředěnost důležitou roli právě ve smyslu udržení pozornosti na jednom bodu, maximální soustředění se na malý nejbližší cíl.⁸² Grigorij

⁸¹ PAZDERA, Jindřich. *Výbrané kapitoly z metodiky houslové hry*. 3. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2015. ISBN 978-80-7331-349-4, s. 349.

⁸² KOGAN, Grigorij Michajlovič. *Před branou mistrovství*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2012. ISBN 978-80-7331-227-5.

Kogan nazývá dlouhodobou soustavnou soustředěnost na tvůrčí práci dokonce “posedlostí”. Vyzdvihuje ji na jednu z nejdůležitějších vlastností interpreta, který je obdarován velkým talentem a chce ho úspěšně rozvíjet. “...*ten, kdo není schopen takové soustředěnosti, dlouhého a úplného zřeknutí se všeho, co jej obklopuje, ten, kdo se každou chvílí ze soustředěnosti vymaňuje, rozptyluje se různými směry, netvoří nic cenného, byť by jeho schopnosti a vědomosti byly jakékoli.*”⁸³

Často diskutovanou otázkou v rámci procesu cvičení bývá mezi houslisty otázka času, který denně jedinci u cvičení stráví. Některým houslistům stačí cvičit dvě až tři hodiny denně, někteří potřebují čtyři a více hodin. Nelze prakticky obecně říci, jaký počet denně nacvičených hodin je nejideálnější. Délka cvičení totiž úzce souvisí s již zmiňovanou schopností plně se na tuto aktivitu soustředit. Cvičení by proto mělo trvat tak dlouho, jak dlouho je houslista schopen být maximálně soustředěný. A to je u každého člověka naprosto osobitá záležitost, která závisí na různých individuálních kvalitách, věku, současné úrovni jeho hry na nástroj, fyzickém i psychickém stavu či jiných náhodných okolnostech. Na některé houslisty má vliv i denní doba, ve které se cvičení věnují. Hráč má tedy při cvičení důležitý úkol, který tkví v pozorování sebe sama a uvědomění si vlastních hranic a limitů. Protože cvičení, které už je za hranicí vyčerpaných psychických i fyzických sil, nemá pro interpreta žádný přínos. Naopak může být dokonce škodlivé.

3.4 Tréma a krize

V předchozí podkapitole jsme si přiblížili faktory, které pozitivně ovlivňují houslový talent a rozvíjejí ho do vyšších úrovní. Existují však i faktory, které jsou s profesionální hrou na housle také spojovány, avšak spíše v negativním slova smyslu. Asi každý houslista na vrcholné úrovni si osobně prošel procesem zvládnání trémy při veřejném vystupování a každý také zažil alespoň jednu krizi, která ho v rozvoji jeho talentu po nějaký čas brzdila, komplikovala mu život a znesnadňovala jeho vývojovou cestu.

⁸³ KOGAN, Grigorij Michajlovič. *Před branou mistrovství*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2012. ISBN 978-80-7331-227-5, s. 59.

Tréma představuje silný pocit napětí, jedná se o nervozitu před veřejným vystoupením nebo zkouškou, kdy se organismus jedince dostává do takzvané mobilizace. Nepříjemné pocity by měly zpravidla mizet zároveň se zahájením veřejně prováděné činnosti. Pokud nemizí, ale naopak se stupňují a znemožňují výkon, jedná se o trému patologickou čili patologický strach.⁸⁴ *“Je třeba vědět, že každá hranice nervozity není škodlivá a že dokonce určitá dávka je k dobrému výkonu potřebná. Teprve taková nervozita, která přerostla hranici individuální únosnosti a narušuje koncentraci a potřebnou fyzickou jistotu, je nervozitou škodlivou - destruktivní. Té je nutno věnovat pozornost a pokusit se ji eliminovat na snesitelnou míru.”*⁸⁵

Stejně jako je každý člověk jedinečný, má také každý sólový hráč jedinečné příznaky trémy. Tento nepříjemný stav před vystoupením, který postihuje celý organismus, by se dal popsat jako jakési akutní onemocnění, které pramení z úzkosti. Interpret se může začít chvět, nebo se mu naopak jeho tělo dostane do toporného a ztuhlého stavu, někomu se mohou potít ruce a někdo je naopak může mít naprosto ledové. S trémou bývají spojovány i pocity žaludečních nevolností, nechutenství a vyměšovací potíže. Kromě těchto se mohou objevit komplikace v podobě zvýšeného krevního tlaku, bušení srdce či zrychlený tep. Kato Havasová ve své publikaci rozděluje příčiny trémy do třech základních kategorií. Jsou to příčiny *psychické, fyzické a sociální*⁸⁶. Do psychických aspektů trémy spadá například stav, kdy je houslista nervózní z velkého koncertního sálu a nedostatečně silného zvuku svých houslí na pozadí klavírního či orchestrálního doprovodu. Interpret může být také nervózní z pocitu, že nehraje dostatečně rychle nebo že mu selže paměť. Všechny tyto psychické strachy a obavy mají za následek projevy trémy při vystoupení. Fyzické příčiny trémy se představují v podobě různých strachů. Jedním z nich může být takový strach, kdy si houslista není jistý v držení nástroje a při veřejném vystoupení se obává, že mu nástroj vypadne z ruky. Zbytečně tak při hraní tlačí bradou na podbradek, silněji přidržuje krk houslí levou rukou a mnohdy má levou paži až moc vychýlenou směrem dovnitř, pod housle. To vše má samozřejmě za následek strnulé hraní plné tenze.

⁸⁴ HARTL, Pavel - HARTLOVÁ, Helena. *Velký psychologický slovník*. Praha: Portál, 2010. ISBN 978-80-7367-686-5.

⁸⁵ GOLA, Zdeněk. *Příčiny mentálních potíží při veřejném vystupování a jejich odstraňování*. Ostrava: Grafie, 1995. s. 2.

⁸⁶ HAVAS, Kato. *Nebojte se trémy*. Praha: Editio Supraphon, 1990. ISBN 80-7058-155-7.

Jedním z dalších problémů na fyzické bázi je třas pravé paže, křečovitě držení smyčce a velký tlak na prut, jež mají za následek nevyrovnaný tón, křivé smýkání a takzvané “pazvuky” při hře. Houslista může také trpět velkým strachem z nečisté intonace, kterou při vystoupení způsobují ztuhlé svaly na levé ruce interpreta. Jedná se o svaly a klouby na prstech, zatuhlé zápěstí a celkovou strnulost ruky. Tento stav plný tenze má za následek přílišné tlačení prstů na struny a hmatník, a tudíž znemožnění jakékoli koordinace pohybů, kontrolu a případnou opravu intonace. S levou rukou houslisty souvisí i další fyzický aspekt trémy, a to je strach z výměny poloh a ze hry ve vysokých polohách. Problémy s výměnami poloh souvisí s problémy v napětí v levé ruce, o kterých jsme se již zmínili výše. Interpret se začne obávat nejistoty při klouzání do vyšších poloh a mnohdy ztrácí orientaci na hmatníku. K posledním aspektům trémy, tedy sociálním, patří strach z obecného přijetí interpretova výkonu publikem či porotou. Hráče před výkonem ovládají myšlenky o jeho úrovni, také o tom, jestli je dost dobrý a jak jeho výkon přijmou posluchači. Velkou roli zde hraje i konkurenční prostředí, ve kterém se sóloví houslisté pohybují a které na ně nemálo působí.

Základem pro dobrou práci s trémou a pro její eliminaci je bezesporu vyrovnaná psychika, což není samozřejmá věc. Většina interpretů, ani lidí obecně, nemůže přiznat, že by se cítili naprosto psychicky vyrovnaní, obzvláště ne před důležitým veřejným vystoupením. Velmi důležitou záležitostí pro řešení problémů s trémou je přiznání a nezakrývání svých mentálních obtíží. Hráč by je měl v první řadě přijmout, poté zanalyzovat a následně se je pokusit eliminovat. Houslista v těchto potížích není sám, má možnost konzultovat problémy se svým pedagogem a vyzkoušet s ním různé techniky pro překonávání obtíží. Dále také existuje řada publikací o trémě, kde lze najít nepřehledné množství rad a tipů, jak s trémou pracovat. Od mentálních cvičení až po fyzické. V neposlední řadě může pomoci i psycholog, který pomůže psychické problémy analyzovat a navrhně řešení.

Častým, a ne příliš často zmiňovaným faktorem, který negativně ovlivňuje rozvoj talentu, je krize. Obecně se jedná o extrémní psychickou zátěž a narušení rovnovážného stavu, což je nebezpečný jev, který může vyvolat selhání dosavadních regulativních

mechanismů v psychice člověka. Krize představuje i rozhodující životní událost či přechod mezi životními stádii. Krizí, které mohou interpreta v jeho umělecké dráze brzdit, je nepřeborné množství. U člověka může nastat krize osobní, životní, afektivní či krize ve vzdělávání a jiné.⁸⁷ V životě se interpret v jeho profesionální houslové dráze může setkat s nepřeborným množstvím okamžiků a situací, které vznik krize zapříčiní. Opět se zde jedná o velmi individuální záležitost, každý reaguje na životní podněty jinak. Asi nejklassičtější krizí u hudebníků, je krize motivační. Motivace a krize spolu velmi souvisí. Talentovaní hráči se často dostávají do stavu, ve kterém nenacházejí motivaci ke cvičení na nástroj či hru obecně. Nedostatek motivace, či neschopnost motivaci v sobě probudit a nastavit, způsobuje nástup krize. Najít v tomto krizovém stavu cestu k motivaci je pro jedince ještě těžší. Interpret se tak dostává do jakéhosi bludného kruhu, ze kterého se velmi těžko dostává. Neexistuje žádný osvědčený recept, jak se z kruhu dostat a který by fungoval na všechny a za všech okolností. Někteří jedinci, kteří si takovou krizí prošli, tvrdí, že nepomůže téměř nic, pouze vyčkávat a nechat řešení vyplynout samo o sobě ze životní situace. Kromě motivační krize existují i jiné, jako třeba životní. V životě člověka mohou nastat velice složité a psychicky náročné situace, které nemusí s jejich hudebním vývojem na první pohled souviset. Může jít například o prožívání složitých životních vztahů, rozchod s partnerem, hledání smyslu hraní na nástroj a smyslu života obecně, úmrtí blízké osoby či nějaký jiný silně traumatizující zážitek. Tyto situace mohou být jedincem prožívány tak, že ovlivní celkový život člověka a tím pochopitelně i studium a rozvoj hry na nástroj. Jedinec může o své hudební aktivity ztratit zájem na velmi dlouhou dobu anebo dokonce zcela.

Jednou z dalších typických krizí, které postihují profesionální hráče na housle, je krize zdravotní. V některých případech je způsobena úrazem jedince, který se musí následně dlouhodobě léčit a rehabilitovat. Pokud jde o úraz rukou, je rehabilitace a následný návrat ke hře na housle velmi složitým, dlouhým a někdy i bolestivým procesem. Příliš dlouhá studijní a hráčská pauza může mít za následek právě krizi v návratu k původnímu režimu. Jedinec může zjistit, že během své hráčské pauzy se jeho houslová

⁸⁷ HARTL, Pavel - HARTLOVÁ, Helena. *Velký psychologický slovník*. Praha: Portál, 2010. ISBN 978-80-7367-686-5.

úroveň natolik zhoršila, že začne postrádat jakoukoli motivaci k tomu, aby se snažil vrátit své schopnosti zase do původního stavu před úrazem. Kromě těchto mechanických úrazů, které se jedinci přihodí při činnostech v běžném životě, existuje také úraz, který si hráč přivodí sám svým neuváženě přehnaným a až příliš dlouhým a intenzivním cvičením na housle. Jedná se o zánět šlach na horních končetinách neboli takzvané “přebrané ruce”. Avšak tomuto zranění lze předejít, každý interpret by měl znát svoje fyzické limity a nikdy necvičit přehnaně dlouhou dobu bez přestávek, které jsou potřebné jak pro celé tělo houslisty, tak pro jeho mysl.

Neexistuje žádný zaručený a univerzální recept na řešení těchto krizí. Stejně jako u problémů s trémou, i zde je nutné, aby si člověk přiznal, že se do krize dostal a že má problém. Následně by měl přijít na to, jak ke krizovému stavu došlo a jak dlouho už trvá. Některé krize se vyřeší samy časem, v některých případech je potřeba své problémy sdílet s jinými lidmi, ať už jde o příbuzné, partnery, přátele nebo i psychologa. Už jen sdílení pocitů a mluvení o krizi může hodně pomoci při nastartování energie k nové motivaci a vůli.

4. Design praktické části

Houslový talent je poměrně těžko uchopitelný a definovatelný pojem. Talent se u houslistů a ani u jiných instrumentalistů nedá změřit, též nelze se stoprocentní platností říci, co ho spolehlivě rozvíjí a co naopak. Každý jedinec má vrozeného talentu jinou míru a rozvíjel ho svou vlastní cestou, při individuálních podmínkách a za specifické pomoci pedagoga či rodičů.

V praktické části mé diplomové práce jsem se rozhodla hovořit o talentu a jeho rozvoji s houslisty, kteří byli bezesporu obdarováni větší mírou talentu a dokázali úspěšně projít složitým vývojovým procesem tak, že se z nich později stali profesionální housloví interpreti na vysoké úrovni. Myslím, že všichni respondenti měli k tématu co říci a pomohli mi tak vytvořit malý náhled do života talentovaného dítěte a do procesu, kterým je třeba si projít, pokud to s hraním na housle myslíte vážně a chcete být profesionálem v oboru.

4.1 Polostrukturovaný kvalitativní rozhovor

Pro optimální zachycení výsledků jsem se rozhodla vést s respondenty polostrukturované rozhovory. Ty bývají součástí několika technik dlouhodobých kvalitativních výzkumů, při kterých je výzkumník po určitou dobu v intenzivním kontaktu se zkoumaným jedincem či osobou. Rozhovor polostrukturovaný jsem si vybrala především z toho důvodu, protože jsem hovořila s respondenty osobně a žádný z nich nebyl předem s otázkami seznámen. Polostrukturované rozhovory mají předem danou kostru témat a přidružených otázek, ale není nutné jejich pořadí zásadně dodržovat. Může totiž nastat situace, kdy respondent odmítne odpovědět na kladenou otázku nebo se celkově k tématu vyjadřovat, protože se mu kladené dotazy zdají nevhodné. Takovéto

rozhovory umožňují otázky přeskakovat či naopak doplňovat nové, podle toho, jak si situace žádá.⁸⁸

4.2 Vzorek respondentů

Při oslovování respondentů s nabídkou rozhovoru jsem se zaměřila na české houslové interprety ve věku přibližně 24 - 45 let. Na tuto spíše mladší věkovou kategorii jsem se zaměřila hlavně z toho důvodu, protože do ní také spadám a díky tomu některé interprety znám osobně. Bylo tak pro mě snazší je oslovit a měla jsem také větší šanci na úspěšné uskutečnění rozhovorů. Všichni oslovení interpreti mají tyto společné znaky:

- stáří interpretů se pohybuje mezi 24 - 45 roky
- na housle začali hrát mezi 3 - 6 rokem života
- vystudovali obor housle konzervatoři
- vystudovali obor housle na vysoké škole, či momentálně studují
- v současné době aktivně sólově vystupují, hrají v komorních útvarech či v orchestru
- věnují se hře na housle profesionálně

Ze třinácti oslovených interpretů se jich k provedení rozhovoru vyjádřilo kladně devět, s osmi z nich se mi nakonec podařilo rozhovor opravdu uskutečnit. Jedná se o sedm mužů a jednu ženu, rozhovory jsem s nimi vedla v období mezi dubnem a červnem roku 2018. Všichni respondenti souhlasili s postupem rozhovoru, při kterém vznikla audio nahrávka pro mou soukromou potřebu a následně přepis rozhovoru do diplomové práce. Respondenti rozhovory zautorizovali a souhlasili se zveřejněním přepisu v diplomové práci.

⁸⁸ HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace*. 4. vyd. Praha: Portál, 2016. ISBN 978-80-262-0982-9.

oslovený interpret	věk	absolvovaná/ momentálně studovaná instituce	rozhovor
Milan Al-Ashhab	26	Akademie múzických umění v Praze	uskutečněn
Václav Dvořák	42	Akademie múzických umění v Praze, Dánská královská akademie	uskutečněn
Marko Ferenc	34	Akademie múzických umění v Praze	uskutečněn
Jan Fišer	38	Carnegie Mellon University - School of Music, USA	neuskutečněn
Jakub Junek	30	Akademie múzických umění v Praze	neuskutečněn
Petr Matěják	30	Curtis Institute of Music, Hochschule für Musik Hanns Eisler	uskutečněn
Jan Mráček	27	University of Music and the Performing Arts ve Vídni	uskutečněn
Ludmila Pavlová	24	Akademie múzických umění v Praze	uskutečněn
Matouš Pěruška	26	Akademie múzických umění v Praze	uskutečněn
Jakub Sedláček	33	Pražská konzervatoř	neuskutečněn

oslovený interpret	věk	absolvovaná/ momentálně studovaná instituce	rozhovor
Pavel Šporcl	45	Akademie múzických umění v Praze	neuskutečněn
Jan Zrostlík	25	Akademie múzických umění v Praze	uskutečněn

4.3 Postup

Každého respondenta jsem oslovila telefonicky či přes sociální síť, seznámila jsem ho s obsahem a záměrem své diplomové práce, následně jsem zažádala o osobní schůzku a rozhovor. Při osobním setkání jsem respondenty podrobněji seznámila se strukturou otázek a s tématy, jichž se rozhovor týká. Ujistila jsem se o souhlasu respondentů s audio nahráváním celého setkání a informovala je o zveřejnění přepisu v práci. Následoval samotný rozhovor, který trval v průměru přibližně 45 minut.

Otázky z rozhovoru lze roztrždit do pěti tematických oblastí:

- **Talent** - jeho definice, důležitost role talentu při vývoji a podstatné vlastnosti hráče pro jeho úspěšný rozvoj.
- **Osobní vývoj** - vývoj houslové hry respondenta, jeho rodinné zázemí, překážky a problémy s talentem spojené.
- **Cvičení** - vývoj a způsoby cvičení respondenta od počátku jeho hry do současnosti.
- **Učitelé a metodika** - zkušenosti respondenta, inspirace a ovlivnění jinými pedagogy.
- **Krize a tréma** - osobní zkušenosti respondentů s komplikacemi při studiu.

K rozhovorům jsem měla připravených 21 otázek, které jsem se snažila pokládat pokaždé ve stejném pořadí. Ne vždy ale bylo pořadí otázek dodrženo a při některých rozhovorech byly některé otázky vyřazeny či nezodpovězeny. Většinou na přání respondentů. Zde je osnova jednotlivých otázek, kterou jsem měla ke každému rozhovoru připravenou a které jsem se snažila držet:

1. Co si představujete pod pojmem talent?
2. Jak velkou roli podle Vás talent hraje při vývoji v houslové hře?
3. V kolika letech jste začal/a hrát na housle?
4. Kdo u Vás objevil konkrétně houslový talent/Kdo dal impulz k vývoji hry na housle?
5. Jakou roli hrál ve vašem hudebním vývoji talent - píle - vůle a motivace - výchova - vliv okolí?
6. Jak jste cvičil/a či se připravoval ve věku 3-7, 7-12, 12-18, 18-25?
7. Kolik hodin průměrně věnujete cvičení v současné době?
8. Jak moc a v čem se u Vás liší běžné cvičení s přípravou před sólovým vystoupením/konkurzem/soutěží?
9. Jak často se Vaši učitelé mezi jednotlivými obdobími střídali?
10. Jak jste změny vnímal/a?
11. Hrál na nástroj/věnoval se hudbě některý z Vašich rodičů či prarodičů?
12. Myslíte si, že hudební talent je dědičná záležitost?
13. Myslíte, že v jednotlivých obdobích rozvíjeli Vaši učitelé talent dle Vašich individuálních potřeb nebo postupovali dle ustálené konkrétní metodiky?
14. Učil/a byste/učíte nyní, s Vaší dnešní zkušeností, jinak než Váš učitel?
15. Měl jste v průběhu vzdělávání krizi? Ať již motivační, talentovou či osobnostní.
16. Můžete popsat následky těchto krizí?
17. Jak/díky čemu se Vám podařilo krizi překonat?
18. Jak jste se během svých studií hry na housle vypořádával/a s trémou?
19. Může mít podle Vás tréma do jisté míry pozitivní vliv na veřejné vystupování?
20. Byl Vám někdy Váš talent překážkou ve vývoji v houslové hře nebo v životě?

- spoléhání na talent, v dětství méně cvičení, následně problémy v dospělosti
- nepochopení mezi vrstevníky (šikana, vyčleněnost)
- problém dotáhnout věci do konce

21. Jakou osobnostní charakteristiku/vlastnost považujete za nejdůležitější pro úspěšný rozvoj talentovaného žáka?

5. Rozhovory s interprety

Rozhovory s českými houslovými interprety jsou v této kapitole uvedeny v abecedním pořadí.

5.1 Milan Al-Ashhab

Narodil se v roce 1992, vystudoval obor housle na konzervatoři v Teplicích a od roku 2012 je posluchačem Akademie múzických umění v Praze. Mezi jeho houslové úspěchy se řadí získání titulu absolutního vítěze na Mezinárodní houslové soutěži Jaroslava Kociana v Ústí nad Orlicí v roce 2006, 1. cena ze soutěže Georga Philippa Telemanna v polské Poznani z roku 2007, 2. cena ze soutěže Louise Spohra ve Výmaru z roku 2010, titul absolutního vítěze na soutěžní přehlídce konzervatoří České republiky v roce 2014. Jeho nejčerstvějším úspěchem je získání 1. ceny ve finále soutěže New York Concert Artists and Associates 2018.

1. Co si představujete pod pojmem talent?

- Nemám žádnou zvláštní představu, za talent považuji vrozené dispozice. Zkrátka to, jak moc komu „jdou housle do ruky.“

2. Jak velkou roli podle Vás hraje talent při vývoji v houslové hře?

- Určitě hraje velkou roli, ale samotný talent, jak je známo, nestačí. Myslím, že i méně talentovaní jedinci mohou hrát na vysoké úrovni, pokud jsou dostatečně pracovití a přemýšliví, tudíž je podle mě role talentu často mírně přeceňována.

3. V kolika letech jste začal hrát na housle?

- V pěti letech.

4. Kdo u Vás objevil konkrétně houslový talent/Kdo dal impulz k vývoji hry na housle?

- Sám si to nepamatuji, jen z vyprávění rodičů. Když mi byly čtyři roky, přijel koncertovat do Betléma, kde jsme bydleli, Jaroslav Svěcený. No a já byl jeho hrou natolik nadšen, že jsem přiměl rodiče, aby mě na housle přihlásili.

5. Jakou roli hrál ve Vašem hudebním vývoji talent - pílě - vůle a motivace - výchova - vliv okolí?

- Největší roli hrál vliv okolí, zejména matky a učitelů. Dlouho jsem cvičil pod matčíným dozorem, sám bych jinak houslím nevěnoval dostatečné množství času.

6. Jak jste cvičil/a či se připravoval ve věku 3-7, 7-12, 12-18, 18-25?

- Do sedmi let to bylo spíše zájmové. Pak jsem přestoupil do třídy profesorky Hasilové, pod jejímž vedením jsem cvičil intenzivněji a systematictěji. Od dvanácti jsem pracoval na skladbách profesionálního repertoáru. Jako starší jsem pak dokázal připravovat mnohem více věcí zároveň.

7. Kolik hodin průměrně věnujete cvičení v současné době?

- Jsou to tak tři až čtyři hodiny denně. Je to nepravidelné. Podle toho nakolik usazený je repertoár, který zrovna připravuji.

8. Jak moc a v čem se u Vás liší běžné cvičení s přípravou před sólovým vystoupením/konkurzem/soutěží?

- Neliší se vůbec, protože každé cvičení je vlastně přípravou na nějaké vystoupení.

9. Jak často se Vaši učitelé mezi jednotlivými obdobími střídali?

- Byl jsem věrný student. U paní profesorky Hasilové jsem studoval od ZUŠ až po absolutorium na konzervatoři. Ještě před konzervatoří jsem navázal kontakt s prof. Štrausem a přibližně jednou za měsíc k němu jezdil na konzultace na HAMU. A v jeho třídě nyní uzavírám studium na akademii.

11. Hrál na nástroj/věnoval se hudbě některý z Vašich rodičů či prarodičů?

- Ne.

12. Myslíte si, že hudební talent je dědičná záležitost?

- To nevím.

13. Myslíte, že v jednotlivých obdobích rozvíjeli Vaši učitelé talent dle Vašich individuálních potřeb nebo postupovali dle ustálené konkrétní metodiky?

- Každý profesor má svůj styl, kterého se drží. Ale profesori, u kterých jsem studoval, zároveň přizpůsobovali výběr skladeb a způsob nácviu každému konkrétnímu jedinci.

15. Měl jste v průběhu vzdělávání krizi? Ať již motivační, talentovou či osobnostní.

- Samozřejmě, dokonce jich bylo více.

16. Můžete popsat následky těchto krizí?

- Žádné následky, myslím, neměly. V mém případě to vždy chtělo čas, ten všechno vyřeší.

17. Jak jste se během svých studií hry na housle vypořádával s trémou?

- Naštěstí jsem nikdy nebyl trémistou, který by měl z veřejných vystoupení psychický blok. V mém případě tréma „pouze“ obnáší přílišnou nabuzenost na pódiu, tedy stav, kdy je obtížné například zkrotit tempo či dodržet různá zpomalení. Nevím, zda se nejedná o pouhé placebo, ale tento problém jsem vyřešil lékem na srdce, který snižuje krevní tlak a který ve velmi malém množství užívám před každým koncertem.

18. Může mít podle Vás tréma do jisté míry pozitivní vliv na veřejné vystupování?

- Podle mě ano. Dokážu si představit případy, kdy tréma člověka donutí podat koncentrovanější, nebo naopak emocionálnější výkon.

20. Zažil jste někdy Vy osobně, že Vám byl talent překážkou ve cvičení?

- Ve cvičení ne, ale někdy špatně ovlivnil můj pracovní postoj. Často jsem si říkal, že nácviu některých nových skladeb půjde velmi dobře, a tak jsem do nich pustil až na poslední chvíli, což se občas nevyplatilo.

21. Jakou osobnostní charakteristiku či vlastnost považujete za nejdůležitější pro úspěšný rozvoj talentovaného žáka?

- Vynalézavost, kreativitu. Nevěřím, že by v houslové hře existovalo mnoho pravidel, která by platila ve všech případech a u všech interpretů. Řekl bych tedy, že dobrého výsledku každý dosáhne jiným způsobem. A na tyto způsoby si houslisté musí přicházet sami.

22. Myslíte, že k hudebnímu cítění člověk dojde až po delším čase nebo ho má v sobě?

- Jsem přesvědčený, že se vyvíjí. Hudební cítění se mění věkem a hraje zde roli mnoho faktorů (hudba, se kterou se setkáváme coby posluchači, životní zkušenosti atd.).

5.2 Václav Dvořák

Narodil se v roce 1976, vystudoval brněnskou konzervatoř a následně absolvoval Akademii múzických umění v Praze. Svá studia uzavřel v sólistické třídě na Dánské královské akademii v Kodani. Kromě řady cen z národních soutěží získal ocenění i na mezinárodních soutěžních přehlídkách, jako například na soutěži Jaroslava Kociana v roce 1990, soutěži Leoše Janáčka v Rakousku 1997, soutěži Václava Humla v Záhřebu roku 1997 a na Soutěži Carla Nielsena v New Yorku v roce 1999. Jako sólista spolupracoval s celou řadou českých i zahraničních orchestrů. Jako pedagog působil na několika mistrovských kurzech, mezi lety 2003 - 2007 působil jako pedagog na Pražské konzervatoři a Janáčkově akademii múzických umění. V současné době vyučuje soukromě. Je prvním houslistou komorního souboru Doležal quartet.

1. Co si představujete pod pojmem talent?

- Talent může být jakýkoli. Každý má nějaký talent, každý má jiný a specifický talent. V podstatě je talent to, když má někdo vlohy pro konkrétní činnost. A nejenom vlohy, jde o celý souhrn věcí, které talent tvoří.

2. Jak velkou roli podle Vás talent hraje při vývoji v houslové hře?

- Ať se člověk věnuje čemukoli, je potřeba, aby k tomu talent měl. Aby to mělo smysl. Ať se jedná o hudbu či jinou sféru, vždy je potřeba talentu k tomu, aby byla ta jedna určitá činnost hodnotná a prováděná dobře. Někdo má takový hudební talent, že vezme housle do ruky a všechno mu hned jde. Já jsem si prošel trochu jinou cestou, našel jsem způsoby, jak různé problémy překonat a vyřešit.

3. V kolika letech jste začal hrát na housle?

- V pěti.

4. Kdo u Vás objevil konkrétně houslový talent/Kdo dal impulz k vývoji hry na housle?

- Můj tatínek je houslista a mamince se to vždy hodně líbilo. Jednou jsem dostal pod stromeček housličky a bylo. Tak jsem na ně začal hrát.

5. Jakou roli hrál ve vašem hudebním vývoji talent - pílě - vůle a motivace - výchova - vliv okolí?

- Začal jsem v pěti letech a od sedmého roku už jsem cvičil sám. Jinak bych asi mého tatínka nervově zničil. Samozřejmě mě kontroloval a koukal, jak cvičím. Na zušce jsem měl štěstí na paní učitelku, která mě dobře vedla a motivovala ke cvičení. A samozřejmě, bez pílě by to nešlo. Motivace vnímám spíše v takových vlnách, než že bych ji měl pořád a hodně. A ty vlny mě dokáží posunout někam dál.

6. Jak jste cvičil či se připravoval ve věku 3-7, 7-12, 12-18, 18-25?

- V devíti letech mě paní učitelka poprvé vyslala na houslovou soutěž Jaroslava Kociana a tam jsem slyšel výkony ostatních soutěžících, což byl pro mě obrovský impulz k tomu, abych se pořádně začal o něco snažit. Na konzervatoři jsem se snažil opravdu poctivě cvičit. Měl jsem tu výhodu, že jsme bydleli v Brně a nemusel jsem do školy dojíždět a ztrácet tak čas a energii. Přejít ze základní školy na konzervatoř byl docela výrazný. Pan profesor na konzervatoři vyučoval stylem, který je obvyklý spíše na vysoké škole. Byla to pro mě velká změna a skok. Některým věcem, které mi pan učitel říkal, začínám pomalu rozumět až dnes.

7. Kolik hodin průměrně věnujete cvičení v současné době?

- To se bohužel nedá přesně říct. Je to hodně proměnlivé. Když mám před koncertem, je nutné osekát jiné aktivity, abych měl na cvičení čas. Vždy se snažím nějaký čas věnovat jisté očištění, musím ale přiznat, že někdy je to dost těžké. Když člověk celý den hraje, moc času a hlavně energie už nezbývá.

8. Jak moc a v čem se u Vás liší běžné cvičení s přípravou před sólovým vystoupením/konkurzem/soutěží?

- Pokud nemám před sebou v blízké době nějaký významný cíl, snažím se udržovat ruce. Pokud mám před koncertem, vyburcovávám se k nejlepším výkonům a k intenzivnějšímu cvičení. Zde už není cílem to, aby mě nic nebolelo a abych měl uvolněné ruce, zde jde o co nejlepší výkon.

9. Jak často se Vaši učitelé mezi jednotlivými obdobími střídali?

- Moc často ne. Na základní umělecké škole jsem měl po celou dobu jednu paní učitelku, a to paní učitelku Zdeňku Tomkovou. Potom jsem byl na konzervatoři pod pedagogickým vedením Jana Stanovského a později nastoupil do Prahy na akademii k panu profesorovi Václavu Snítilovi. Na akademii jsem měl jeden čas přerušené studium a v té době jsem byl v Dánsku na Královské akademii u pana profesora Milana Vítka. A samozřejmě jsem také jezdil po různých houslových kurzech a setkal se tam s dalšími houslovými pedagogy. Celkem jsem tedy prošel pod rukami čtyřem stěžejním kantorům.

10. Jak jste změny vnímal?

- O přechodu na konzervatoř už jsem se zmiňoval. Z osobního hlediska jsem výrazně vnímal i přechod z Brna do Prahy na akademii. Protože do té doby jsem byl doma. Bylo docela těžké zvykat si na úplně nové a cizí prostředí. Ale ohledně hudby a pedagogického vedení to pro mě žádná těžká změna nebyla.

11. Hrál na nástroj/věnoval se hudbě některý z Vašich rodičů či prarodičů?

- Tatínek je houslista a hrál v souboru BROLN⁸⁹ a má také svou cimbálovou muziku. Prarodiče na nic nehráli. A maminka má krásný kolorатурní soprán. Zpívala hodně jako malá, vystupovala se sborem. Ale nikdy to nedělala profesionálně.

12. Myslíte si, že hudební talent je dědičná záležitost?

- Jakýkoli talent je dědičný. Ale míra talentu je různá. U hudebního talentu je spíš důležité to, aby byly děti k hudbě vedené rodiči. Aby už od malička viděly a slyšely rodiče hrát a zpívat, aby byly zvyklé poslouchat hudbu. Můžou se vyskytnout i takové případy, že člověk má hudební talent, ale nikdo nikdy z rodiny na nic nehrál a nebyl k tomu v domácnosti vztah. A tak se talent neměl šanci nikdy projevit.

13. Myslíte, že v jednotlivých obdobích rozvíjeli Vaši učitelé talent dle Vašich individuálních potřeb nebo postupovali dle ustálené konkrétní metodiky?

- Každý kantor má svou zažitou metodiku. Každý je jiný a každý bazíruje na jiných věcech. Je strašně málo kantorů, kteří se dokáží přizpůsobit žákovi. Myslím, že je hodně

⁸⁹ BROLN - Brněnský rozhlasový orchestr lidových nástrojů

důležité, aby kantor dokázal akceptovat jinakost žáka a porozuměl si s ním. Jak jsem zmiňoval, studoval jsem u Milana Vítka. Ten si žáky vybíral podle toho, jestli chtějí cvičit a jestli si s nimi rozumí po lidské stránce. Když tyto věci fungovaly, měl pocit, že svým žákům může pomoci. Obecně častější je bohužel opačný přístup. Kantoři se snaží vybírat si ze žáků do svých tříd ty největší esa. Aby s nimi zazářili na soutěžích. S někým si sednou a spolupráce funguje výborně. S některými žáky si ale sednout nemusí a v tom případě je obrovský talent zničen, což je opravdu škoda. Já osobně jsem měl na vnímavé kantory s lidským přístupem obrovské štěstí.

14. Učil byste/učíte nyní, s Vaší dnešní zkušeností, jinak než Váš učitel?

- Samozřejmě jsem se u svých učitelů inspiroval, hodně mě všichni ovlivnili. Pokud kantor nedokáže své žáky ovlivnit, neměl by učit. V oblasti praktické metodiky jsem se nejvíce inspiroval mým profesorem Milanem Vítkem. Nejde o žádné speciální poučky. Musí to prostě hezky znít a ruce by se měly nechat tak, aby se o to přirozeně snažily. Pokud člověk začne přemýšlet o každém svalu a jeho funkci, nemá to smysl a rozhodně to nedopomůže ke krásnému tónu.

15. Měl jste v průběhu vzdělávání krizi? Ať již motivační, talentovou či osobnostní.

- Nějakou krizí si občas projde asi každý. Taky jsem jich pár měl. Přicházejí docela pravidelně. Když bych se vrátil na začátek, zmiňoval jsem, že motivace přichází většinou v sinusoidě. Ona se právě střídá s těmi krizemi. A je to dobře.

16. Můžete popsat následky těchto krizí?

- Pokud se člověk dokáže v krizi sám nakopnout a dostat se z ní, posune se tak dál a překoná problém. To je rozhodně pozitivní následek krize.

17. Jak/díky čemu se Vám podařilo krizi překonat?

- Různě, každý na to má svůj vlastní recept. Jak v hudbě, tak v životě.

18. Jak jste se během svých studií hry na housle vypořádával s trémou?

- Když jsem byl malý, vůbec jsem nevěděl, co to tréma je. Později jsem začal při veřejném hraní pociťovat jistou zodpovědnost a s tím přišla i tréma. Od té doby se s ní vypořádávám různě. Nejlépe u mě funguje to, když vím, že jsem připravený, jak nejlíp dokážu. Že jsem pro svůj veřejný hudební výkon udělal maximum. Jsou koncerty, kde

trému ani nepociťuji. Ale nepociťovat trému neznamena, že ji člověk vůbec nemá. Podle mě má člověk určitou trému při každém hraní. Nejlepší také je, mít tréning. Čímž myslím, často veřejně vystupovat a zvyknout si tak na ten stav, ve kterém člověk při veřejném vystupování je a přijmout ho.

19. Může mít podle Vás tréma do jisté míry pozitivní vliv na veřejné vystupování?

- Jednoznačně. Pokud jsem právě v tom stavu, že vím, že jsem pro to udělal maximum, užívám si ten pocit. Je to taková malá tréma, spíše nabuzení před a při koncertu. Hlavně to nesmí být chorobná tréma a člověk by s ní měl umět pracovat.

20. Byl Vám někdy Váš talent překážkou ve vývoji v houslové hře nebo v životě?

- Pro mě nikdy nebyl. Na talent při veřejném vystupování spoléhám vždycky, to ani jinak nejde. Ale nikdy jsem na to nehřešil. Zním kolegu, kterému jde všechno samo, všechno vždy zahrál hned z listu a výborně. Potom ale chtěl hrát na koncertě nějaké skladby z paměti a velmi se v nich pletl. Důvod to mělo hlavně ten, že on nevěděl, kdy už to má opravdu nacvičené a kdy může s jistotou říct, že už to umí z paměti.

21. Jakou osobnostní charakteristiku/vlastnost považujete za nejdůležitější pro úspěšný rozvoj talentovaného žáka?

- Být pracovitý. Pracovat na sobě a na rozvoji svého talentu. Protože talent či předpoklady, to je jen začátek, pouze vklad. Zbytek už musí člověk obstarat sám svou pílí a vytrvalostí.

5.3 Marko Ferenc

Narodil se v roce 1984, absolvoval obor housle na Státní konzervatoři v Praze, v současné době studuje na Akademii múzických umění v Praze. Od roku 2007 se začal věnovat jazzové hudbě v různých sestavách a přes dva roky spolupracoval se smyčcovým kvartetem Lamborghini. S Novým Pražákovým kvartetem absolvoval úspěšné turné ve Španělsku v roce 2011. V rámci svých sólových koncertů navštívil mnoho evropských států, ale i Čínu či Blízký Východ. V současné době působí jako vedoucí pedagog smyčcového oddělení na Konzervatoři Jaroslava Ježka.

1. Co si představujete pod pojmem talent?

- Když se zamyslím nad významem slova talent, vybaví se mi podobenství z Matoušova evangelia o hřivnách. V anglickém překladu bible jsou dokonce hřivny označovány slovem "talent". V podobenství jde o to, že Bůh rozdává hřivny třem svým služebníkům a každému dá jiné množství, po nějaké době se vrátí a pozoruje, co který se svými hřivnami dokázal. První i druhý dokázali s hřivnami naložit tak, že si jich následně vydělali dvakrát tolik. Ale třetí, který jich dostal od Boha nejmíň, si je ze strachu uchoval a pouze je střežil, nic nevydělal, nic s nimi nepodnikl. A to, co dostal od Boha, musel následně zase všechno vrátit a nic mu nezbylo. Myslím, že tohle podobenství přesně vystihuje to, jak se dá s talentem během života nakládat. Tomu, komu bylo shůry dáno hodně, by měl svůj talent nejvíce rozvíjet.

2. Jak velkou roli podle Vás talent hraje při vývoji v houslové hře?

- Záleží na tom, čeho chce člověk dosáhnout. Jestli chce být sólový houslista, hráč v orchestru nebo neprofesionál, který hraje jen pro radost. Pokud se začínající houslista rozhodne pro profesionální dráhu houslisty, asi by měl mít určitou dávku talentu. Ale nemyslím si, že hudební vlohy jsou určujícím prvkem k tomu, abychom zjistili, jak se bude dítě nadále vyvíjet, co ho v životě potká, co ho bude ovlivňovat a utvářet. Nedávno se mě má žena zeptala, kolik procent tvoří u našeho syna talent a kolik procent ta ostatní práce, vliv rodiny a okolí. A já prostě nevím. Hlavně je to o štěstí a o náhodě. Je důležité, aby talentovaný člověk potkal někoho, kdo umí talent rozpoznat a správně rozvíjet. Já

měl velké štěstí na svou paní učitelku na “zušce”. Nebyla sice typ takového toho ryzího muzikanta, ale měla velký dar, který spočíval v tom, že dokázala velmi dobře odhadnout možnosti žáka, jeho míru talentu.

3. V kolika letech jste začal hrát na housle?

- V pěti letech.

4. Kdo u Vás objevil konkrétně houslový talent/Kdo dal impulz k vývoji hry na housle?

- Ta historka, která se k tomu váže, zní až neuvěřitelně. Ale opravdu se to stalo. Upřímně, kdo a jak mě dovedl do přípravky v hudebce, to si nepamatuji. Měl jsem jako malý hlavu hodně v oblacích, chodil jsem do přípravné nauky a moc jsem se nezabýval tím, co se tam dělo. Seděl jsem někde v zadní lavici a najednou si všiml, že se o něčem ve třídě mezi spolužáky rozhoduje. Paní učitelka se postupně ptala jednotlivě každého dítěte, na co chce hrát. Já jsem se rozhlížel po třídě, všude visely obrázky hudebních nástrojů, které nakreslili straší spolužáci. Je zajímavé, že housle tam nikde nevisely. Možná i proto, že je dost obtížné je namalovat. Prohlédl jsem si všechny obrázky a v duchu jsem se rozhodl, že až se mě paní učitelka zeptá, řeknu jí, že chci hrát na trumpetu. Paní učitelka se mě zeptala a já bez váhání odpověděl: “Já chci hrát na housle.” A bylo hotovo. Nakonec se ukázalo, že jsem si vybral dobře, měl jsem štěstí. Protože paní učitelka, která tam housle učila, byla vynikající.

5. Jakou roli hrál ve vašem hudebním vývoji talent - pílě - vůle a motivace - výchova - vliv okolí?

- Já jsem chodil v Mostě na základní školu, která byla zaměřená na výtvarnou a hudební výchovu. Hned vedle v sousedství byla základní umělecká škola, kam jsme všichni hudebně zaměřeni museli povinně chodit. Na housle nás tam v tu dobu chodilo opravdu hodně, a ještě jsme navíc hráli spolu v jednom souboru. Občas s naším souborem hráli opravdu vynikající sólisté, jako například Bohuslav Matoušek, Ivan Ženatý, Jiří Bárta a další. Takové prostředí nás hodně motivovalo. Všichni jsme byli prakticky vrstevníci a každý na tom byl trochu jinak, každý měl jinou míru talentu. Vznikala mezi námi jakási zdravá soutěživost, konkurenční prostředí, které nebylo nijak narušováno zásahy zvenčí.

Navíc jsme měli k dispozici cvičné třídy, každý svoji. A stávalo se, že někdo zaklepal a přišel se zeptat, jak dělám to vibrato a jestli bych nepomohl a neporadil. A i já jsem se inspiroval u jiných spolužáků. Navzájem jsem se hecovali, ale i podporovali.

6. Jak se věnujete cvičení v současné době?

- Myslím, že v současné době hraji nejlíp, jak jsem kdy v životě hrál. Je to paradoxně díky tomu, že nemám moc času na cvičení. Když jsem měl kdysi spoustu času na cvičení, neuměl jsem ho efektivně využít. Když mám hodně práce, musím někdy cvičit nárazově, pracuji hodně před koncertem. Zjistil jsem, že není potřeba nějak extrémně dlouho cvičit, stačí si občas zahrát a správně si při tom do mozku ukládat nabyté informace. Nedávno se mi stalo, že jsem hrál sólově asi dvouhodinový program. Na přípravu jsem měl jen čtyři dny, a to jsem ještě cvičil až večer po práci. A na koncertě všechno skvěle vyšlo, tomu jsem ani nevěřil. Moje cvičení bylo sice krátké, ale také hodně efektní, bylo v něm nasazení, entuziasmus a energie. A tak to potom funguje, není potřeba dřít všechno několik hodin denně. Pravidelně cvičím stupnice, k tomu mám vypěstovaný návyk už ze “zušky”. Jen jsem si je v současné době rozšířil i na církevní mody, bebopové stupnice⁹⁰, alterované stupnice a jiné.

7. Jak často se Vaši učitelé mezi jednotlivými obdobími střídali?

- Často ne, střídali se v návaznosti na střídání škol. Měl jsem paní učitelku Hasilovou na základní umělecké škole, pak na konzervatoři paní profesorku Danu Vlachovou. Na akademii jsem měl dva vedoucí pedagogy - Jiřího Panochu a Bohumila Kotmela. Také jsem jeden čas studoval v Drážďanech u Ivana Ženatého.

8. Jak jste změny vnímal?

- Po skončení docházky na “zušce” jsem byl překvapený tou změnou v přístupu k učení na konzervatoři. Bylo to o něco volnější, paní profesorka mi už tolik věcí nevysvětlovala a nechávala je na mně samotném. Bylo to o dost svobodnější pedagogické vedení. V souvislosti s krizí, kterou jsem si na konzervatoři prožil, to ale nebylo úplně šťastné.

⁹⁰ Bebop - forma jazzu s charakteristickým tempem a prvky improvizace.

9. Hrál na nástroj/věnoval se hudbě některý z Vašich rodičů či prarodičů?

- Z rodičů ani prarodičů nikdo na nic profesionálně nehrál, ale vždy u nás v rodině panovala silná láska k hudbě. Myslím si, že můj tat'ka je výborný muzikant. Neumí noty, hraje intuitivně na kytaru a krásně zpívá.

10. Myslíte si, že hudební talent je dědičná záležitost?

- Částečně je. Ale velká a možná i větší část je dána sociálním prostředím, ve kterém člověk vyrůstá. Já jsem zažil koncerty s Českou filharmonií a pěveckým sborem Čhavorenge, který vede Ida Kellarová. Sbor je složen z dětí z různých romských osad na Slovensku i v Čechách. Několik koncertů proběhlo právě i v těch osadách. A tam, v romských rodinách, jsem viděl a zažil, jak se cit k hudbě předává z generace na generaci. Myslím, že v tomto případě nejde ani tolik o dědičnost, jako právě o to podnětné prostředí. Všichni hrají a zpívají a milují to. Dá se zde vypožorovat i jistá maskulinní převaha, protože hra na jakýkoli nástroj a zpěv se předává většinou z otce na syna.

11. Myslíte, že v jednotlivých obdobích rozvíjeli Vaši učitelé talent dle Vašich individuálních potřeb nebo postupovali dle ustálené konkrétní metodiky?

- Moje paní učitelka na "zušce" měla velmi dobře propracovaný systém učení. Měla přesně dané výstupy a roční plány, přesně dokázala odhadnout momentální schopnosti svých žáků a dát jim tak odpovídající repertoár, který je posunul dál, ale zároveň nebyl nad jejich možnosti. Musím také zmínit, že se nám všem věnovala opravdu hodně. Učila o víkendech i o svátcích, věnovala nám veškeré své přesčasy. Ještě k tomu měla ve všem neuvěřitelný pořádek. A ten řád, který měla ve svých věcech, nám všem vnukla. Později, když už jsem byl trochu větší, jsme na sebe občas trochu naráželi. Inklinoval jsem k tomu, že jsem si rád dělal různé věci po svém. A ne vždy se to slučovalo s perfektně propracovanou metodikou mojí paní učitelky. Ona brala všechno hodně dogmaticky, hlavně houslovou školu Otakara Ševčíka. Jako její žáci jsme přehráli většinu sešitů a všechna cvičení v nich. Podle mě to bylo mnohdy dost nadbytečné.

12. Učil byste/učíte nyní, s Vaší dnešní zkušeností, jinak než Váš učitel?

- Tahle otázka je pro mě aktuální téměř každý den. Učím už poměrně dlouho a na spoustu věcí jsem si přišel sám, ale často vzpomínám i na své učitele a na to, co mi předali za zkušenosti. Na konzervatoři jsem si prošel jistými problémy s držním houslí a začal jsem je řešit mimo jiné vzpomínáním na metodické postupy mojí paní učitelky. Jak mě kdysi učila housle držet. Hodně mi to pomohlo a určitými postupy se inspiroji dodnes.

13. Měl jste v průběhu vzdělávání krizi? Ať již motivační, talentovou či osobnostní.

- Když jsem byl na konzervatoři, moje paní profesorka asi na tři týdny odjela a já chodil na hodiny k jinému profesorovi. Ten měl jiné metodické postupy a jiné názory na držení houslí. Hrál zásadně bez pavouka. Chtěl jsem to taky zkusit, tento způsob držení houslí mi přišel sugestivnější a měl jsem pocit, že jsem víc v kontaktu s nástrojem. Tak jsem pavouka také odložil. Musím ještě podotknout, že do této doby jsem žádný problém nikdy neřešil. Bohužel od tohoto okamžiku jsem začal mít velké problémy a bolesti v levém rameni, trvalo to poměrně dlouhou dobu. Téměř tři roky jsem se potýkal s tím, že mě rameno začalo bolet už jen při přiložení houslí pod bradu. Nemohl jsem pořádně hrát, nedokázal jsem se uvolnit, zbavit se napětí a bolesti. Byla to pro mě velká krize, protože jsem byl zvyklý vzít housle v kteroukoli denní i noční dobu do ruky a hned začít hrát. A najednou jsem totálně ztratil tu lehkost v hraní, hrozně jsem si přál vrátit čas zpět do doby, kdy jsem se rozhodl hrát bez pavouka. Úplně jsem se zacyklil.

14. Jak/díky čemu se Vám podařilo krizi překonat?

- Jak se říká, všechno je pro něco dobré. Teoreticky jsem věděl, kde a v čem je problém, ale nebyl jsem schopný to vyřešit. Pak ale nastala změna, která mě z toho vytáhla, našel jsem si cestičku ven. Mám štěstí, že mám velmi tvořivou povahu a tvořivý talent, navíc jsem takzvaný hvězdicovitý typ. Napínám svoje zájmy do všech stran. S kamarádem Ivanem Vokáčem jsme v té době založili duo a začali jsme spolu hrát jazz různě po hospodách a kavárnách. Byli jsme jak Django Reinhardt a Stephane Grappelli. A při tomto hraní jsem se najednou uvolnil a hrál jsem. Hrál jsem bez bolesti a bez napětí. Od té doby říkám, že mě uzdravil jazz. Na žánrové hudbě a jazzu jsem si vyřešil techniku.

To vše díky tomu, že jsem při hraní této hudby neměl v hlavě překážky, uvolnila se mi mysl, otevřela se okna a přišel čerstvý vzduch. Celkově jsem se při hraní uvolnil a problémy byly pryč. Zde se i zlomila moje cesta, od hraní klasické hudby jsem přešel k tvorbě, k improvizaci. Tam jsem teprve našel to, v čem dokáži vyniknout a co mi sedí.

15. Jak jste se během svých studií hry na housle vypořádával s trémou?

- Jako malý kluk a poté ještě nějaký čas na konzervatoři jsem trému prakticky neměl. Vždycky jsem měl spíš touhu se předvést. Dokonce jsem jednou na koncertě, kde jsem hrál myslím houslový koncert od Vieuxtempse, zahrál vlastní kadenci. Ta předem napsaná mi přišla nudná. Problém byl však v tom, že jsem to vůbec nikomu neřekl, ani své paní profesorce. Prostě jsem si na koncertě zahrál svoji kadenci, protože mi přišla mnohem záživnější. Na bledý výraz paní profesorky po koncertě asi nikdy nezapomenu. Trému jsem začal řešit až později, v souvislosti s tím mým zdravotním problémem. Najednou jsem nemohl normálně fungovat, ztratil jsem svoje sebevědomí. Už mi chyběla ta bezstarostnost a zvážněl jsem. Ruce mě na pódiu neposlouchaly, před každým vystoupením jsem cítil velkou nervozitu. No a jak už jsem zmínil, pomohlo mi hraní v duu s kamarádem a jazz. Protože chyba se v jazzu bere jako přínos, vybočí se tak ze zajetých kolejí. To mi moc pomohlo a osvobodilo mě to.

16. Může mít podle Vás tréma do jisté míry pozitivní vliv na veřejné vystupování?

- Takovou trému mám asi momentálně. Není to tréma jako taková, spíše jen zvláštní chvění před koncertem. Za poslední asi tři roky jsem u sebe vyzoroval, že na zkouškách nehraju nijak excelentně. Ale jakmile přijde koncert, hraju úplně jinak, mnohem lépe. Vždycky jsem si říkal, že lidé, kteří říkají, že jim posluchači v sále posílají energii, mluví nesmysly. Teď už jsem to přehodnotil. Nevím, jestli jde přímo o energii. Ale rozhodně na koncertech zažívám příjemné napětí a jakýsi adrenalin, který mému hraní dodává něco navíc.

17. Byl Vám někdy Váš talent překážkou ve vývoji v houslové hře nebo v životě?

- Měl jsem kdysi období, kdy jsem opravdu moc věci do konce nedotahoval. Jak už jsem zmiňoval na začátku, nedávno se mi stalo, že jsem měl před sebou dlouhý náročný koncert a jen čtyři dny na přípravu. Koncert dopadl skvěle a já si zpětně říkal, že už to

bylo moc na hraně. Říkal jsem si, že už jsem to přepískl a spoléhal na svůj talent. Ale zpětně si uvědomuji, že to tak vlastně nebylo. Nespoléhal jsem na talent, ale konečně jsem začal správně a efektivně cvičit.

17. Jakou osobnostní charakteristiku/vlastnost považujete za nejdůležitější pro úspěšný rozvoj talentovaného žáka?

- Obecně by to měl být silný vztah k hudbě. Hudba by pro takového člověka měla být jako magnet, který ho neustále přitahuje. Ráno se probudit a hned mít touhu si něco krásného pustit, mít radost z toho, že si můžu s někým zahrát. Jde o neustálou potřebu žít s hudbou. To je základ všeho.

5.4 Petr Matěják

Narodil se v roce 1988, vystudoval Pražskou konzervatoř, následně absolvoval studium na Curtis Institute of Music ve Philadelphii v roce 2010 a magisterské studium zakončil na Hochschule für Musik Hanns Eisler v Berlíně roku 2012. V roce 2003 získal 1. cenu na Houslové soutěži Josefa Muziky, o rok později se stal absolutním vítězem a držitelem zvláštní ceny za mimořádný výkon na Kocianově houslové soutěži v Ústí nad Orlicí. Ve stejném roce získal titul absolutního vítěze také na Mezinárodní houslové soutěži v Cremoně. V roce 2005 se na Mezinárodní houslové soutěži v Dubaji stal také absolutním vítězem. V roce 2012 obdržel 1. cenu na Brahmově mezinárodní houslové soutěži v Rakousku. Sólově vystupuje s řadou českých i zahraničních orchestrů. V současné době působí jako koncertní mistr Komische Oper Berlin.

1. Co si představujete pod pojmem talent?

- Já si myslím, že je to něco, s čím se člověk narodí. Když někdo hudbu nikdy nedělal a nemá ani rodiče, kteří by k hudebním činnostem inklinovali, tak možnost, že člověk bude hudebně nadaný je vždycky nižší. Naopak, když s tím člověk vyrůstá a hudba je všude kolem něj, plyne z toho vztah k hudbě. A zde má talent prostor pro to, aby se rozvíjel. Samozřejmě, někdo může mít shůry dáno a může být dalším Mozartem. Ale většinou jde talent ruku v ruce s pílí. Jsou lidé, kteří na tom hřeší, necvičí a mohli by být daleko lepšími houslisty. Na druhou stranu existují také lidé, kteří toho talentu tolik nemají, ale píle mají až moc. Myslím tedy, že talent je jeden ze základních pilířů k tomu, aby člověk mohl být špičkovým muzikantem. Protože když u někoho talent chybí, je od určitého věku a hráčské úrovně velmi těžké dohánět ho něčím jiným.

2. Jak velkou roli podle Vás talent hraje při vývoji v houslové hře?

- Určitě velkou. Na jednu stranu jde o pomocnou věc, protože talentovanému člověku jdou některé věci lehčeji a ví, jak řešit problémy po muzikální stránce. A na druhou stranu, jak už jsem zmínil, na to může člověk trochu hřešit. Spoléhat se na talent s tím, že všechno jde tak nějak samo a necvičit. Z toho plynou pozdější úskalí, protože takový člověk postrádá píli ve cvičení a nezvládá vydržet u problému. Což už je později u pokročilých

skladeb potřeba, i když máte talent. A pak se z toho stává jedna velká překážka pro další rozvoj. Aby to tedy všechno fungovalo, je potřeba mít správný poměr mezi talentem a vypěstovanou vůlí a pílí. Existují spousty nadaných a talentovaných dětí, ale hudebně geniální je málokdo.

3. V kolika letech jste začal hrát na housle?

- Ve třech letech.

4. Kdo u Vás objevil konkrétně houslový talent/Kdo dal impulz k vývoji hry na housle?

- Tatka s mamkou jsou oba houslisté a moje starší sestra Lenka začala hrát na housle přede mnou. Já jsem ji slyšel hrát a k Vánocům jsem si hrozně moc přál taky dostat housle, abych nebyl pozadu. Bylo to automatické a jiný hudební nástroj mi ani nepřišel na mysl.

5. Jakou roli hrál ve vašem hudebním vývoji talent - píle - vůle a motivace - výchova - vliv okolí?

- Když má člověk motivaci, tak si píli vypěstuje snáz. Horší je to, když motivace chybí, to člověk nemá moc šanci se k píli dostat. Může si ji takzvaně vydřít, ale to je pak z hraní slyšet. Já se musím neustále něčím motivovat, hecovat se před koncerty. Člověk by si vždycky radši odpočinul a dal si "kafe". Když jsem byl malý, byl u nás doma přístup ke cvičení dost benevolentní. Asi až do mých jedenácti let jsme se sestrou moc necvičili, chodili jsme do ZUŠ ke stejnému učiteli a hráli jsme tak tři hodiny týdně, maximálně. Motivace se u nás u obou objevila až potom, co nás rodiče přihlásili na soutěž Prague Junior Note. Přišli jsme tam oba natěšení a nakonec jsme skončili na výsledkové listině kdesi vzadu s čestným uznáním. Slyšeli jsme tam výborně hrát ostatní děti a naši rodiče nám na to řekli: "No víte, oni totiž občas cvičí...". A protože to člověk nechce hned vzdát, začali jsme bojovat, cvičit a výsledky se tím pádem brzy dostavily. Získali jsem tu motivaci být lepší. Není ideální se s někým srovnávat, protože každý se vyvíjí individuálně. Ale pro nás to v tu chvíli bylo to, kvůli čemu jsme oba začali hrát a cvičit, zároveň jsme si k hudbě a hraní našli pozitivní vztah. Jedna cesta jsou houslové soutěže. Druhá může být taková, že člověk hraje často na koncertech. Koncert od koncertu se

lepší a člověk vidí ten progres. Myslím, že tahle druhá cesta je asi lepší, protože stresový faktor na soutěžích je poměrně vysoký. Takže do určitého věku pro nás s Lenkou byly motivací různé soutěže. A jeden z dalších velkých impulzů byly také hudební kurzy Václava Hudečka, kterými jsme oba prošli. Václav nám otevřel dveře do koncertování, kde velkou motivací bylo i to, že jsem si mohli zahrát sólově s orchestrem.

6. Jak jste cvičil či se připravoval ve věku 3-7, 7-12, 12-18, 18-25?

- Je známo, že patnáct minut je leckdy lepší než několik hodin bezhlavého cvičení. V začátcích je nejlepší a řekl bych i nutné, když vám někdo poradí, jak cvičit a cvičí taky s vámi. Já jsem později zjistil, že nejlepší je si postupně přijít na systém cvičení sám, a hlavně při tom poslouchat své tělo. To je asi ze všeho nejdůležitější. Kdokoli vám může poradit, jak jaký pohyb dělat, co se zápěstím a tak. Ale pokud si to já sám nevložím do svého fyziologického vnímání a sám to neprocítím, nemá to moc smysl. Musím si sám přijít na to, jestli mi to pomáhá, či ne.

S mým cvičením to asi až do dvanácti let nebylo moc slavné, prakticky jsem necvičil. Zlomem byla již zmiňovaná soutěž a také přechod na hudební gymnázium na Žižkově. Byl to docela náročný přechod, musel jsem na sobě začít dost pracovat a pořádně uvolnit ruce, které jsem měl z toho lezení po stromech ještě dost ztuhlé. Potom už to šlo docela rychle, a i s tím, že na gymnáziu bylo hodně školy a jiných příprav, cvičil jsem intenzivně.

7. Kolik hodin průměrně věnujete cvičení v současné době?

- V současné době se snažím hrát každý den. Samozřejmě ne vždy to vyjde, člověk je občas nemocný nebo celý den na cestách. Denní cvičení je dobré pro moje tělo, jakmile nehraji víc dní za sebou, hned je to znát. Musím se pak déle rozehrávat, více myslet při hraní na základní věci. Kdybych to měl hodinově zprůměrovat, cvičím tři až čtyři hodiny denně.

8. Jak moc a v čem se u Vás liší běžné cvičení s přípravou před sólovým vystoupením/konkurzem/soutěží?

- Rozdíl je spíš v té psychologické stránce přípravy. Vždy když cvičím, myslím na to, jak to musím zahrát na koncertu či soutěži, snažím se to “neodflakovat”. Samozřejmě, když

mám před sebou nějaký velký cíl, jdu při cvičení více do detailu. Obecně je dobré mít stále před sebou nějaké cíle, vede to k odpovědnosti a pílí.

9. Jak často se Vaši učitelé mezi jednotlivými obdobími střídali?

- Moc často ne. Nejdřív jsem chodil do ZUŠ v Modřanech k Ivě Illetškové a pod jiné pedagogické vedení jsem přešel až s nástupem na Hudební školu hl. města Prahy. A to k paní profesorce Evě Bublové, to mi bylo asi sedm let. Potom jsem nastoupil na konzervatoř k Jiřímu Fišerovi. Později v Americe jsem studoval u Idy Kavafian a v Berlíně u Evy Schönweiß. Takže celkově jsem prošel pod vedením pěti učitelů. Plus jsem absolvoval několik hudebních kurzů, kde jsem se setkal i s jinými houslovými pedagogy. A celý můj život byl taky jedním z mých učitelů můj táta, samozřejmě.

10. Jak jste změny vnímal?

- Když jsem měnil učitele, bylo to pro mě ze začátku velice těžké. Až v pozdějším věku jsem se naučil jisté flexibilitě a být víc otevřený různým názorům. Některé změny tedy nebyly moc jednoduché.

11. Hrál na nástroj/věnoval se hudbě některý z Vašich rodičů či prarodičů?

- Viz. otázka č. 4

12. Myslíte si, že hudební talent je dědičná záležitost?

- Myslím, že talent je kombinace něčeho zděděného a prostředí, ve kterém člověk vyrůstá. Už několikrát jsem potkal vynikající muzikanty, kteří nepocházejí z hudební rodiny. To mě vždy fascinuje a říkám si, že takoví lidé jsou opravdu dobří. Protože pro mě je to trochu nepochopitelné, já jsem prošel úplně jiným hudebním vývojem.

13. Myslíte, že v jednotlivých obdobích rozvíjeli Vaši učitelé talent dle Vašich individuálních potřeb nebo postupovali dle ustálené konkrétní metodiky?

- Každý učitel má vlastní metodiku a měl by tušit, co je správné pro jeho studenta. Tou nejzákladnější českou houslovou školou Otakara Ševčíka jsem prošel díky mému tátovi. A v případě mých učitelů to bylo hodně individuální, každý měl svůj vlastní repertoár technických cvičení a skladeb.

14. Učil byste/učíte nyní, s Vaší dnešní zkušeností, jinak než Váš učitel?

- Učil jsem a stále učím soukromě. A stále si uvědomuji, jak to není leckdy jednoduché. Jak si nejsem jistý, zda všechno vysvětluji správně a jestli to tak má být. Navíc učení vyžaduje velkou porci vynaložené energie. Od každého učitele jsem něco z metodických postupů odkoukal, ale spíše to z větší části беру z mého pohledu. Co u mě funguje a s čím mám zkušenost. Co mi chybělo u mých učitelů bylo hlavně to, že mi nepředávali moc pódiové zkušenosti. Je to logické, když člověk učí na plný úvazek, tolik už potom veřejně nevystupuje. Musel jsem si na tyto věci přijít sám. A to se snažím předávat dál.

15. Měl jste v průběhu vzdělávání krizi? Ať již motivační, talentovou či osobnostní.

- Určitě jsem si krizí prošel. Na různých soutěžích jsem byl dost demotivovaný a říkal si, že je jedno, jak zahraji. Že je to stejně celé o známostech. Krize může přijít kdykoli a je důležité si včas uvědomit, proč to celé dělám. Vědět, že mi to dělá dobře. Když se mi povede koncert, posluchačům se líbí, mám z toho moc dobrý pocit. Dále si také musím uvědomit, že je to moje poslání, nedělám to jen pro sebe, ale také pro ostatní lidi, kteří přijdou na můj koncert. Prožil jsem si také zdravotní krizi, kdy jsem si přehrál ruku. Nikdy předtím se mi to nestalo a lekl jsem se, hrozně to bolelo a najednou jsem nemohl hrát. Nakonec jsem kvůli tomu nemohl hrát tři týdny a dostat se potom zpět do hraní byl velký problém. Naštěstí se mi to povedlo a myslím, že velmi dobře. Dokázal jsem zjistit, kde mám hranice. Kdy už je ruka přehraná a kdy ještě může. Najít cestu zpět, zase se do toho zpátky dostat, to je to nejtěžší. Ideální je těmto zdravotním problémům předcházet, ale když už k nějakému tomu zánětu šlach dojde, je dobré se z toho dostat takovým způsobem, aby se to člověku už nikdy nestalo a problém se neopakoval.

16. Můžete popsat následky těchto krizí?

- Následky jsou pozitivní právě v tom smyslu, že se mi daří předcházet opakovaným zdravotním potížím, zánětům, přehraní ruky. Vím, kde mám svoje hranice a co si můžu při cvičení dovolit. Zním lépe svoje tělo a své limity. Když se nakupí hodně práce, je lepší nebýt za každou cenu stoprocentní, radši budu mít zdravé ruce.

17. Jak/díky čemu se Vám podařilo krizi překonat?

- Klíčové je najít si motivaci k překonání krize.

18. Jak jste se během svých studií hry na housle vypořádával s trémou?

- Největší trému, co si pamatuji, jsem měl na vystoupení na Hudební škole hl. města Prahy. V krásném modrém sále jsem hrál poprvé capriccio č. 9 od Paganiniho. V té době to pro mě byl velký technický skok a když jsem viděl v publiku všechny ty lidi, hrozně jsem znervózněl. A hrál jsem logicky daleko hůř, než jak jsem to doopravdy uměl. Největší výzvou pro mě byl přímý přenos do televize, hrál jsem ve finále Miss České republiky. Člověk hraje a ví, že se na něj kouká několik miliónů lidí a už se nic nedá vzít zpátky, navíc okolo vás chodí všechny ty krásné dívky. To pro mě bylo dost náročné. A pak si zpětně vybavím “takovéhle” hraní a říkám si, že zvládnou už všechno. Mít obavy z toho, že se něco stane, je v pořádku. A i když už k nějaké chybě dojde, je to také v pořádku. Nejsme doktoři a nikdo kvůli tomu neumře, svět se točí dál. Důležité je, nemyslet na to, že se bojím, že udělám chybu. Potom k té chybě logicky dojde, je to nevyhnutelné, Murphyho zákon. V současné době už velkou trému nemívám, jde spíš o nabuzení, adrenalin před vystoupením.

19. Může mít podle Vás tréma do jisté míry pozitivní vliv na veřejné vystupování?

- Ve formě určitého nabuzení může. Ale jen do určitého stádia, když se člověk nabudí moc, nemá to moc dobrý vliv na výkon. Dobré je mít zdravé nadšení z koncertu.

20. Byl Vám někdy Váš talent překážkou ve vývoji v houslové hře nebo v životě?

- Myslím, že mi překážkou při hraní nikdy nebyl. Já jsem docela perfekcionista, což je leckdy nevýhoda. Ale dotáhnout věci do konce jsem moc problém neměl. Samozřejmě, člověk má pořád pocit, že je co zlepšovat. A v tom je ta krása, vždy bude existovat nahrávka, kde někdo zahraje skladbu lépe. Někdy je člověk víc fit, někdy míň. A od tohoto stavu se odvíjí i sto procent, jaké je člověk schopný na koncertě dát.

Když jsem studoval na hudebním gymnáziu, ředitelem byl jeden pán, který nás měl na matematiku. Já jsem v tu dobu měl před sebou koncertní turné, na které jsem chtěl jet, a právě ředitel mi to zakázal, protože jsem neměl dost známek z matematiky. Já jsem na to

turné ale stejně jel a on mi dal na vysvědčení z matematiky pětku a také trojku z chování. Kvůli tomu jsem půl roku před nástupem na konzervatoř přestoupil zpět na klasickou základní školu. Musím říct, že jsem cítil, že mě spolužáci vnímají jinak, že jsem byl trochu “mimo tabulky”. Ale rozhodně na mě nebyli zlí a nejednalo se o žádnou šikanu. Bylo to myslím i díky tomu, že já sám jsem se k nim nijak povýšeně nechoval.

21. Jakou osobnostní charakteristiku/vlastnost považujete za nejdůležitější pro úspěšný rozvoj talentovaného žáka?

- Motivaci. I špičkový houslista může zahrát špatně, když nemá motivaci. Z hraní je to cítit. Když je dítě namotivované a hraje na koncertě i třeba jenom Ovčáky čtveráky, hrozně dobře se to poslouchá. Je z toho cítit ta radost. Udržovat si motivaci je bohužel běh na dlouhou trať, to je na celý život.

5.5 Jan Mráček

Narodil se v roce 1991, absolvoval Pražskou konzervatoř, donedávna studoval na University of Music and the Performing Arts ve Vídni. Mezi jeho největší soutěžní úspěchy patří 1. místo v soutěži konzervatoří z roku 2008, vítězství na Mezinárodní soutěži Beethovenův Hradec v roce 2009, titul nejmladšího laureáta Mezinárodní soutěže Pražské jaro 2010 a získání první ceny na Mezinárodní houslové soutěži Fritze Kreislera v roce 2014. Sólově koncertuje s významnými českými i zahraničními orchestry. Byl pozván Jiřím Bělohlávkem na post hostujícího koncertního mistra České filharmonie. Od roku 2008 je členem Lobkowitz Tria, se kterým získal 3. cenu na mezinárodní soutěži komorní hudby Antonína Dvořáka v roce 2014. Ve stejném roce s tímto triem získal 1. cenu a cenu publika na Mezinárodní hudební soutěži Johanna Brahmsa v rakouském Pörschachu.

1. Co si představujete pod pojmem talent?

- Asi vlohy, to, s čím se člověk narodí. Nejde to moc dobře popsat slovy, ale jde o dar udělat z těch kuliček - not v partu - hudbu. To je talent v hlavě, týká se interpretace. Pak je také talent manuální, to, jak komu běhají prsty a jaké má technické schopnosti.

2. Jak velkou roli podle Vás hraje talent při vývoji v houslové hře?

- Podle mě obrovskou a jednu z nejdůležitějších. Vždyť bez talentu by nešlo hrát na housle a dostat se tak na nějakou vyšší úroveň hraní.

3. V kolika letech jste začal hrát na housle?

- Okolo pátého roku.

4. Kdo u Vás objevil konkrétně houslový talent/Kdo dal impulz k vývoji hry na housle?

- Jelikož jsou oba mí rodiče profesionální houslisté, tak je to jasné. Už od mala se mnou pravidelně cvičila moje maminka a dbala na to, abych se hraní věnoval pořádně a pravidelně. U nás doma se cvičilo každý den, snad jen s výjimkou Štědrého dne.

5. Jakou roli hrál ve Vašem hudebním vývoji talent - píle - vůle a motivace - výchova - vliv okolí?

- Talent nejspíš velkou, bez něj bych nebyl tam, kde jsem teď. Díky talentu se mnou začali rodiče pořádně pracovat a rozvíjet moji hru na housle, byl to první impulz. Píle, vůle a motivace nikdy nebyly má silná stránka. Jistě, nyní jsem schopný se na několik hodin zavřít se skladbou do místnosti a dřít. Ale byly doby, kdy jsem housle vůbec nevyndal z futrálu, protože jsem před sebou neměl žádný cíl, a tak jsem si řekl, že není potřeba cvičit. A výchova s vlivem mé rodiny a okolí hrálo snad tu největší roli, rozhodně v začátcích mého hraní. Nebýt rodičů, kteří mi nastavili jasná pravidla cvičení a dbali na to, abych cvičil pravidelně, kdo ví, jak bych v současné době vůbec hrál. A dnes jsem za ten dril opravdu rád a cítím vděčnost, protože bez toho to prostě nejde.

6. Jak jste cvičil či se připravoval ve věku 3-7, 7-12, 12-18, 18-25 let?

- Od té doby, co jsem začal na housle hrát, tedy okolo pěti let, až do přibližně deseti let jsem cvičil okolo hodiny a půl denně. Někdy dvě hodiny. Poté ve dvanácti letech s přechodem na hudební gymnázium se to přehouplo. Moje cvičení už nabralo jiný charakter a intenzitu. Pak už jsem cvičil okolo tří až čtyř hodin denně. A v tomto hodinovém rozmezí se to neslo i další roky mého studia.

7. Kolik hodin průměrně věnujete cvičení v současné době?

- V průměru se to pohybuje okolo čtyř hodin denně, záleží na tom, jak moc stíhám cvičit. Někdy hraju i míň a někdy to prostě musím vyhrotit a pak se mi stane, že je z toho i devět hodin. Ale to se nestává zase tak často. Naštěstí nejsem jako houslista až zas tak limitovaný svými fyzickými silami. To zpěváci a dechaři to mají horší, můžou cvičit třeba dvě hodiny denně a víc nezvládnou.

8. Jak moc a v čem se u Vás liší běžné cvičení s přípravou před sólovým vystoupením/konkurzem/soutěží?

- V podstatě to až zas tak nerozlišuji. Samozřejmě, pokud se učím něco nového, novou skladbu, je potřeba se s ní pořádně seznámit. Jak se říká “přelouskat ji”. To pak je cvičení ještě o něco intenzivnější. Ale potom je cvičení pořád stejné, člověk usiluje hlavně o to

jedno - zahrát skladbu co nejlíp. Teď mě například čeká vystoupení, kde budu hrát Brahmsův houslový koncert, mojí repertoárovou skladbu, kterou jsem hrál opravdu hodněkrát. Ale když ho člověk nehrál rok jako já, stejně si ho musí pořádně a detailně projít s notami. Někdy se mi taky stane, že jdu na pódium s pocitem, že bych opravdu ještě týden cvičení navíc opravdu potřeboval. To se bohužel stává, ale člověk se z toho nesmí hroutit a zahrát tak, jak to v dané situaci svede nejlíp. A největší nepřítel v tuhle chvíli je vaše vlastní hlava a ne publikum. To nečeká na chyby, to si přišlo poslechnout vaší interpretaci hudebního díla. To, že zahrají jednu či dvě falešné noty ve vteřinové nekoncentraci, je asi většinou lidem v publiku jedno, nikoho to nevykolejí. Kromě vás jako interpreta. Jednou jsem se se svým strachem svěřil mé agentce, řekl jsem jí, že jsem hodně unavený a bojím se, že koncert nedopadne dobře. A ona mi odpověděla: “No a co? Tak se to nepovede. Stejně se druhý den ráno probudíš.” A Pinchas Zukerman jednou řekl, že od určitého počtu koncertů ročně už není možné, aby interpret vše zahrál stoprocentně bez chyby. Není to prostě fyzicky možné.

9. Jak často se Vaši učitelé mezi jednotlivými obdobími střídali?

- Moc často ne. Začínal jsem u Magdaleny Mickové na ZUŠ a vydržel jsem u ní až do sekundy na gymnáziu. Takže od pěti let do dvanácti jsem byl u jedné kantorky. Dalších deset let jsem byl studentem Jiřího Fišera a potom jsem byl také ve Vídni u Jana Pospíchala. Každý z těchto pedagogů byl pro mě velkým přínosem. Magda Micková mě velmi poctivě naučila veškeré základy, opravdu od píky. Jiří Fišer na ní navázal v rámci jakési “sebeúdržby”. V tom mi je velkým vzorem. Pokaždé, když jsem přišel na hodinu, tak cvičil sám dlouhé držené tóny, stupnice a rovnal si ruce. Celý život se věnuje sebeúdržbě a to je ohromně důležité. Takže k tomu mě hlavně vedl Jiří Fišer a od mých dvanácti k tomu připojil i další věci pro širší hudební rozhled. A u J. Pospíchala už výuka probíhala jinak, v podstatě jsem mu vždy zahrál a on mi k tomu něco řekl, snažil se mě spíše usměrňovat, nepřeměňovat mou hudební identitu. A to bylo skvělé.

10. Jak jste změny vnímal?

- Je pravda, že ne vždycky, když člověk změní kantora, jedná se o změnu k lepšímu. Já jsem měl to štěstí, že jsem postupoval po takových “štafličkách”. Magdalena Micková

byla zaměřená na metodiku pro malé děti, Jiří Fišer byl přesně na ten rozvoj hudebnosti a schopností ve středním věku. A vedení Jana Pospíchala bylo vyloženě jen na umělecké úrovni. Což je podle mě ideální postup a vývoj.

11. Hrál na nástroj/věnoval se hudbě některý z Vašich rodičů či prarodičů?

- Ano, oba moji rodiče jsou houslisté.

12. Myslíte si, že hudební talent je dědičná záležitost?

- Může být. Talen - vlohy se podle mě dají podědit. Ale upřímně si úplně jistý nejsem. Zním mnoho muzikantů, kteří vůbec z hudebních rodin nepocházejí. Co se té nejužší rodiny týče. Rozhodně má hudební rodina obrovský vliv. Se mnou hrála mamka na housle až do devátého měsíce těhotenství, to se musí nějak promítnout. Stejně tak moje manželka hrála na housle celé těhotenství a syn je bezpochyby taky hudební, už pěkně zpívá.

13. Myslíte, že v jednotlivých obdobích rozvíjeli Vaši učitelé talent dle Vašich individuálních potřeb nebo postupovali dle ustálené konkrétní metodiky?

- Tak například M. Micková logicky postupovala podle své houslové školy a školy svého otce, probírala se mnou veškeré houslovo metodické sešity. Což je skvělé, na Micku a Ševčíka nedám dopustit. A repertoárové skladby mi vybírala individuálně, podle mojí úrovně a potřeby. Takže se nikdy nestalo, že by všichni její žáci hráli ve stejném ročníku stejné skladby. Každý hrál to, na co měl a co ho posunulo dál. Tak se stávalo, že jeden hrál Sedí liška pod dubem a druhý koncert od Riedinga.

14. Učil byste/učíte nyní, s Vaší dnešní zkušeností, jinak než Váš učitel?

- Rozhodně bych učil podobně. Člověk je tím v podstatě “odkojen” a mí učitelé jsou mi v pedagogické činnosti velkou inspirací. Při učení jsem zjistil, jak je náročné dostat se na tu druhou stranu, na stranu pedagoga. Člověk musí umět vymyslet, jak konkrétní problém řešit a jak to následně vysvětlit a připodobnit žákovi. Formulovat myšlenku. Ze začátku to byl pro mě docela problém, protože jsem byl zvyklý pořád ty informace jenom přijímat a transformovat je do hudby. A to mi šlo. Velkou inspirací mi byl a stále je J. Fišer, jeho vysvětlování problémů a různá přirovnání jsou neskutečná. Přejížděli jsme kopce v autě, bagr dělal díry, skákali jsme šipku do bazénu. Takováhle přirovnání

hudby k normálním každodenním činnostem. V čem si nejsem jistý a do čeho bych nešel, je učení malých dětí. Já sám si na to období moc nepamatuji, hodně věcí mi šlo samo automaticky, aniž by mě je musel někdo učit. Takže logicky nevím přesně, jak bych je učil. A hlavně, já nesnáším vrzání, to mi dělá hrozný problém. Čemuž se u malých dětí asi učitel nevyhne. Ale když vrže osmnáctiletý žák na konzervatoři, to je podle mě zmařený život, protože už s tím moc nejde dělat. A měl už mnohem dřív přijít někdo, kdo by tomu žákovi sdělil a vysvětlil, že na tohle nemá a neměl by to dělat. Aby se pak nestalo tohle. Stejně, jako existuje milosrdná lež, tak v těchto případech je zapotřebí milosrdné pravdy.

15. Měl jste v průběhu vzdělávání krizi? Ať již motivační, talentovou či osobnostní.

- Měl jsem jich několik a několik druhů. Klasicky, když jsem byl malý, tak jsem nechtěl cvičit. Přitom mě vždy ohromně bavilo hrát koncerty, ale ke cvičení jsem měl prostě nechut'. A potom nastaly krize, kdy jsem toho měl strašně moc. To jsem si z toho už pak dělal i legraci. Říkal jsem si, budu hodně bohatý, ale taky nemocný. Fyzicky je to opravdu náročné, člověk spí pár hodin, létá letadlem, trpí na jetlag⁹¹. Ale mnohem náročnější je vyrovnat se s psychikou, protože člověk musí zahrát výborně zrovna tam, kde se nachází. Bez ohledu na to, jak se cítí. Jednou jsem měl i opačnou krizi, kdy jsem neměl vůbec žádné hraní a byl jsem nervózní, že nevydělám dost peněz na to, abych se uživil. Že na mě všichni zapomenou, zavře se za mnou voda a nikdo už si mě nepozve na sólové vystoupení. Což je jedna ze stinných stránek povolání sólového muzikanta - ta nejistota.

16. Můžete popsat následky těchto krizí?

- Musím přiznat, že vždy byly ty následky jen dobré. Díky různým krizím se mi nakonec podařilo utvrdit se v tom, že dělám to, co chci a co umím. A dál dělat budu.

17. Jak jste se během svých studií hry na housle vypořádával s trémou?

- Trémou jsem bezpochyby trpěl. Vypořádal jsem se s ní praxí, častým hraním před lidmi. Hodně pomáhá se před hraním usmát do publika, navázat kontakt a popřát posluchačům hezký koncert. To mě vždy uvolní a cítím se, jako bych hrál doma v obýváku návštěvě.

⁹¹ Jetlag - narušení biorytmů těla při leteckém překonání několika časových pásem.

Ale trému cítím pořád, když hraji v Curychu v koncertní síni, kde včera hrál koncert Maxim Vengerov, tak to je něco. To s člověkem trochu zacloumá. Ale tyhle myšlenky prostě musím před koncertem vzít a zahodit, naučil jsem se je ve velké míře ignorovat. Například fenomenální klavíristka Martha Argerich dodnes, ve svých asi sedmdesáti letech, chodí před každým koncertem v zákulisí dokola jak medvěd a má neuvěřitelnou trému. Já sám se těch motýlů v břiše před vystoupením nezbavím asi nikdy, ale to je ten adrenalin, který k tomu patří a díky kterému můžu podat i lepší výkon. Jednou se mi ale podařilo hrát i naprosto bez trémy a taky jsem si to moc užil. Až jsem si říkal, že nebezpečně moc.

18. Může mít podle Vás tréma do jisté míry pozitivní vliv na veřejné vystupování?

- Když je zdravá, tak určitě. Jde o to správné adrenalinové nabuzení. Na druhou stranu může mít samozřejmě i takzvaný blackoutový vliv.

19. Byl Vám někdy Váš talent překážkou ve vývoji v houslové hře nebo v životě?

- S tím, že člověk vybočuje z řady a že lidi druhým neodpouští úspěch, se setkal určitě každý talentovaný člověk. A nejenom hudebně talentovaný. Na to jsem si musel zvyknout hned od začátku, úspěch někteří lidé prostě neodpouštějí. Kamarádi na vesnici se mi smáli, že hraju na housličky, dostal jsem se i do potyček s Romy na Žižkově. Ale to k tomu prostě patří, nemám si na co stěžovat. Kdyby ta cesta k cíli byla jen procházkou růžovou zahradou, tak to o ničem není. Takhle si alespoň máme čeho vážit. A v jiné sféře, talent je mi překážkou denně, otevřeně přiznávám - spoléhám na něj. Párkrát se mi to i vymstilo, můj výkon byl poněkud na hraně. Ten pracovní záběr je někdy ale tak velký, že se na ten talent občas spolehne. Jedna věc je sólové hraní. To je pro mě nejdůležitější věc, na kterou musím a chci být stoprocentně připravený. Plus hraji ještě jako koncertní v orchestru, působím v komorním triu a v dalších tělesech. Samozřejmě se snažím být co nejlépe připravený na své veškeré hraní, ale někdy už se nedostává času ani sil. A kdybych občas na svůj talent nespoléhal, tak bych se zbláznil.

20. Jakou osobnostní charakteristiku/vlastnost považujete za nejdůležitější pro úspěšný rozvoj talentovaného žáka?

- Podle mě, z mých zkušeností z mého života, se člověk nesmí bát trochu si prorazit cestu. Já jsem na konzervatoři sbíral různé poznámky a dvojky z chování. Ale profesor J. Fišer mě vždy hájil a říkal: “On, kdyby takhle nezlobil, tak takhle nehraje.” Na tom asi něco je, houslisté, kteří nijak nevybočují z řady podle mě nemají moc šancí se v tomto pracovním odvětví uchytit. Člověk by měl být do jisté míry zdrženlivý a slušný, ale nesmí se bát projevit se, být si v jistých věcech jistý, a tak i hrát a předávat druhým hudbu. Já jsem člověk, který rád říká pravdu, a proto bohužel pak občas působím na některé lidi arogantně.

5.6 Ludmila Pavlová

Narodila se v roce 1994, již v raném věku získala první ceny na významných českých soutěžích jako jsou Plzeňské housličky, soutěž duet Filčíkova Chrást či Mezinárodní houslová soutěž Josefa Muziky. V současné době studuje na Akademii múzických umění v Praze a na Vysoké škole múzických umění ve Vídni. V roce 2014 se stala laureátkou Akademie Václava Hudečka. V roce 2018 získala stipendium a navštěvovala letní školu Dartington, kde na koncertě nejlepších účastníků debutovala s dílem Poslední růže léta od H. W. Ernsta.

1. Co si představujete pod pojmem talent?

- Myslím si, že jsou to vlohy. Není to něco, co je pouze vrozené, často se jedná i o nevědomost. Talent můžeme taky chápat jako něco, pro co jsme se narodili, něco, co je nám geneticky dané. Někdo je v hudebním vývoji rychlejší a někdo pomalejší, to nám může ukázat míru daného talentu. A pak už je na pedagogovi, aby správně s talentovaným žákem pracoval a rozvíjel tak jeho vlohy efektivně a tou správnou cestou.

2. Jak velkou roli podle Vás talent hraje při vývoji v houslové hře?

- Určitě důležitou roli. Je to hlavně o tom, za jak dlouho se člověk někam dostane. Jako pedagog na první hodině se žákem poznám, jestli se s talentem narodil či ne. Buď je schopný po mně zopakovat písničku a rytmus, nebo není. Jsou děti, které přijdou na první hodinu a hned zpívají čistě. Jde hlavně i o vliv z domova, jsou matky, které svým dětem zpívají už když je mají v bříšku a pak jsou takové, které vůbec nezpívají, neposlouchají hudbu a nevedou své děti k hudbě. A proto by se u žáka mělo přihlížet i k tomu, jestli se už jako velmi malé dítě mělo možnost setkávat s hudbou. Protože rozdíl mezi takovými dětmi je opravdu velmi markantní.

3. V kolika letech jste začala hrát na housle?

- Ve čtyřech letech.

4. Kdo u Vás objevil konkrétně houslový talent/Kdo dal impulz k vývoji hry na housle?

- Moje maminka celý život chtěla hrát na varhany, ale její maminka jí od toho zase odradila. Takže nakonec varhany studovat nešla a dělá jinou profesi. Ale od malička mi hrála na klavír, a právě na varhany. Táta hudební sluch nemá, zpívá falešně, ale miluje hudbu a hraje na kytaru a na flétnu. S rodiči jsme často chodili na koncerty, později mě mamka chtěla dát do “zušky” na flétnu. Ale při přijímačkách jsem tam na chodbě potkala paní učitelku Metelkovou, která se mě rovnou zeptala, jestli jí něco zazpívám. A já byla takové dítě, kterému bylo všechno jedno a zazpívala jsem. Paní učitelka se mi podívala na ruce, přišla k mojí mámě a řekla jí: “Tak tahle holčička na flétnu chodit nebude. Ta bude hrát na housle.”

5. Jakou roli hrál ve vašem hudebním vývoji talent - pílě - vůle a motivace - výchova - vliv okolí?

- Důležitým aspektem u mě je to, že já sama jsem se rozhodla, že chci hrát na housle, asi až v sedmnácti letech. Jako malá jsem byla dost hyperaktivní a bylo těžké mě chvíli udržet na jednom místě. Takže po nějakém čase mě paní uč. Metelková převedla k jiné výborné profesorce, která mi postavila ruce. Ne, že bych se v tomto období vyloženě bála chodit na hodiny houslí, ale jako malou mě to nebavilo a nenaplňovalo. Snažila jsem se dělat všechno pro to, abych na housle hrát nemusela. V tomto případě se dá tedy říct, že jsem talent asi opravdu měla, protože i přes to, že jsem se fakt nesnažila, nešlo si nevšimnout, že se u mě nějaké ty vlohy vyskytují. Nechci se tím nějak chlubit, jen si myslím, že to tak muselo být, protože bych jinak na housle dnes nehrála. Když se zpětně podívám na své hraní, říkám si, že bych tenkrát potřebovala asi trochu jiné vedení. Jezdila jsem na soutěže, maminka se mnou cvičila, hraním jsem strávila hodně času. Ale o pílě z mé strany se rozhodně nejednalo. Já chtěla dělat hlavně balet a mamka se mě jednoho dne zeptala, jestli chci dělat balet nebo housle. Protože obojí se nedalo stíhat. Já chtěla říct balet, ale z nějakého neznámého důvodu jsem se přehlela a řekla jsem, že chci dělat housle. Takže tu mojí houslovou dráhu určují i takovéto náhody. Pak přišly

přijímačky na hudební gymnázium a já se zase snažila dělat vše pro to, abych se tam nedostala. Dokonce jsem v testu z hudební teorie schválně zaškrtnula několik špatných odpovědí. Ale nevyšlo to a stejně jsem se tam dostala. A tam jsem měla profesorku, ze které jsem měla hrůzu. Protože ona učila způsobem, který já momentálně považuji za úplně špatný. Sice uměla naučit, ale její styl výuky byl důvodem, proč jsem se bála, že toho hraní nechám. A kolem sedmnáctého roku mi došlo, že bez hraní na housle nemůžu být, že mě to naplňuje. Následně jsem změnila pedagogické vedení a nastal velký převrat, protože jsem se dostala do třídy Pavla Kudeláska. Ten mi absolutně změnil pohled na housle, podařilo se mu odstranit můj strach z hraní a podvědomé zatínání svalů při hře. Nejvíc miluji hudbu asi posledních sedm let a ta láska pořád stoupá a myslím, že ještě bude stoupat. V současné době, když hraji na housle, zažívám explozi pocitů a cvičení na housle miluji. To jsem si před pár lety vůbec neuměla představit.

6. Jak jste cvičila či se připravovala ve věku 3-7, 7-12, 12-18, 18-25?

- Ty úplné začátky si přesně nepamatuji. Od čtyř do deseti let se mnou cvičila mamka a určitě jsme nepřekročily hodinu denně. Později na gymnáziu nastaly i takové ty špatné pokusy o cvičení, kdy si člověk myslí, že záleží na počtu odcvičených hodin. Experimentovala jsem, nařizovala si budíky a podobně. Celé to vycházelo i z toho, že mě k tomu vedla moje profesorka, která si myslela, že se vše odvíjí od počtu nacvičených hodin. To jsou chyby, kterými jsem si prošla a jsem za to ráda, posunuly mě někam dál. V současné době hodně cvičím sama. Snažím se i chodit na různé masterclass a z toho hodně čerpat. Snažím se nad hraním hodně přemýšlet, nad interpretací, pocity, zkouším spousty variant smyků, napsat na hudbu báseň, zajít na konzultaci za autorem. Ten proces je v současné době hodně zdlouhavý. Ke skladbám přistupuji už pokorněji než dřív, kdy jsem rovnou vzala noty a hrála. Byl to takový výbuch emocí. Nyní tedy cvičím hodně pociťově, po různých krocích, nejdřív bez vibrata, potom cvičím intonaci. Také se snažím cvičit bez chyb, protože pokud člověk nedělá chyby při cvičení, na vystoupení k nim taky nedojde. A naopak, když k chybám pravidelně dochází už v procesu cvičení, následně se odstraňují pětkrát tak déle. Mně bohužel spoustu věcí nebylo až do mých

sedmnácti vysvětlováno úplně správně, takže jsem naučené chyby začala odstraňovat až v tomto věku. A byl to těžký a zdoluhavý proces.

7. Kolik hodin průměrně věnujete cvičení v současné době?

- To se nedá přesně říct. Protože jsou třeba dny, kdy se ke cvičení ani nedostanu. Rozhodnu se jet do Berlína, abych si tam poslechla Berlínskou filharmonii, protože je pro mě velmi důležité zažívat takovéhle inspirace. Hodně tedy cestuji, abych potkala a slyšela různé interprety. Přijde mi, že v mojí momentální situaci je ta inspirace někdy mnohem důležitější než cvičení samotné. A na druhé straně jsou dny, kdy se probudím a nemůžu přestat od rána do večera hrát. Taky miluji cvičení v noci, kdy se mi daří dostat se trochu do jiného světa a cítím, že je to v něčem až skoro magické. A tyhle dvě roviny se logicky nedají zprůměrovat do nějaké konkrétní doby denního cvičení.

8. Jak často se Vaši učitelé mezi jednotlivými obdobími střídali?

- Asi půl roku jsem chodila k paní učitelce Metelkové. Poté jsem přestoupila k jiné paní učitelce, která mě vedla asi do mých dvanácti let. Na gymnáziu od třinácti do sedmnácti let jsem chodila k Pavlovi Kudeláskovi. A nyní na akademii mám na půl Ivana Štrause a Pavla Šporcla. Také jsem byla rok ve Vídni pod vedením Jiřího Pospíchala. Do toho jsem absolvovala různé interpretační kurzy a masterclass. Prošla jsem tedy pod rukami docela hodně učitelům. Ale těch, kteří mě opravdu životně inspirovali, bylo asi pět.

9. Jak jste změny vnímala?

- V současné době zažívám výuku spíše ve stylu konzultací. Zde na škole mám velký prostor ke cvičení, ale i prostor k hudebnímu životu, k vybudování svých hodnot a přípravě na profesionální život. Tato škola například dává studentům čas na to, aby mohli hodně cestovat po světě a čerpat inspirace nebo se naučit cizí jazyk. To si myslím, že je velmi důležité.

10. Hrál na nástroj/věnoval se hudbě některý z Vašich rodičů či prarodičů?

- Viz otázka č. 4

11. Myslíte si, že hudební talent je dědičná záležitost?

- Myslím si, že do určité míry ano. Ale jak už jsem zmínila, hodně společného to má také s tím, jak rodiče přistupují k dítěti od prvního krůčku. Jestli se dítě dostane k hudbě už

jako velmi malé. Zároveň si také myslím, že některé věci jsou genetického rázu a podědíme je po předcích. Také jsme v životě schopní dost věcí změnit a změnit do jisté míry i sami sebe.

12. Myslíte, že v jednotlivých obdobích rozvíjeli Vaši učitelé talent dle Vašich individuálních potřeb nebo postupovali dle ustálené konkrétní metodiky?

- U některých pedagogů je základem celá houslová škola O. Ševčíka. A do toho mě nikdy nikdo nenutil. Zpětně si říkám, že je to docela škoda, protože je dobré mít nějaké cvičení na různé technické problémy. A nemusí se jednat pouze o Ševčíka. Pokud člověk nemá zkušenosti s tím, jak taková cvičení vypadají, těžko si je pak sám vymyslí pro svou potřebu. Nakonec jsem některými cvičeními O. Ševčíka prošla, také jsem se hodně naučila na paganinských etudách. Ale později už jsem si sama začala říkat, co chci hrát a většinou s tím můj pedagog souhlasil. A následně jsem si sama vytvořila vlastní systémy cvičení, protože mě k tomu nikdo vyloženě nevedl.

13. Učila byste/učíte nyní, s Vaší dnešní zkušeností, jinak než Váš učitel?

- Spíše ne. Ale hodně mě inspiroval pan učitel Kudelásek. Byl to velmi živelný učitel a já jsem od přírody taky. Zároveň se snažím být k žákům empatická a do teď se mi ještě nestalo, že bych si s nějakým žákem vyloženě nerozuměla. Je to dané asi taky tím, že učím soukromě a moji žáci si mě většinou našli sami. Přišli na můj koncert a poté mě kontaktovali. To na “zuškách” je jiná situace, tam jsou žáci k učitelům přidělováni a může se tedy stát, že si někdo s někým nesedne.

14. Měla jste v průběhu vzdělávání krizi? Ať již motivační, talentovou či osobnostní.

- Největší krizi jsem si prožila přibližně od mých čtrnácti let do sedmnácti. Byla způsobená hlavně tím, že jsem nebyla spokojená s tím, jak hraju a nikdo mi nebyl schopný vysvětlit, v čem je problém. Později jsem zjistila, že chci studovat u P. Kudelásky a to byla neskutečně dobrá volba pro můj posun ve hře na housle.

15. Jak/díky čemu se Vám podařilo krizi překonat?

- Během té mé větší krize jsem navíc prožívala také těžkou situaci v rodině. A hraní na housle mi začalo sloužit jako taková terapie, díky houslím jsem nemusela docházet k

žádnému terapeutovi. A to byl zlomový okamžik, kdy jsem se rozhodla, že v hraní na housle chci pokračovat.

16. Jak jste se během svých studií hry na housle vypořádávala s trémou?

- Já jsem vždycky byla velká trémistka. Řekla bych, že z velké části to bylo způsobeno i mým pedagogickým vedením v mladším věku, o čemž už jsem mluvila. A zároveň si myslím, že mám určité dispozice pro trému, které jsem nejspíš zdělila po tátovi. On je docela nervózní člověk. V současné době si myslím, že tréma je způsobená tím, když má člověk pocit, že něco neumí. Hodně pomáhá být připraven, mít pocit a vědět, že jsem pro to konkrétní vystoupení udělala maximum. Ten pocit je potřeba od začátku pěstovat pozitivně. V tom smyslu, že jsem se při cvičení a hraní cítila jako doma. Zároveň je dobré mít takové pocity i při nástupu na pódium, pozdravit publikum, navázat s lidmi kontakt. Pak samozřejmě můžou při vystoupení nastat neočekávané věci, ale to už jsou takové menší záležitosti, se kterými by měl člověk počítat a které neovlivní. Plus samozřejmě, čím víc člověk veřejně vystupuje, tím víc tréma mizí. A když pro to tedy člověk udělá maximum a jde na koncert s tím, že se těší, tréma by teoreticky nemusela přijít vůbec. Proč bychom měli hrát veřejně, kdybychom si to neměli užívat. To by bylo zbytečné.

17. Může mít podle Vás tréma do jisté míry pozitivní vliv na veřejné vystupování?

- Existuje právě taková ta malá tréma, spíše napětí, které zažíváme právě jenom na koncertě. A to, když tam není, tak koncert nemá energické nabití, takové to nepatrné chvění, při kterém jsou všechny smysly zbystřené. Bez něj výkon postrádá důležité napětí.

18. Byl Vám někdy Váš talent překážkou ve vývoji v houslové hře nebo v životě?

- Nikdy jsem sama ze sebe neměla pocit, že jsem zázračné dítě. A tím pádem jsem věděla, že cvičení je dost důležité. Takže v téhle rovině mi talent překážkou asi nebyl a nikdy jsem na něj moc nespolehala. Ve škole jsem byla absolutní outsider, nešlo přímo o šikanu, ale děti si ze mě dělaly legraci, že pižlám na housle a podobné věci. Když to vidím zpětně, tak jim to opravdu nezaslívám. Tak se děti na základce prostě chovají. Samozřejmě, když oni šli ven a já jsem místo toho měla cvičit, bylo mi to líto a připadalo

mi to zbytečné. Štvalo mě to a neviděla jsem v tom smysl. Myslím si, že někde v podvědomí jsem lásku k hudbě musela mít zakořeněnou. Jinak bych svou mamku přesvědčila, že na housle hrát nechci.

19. Jakou osobnostní charakteristiku/vlastnost považujete za nejdůležitější pro úspěšný rozvoj talentovaného žáka?

- Nadšení a odhodlání k tomu, že chce hrát. Protože když to člověk dělat nechce, nelze ho nutit.

5.7 Matouš Pěruška

Studoval na Pražské konzervatoři a v současné době je studentem na Akademii múzických umění v Praze. Zúčastnil se několika národních a mezinárodních houslových soutěží. V roce 2014 se stal vítězem mezinárodní soutěže ve Veroně, o rok později obdržel 2. cenu a cenu publika na mezinárodní houslové soutěži Johannese Brahmse v rakouském Pöerstsachu. V roce 2017 se dostal do finále mezinárodní soutěže Pražské jaro. Různé ceny získal i na poli komorní hudby, například v roce 2015 získal spolu s violoncellistkou Kristinou Vocetkovou cenu Zoltána Kodályho a cenu Bohuslava Martinů, dále se také stali absolutními vítězi v soutěži Karla Ditterse z Dittersdorfu.

1. Co si představujete pod pojmem talent?

- Talent je pro mě člověk, který cítí hudbu. Který ji dokáže cítit už brzkém věku a dostat ji ze sebe.

2. Jak velkou roli podle Vás talent hraje při vývoji v houslové hře?

- Určitě velkou.

3. V kolika letech jste začal hrát na housle?

- Asi někdy mezi čtvrtým a pátým rokem. Já jsem dělal všechno, co můj starší bratr. Ale pořádně jsem začal hrát až na konzervatoři.

4. Kdo u Vás objevil konkrétně houslový talent/Kdo dal impulz k vývoji hry na housle?

- U nás to bylo dost přirozené, protože oba rodiče jsou muzikanti. Maminka je cellistka a tatka violista. Takže bylo dost přirozené a logické, že na nějaký nástroj s bráchou hrát budeme. Ale kdo u mě objevil talent a jestli ho vůbec někdo někdy objevil za ta léta, to nevím.

5. Jakou roli hrál ve vašem hudebním vývoji talent - pílě - vůle a motivace - výchova - vliv okolí?

- Já jsem asi až do svých osmnácti let hrál hodně fotbal. Nechci říct, že by housle pro mě byly úplně na druhé koleji. Ale sport a fotbal zvlášť pro mě byly o něco větší priorita než ty housle. Všechno se to zlomilo až po maturitě na konzervatoři. Čtvrtý ročník na

konzervatoři byl pro mě hrozný, vůbec jsem necvičil, neměl na to náladu a nebavilo mě to. Dokonce jsem zvažoval, že s tím úplně skončím. Potom se to všechno zlomilo a velkou motivací pro mě byli mí rodiče, plus sám sobě jsem chtěl dokázat, že jsem schopný tohle povolání dělat. Přišlo takové to uvědomění: Buď teď anebo nikdy. Začít prostě pořádně cvičit. A když jsem byl menší, tak mě rodiče museli do cvičení dost nutit. Když jsou rodiče muzikanti, vědí, co je potřeba, co hraní na nástroj obnáší a musí trochu to dítě usměrňovat. Obzvlášť u kluků, myslím. Ti chtějí furt lítat venku a hrát fotbal, dělat cokoli jiného, než být doma a cvičit. Takže vliv mých rodičů byl celkem silný.

6. Jak jste cvičil či se připravoval ve věku 3-7, 7-12, 12-18, 18-25?

- Nejdřív jsme s bráchou chodili na ZUŠ u nás na Spořilově k panu učiteli Harbi Shabuovi. A musím říct, že každý učitel či profesor, ke kterému jsem chodil, mi něco ze sebe dal, co můžu uplatnit. Tento učitel mi dokázal předat hlavně lásku k hudbě, ukázal mi, jak to může vypadat. Dokázal mi vysvětlit, že je jedno, jestli budu amatér či profesionál. Uvědomil jsem si, že pořád člověk bude hrát se stejnou láskou k tomu instrumentu a k hudbě samotné. Kromě rodičů měl tedy na moje cvičení vliv i můj pan učitel ze ZUŠ, díky kterému jsme s bráchou cítili, že hraní na housle je něco ojedinělého a považovali jsme se za frajery. Poté na konzervatoři u paní profesorky Štětinové to bylo zase úplně něco jiného. Ona nám, mně a bráchovi, vzala housle z ruky a rok nám opravovala a stavěla ruce. Byli jsme u ní od jedenácti let a učila nás prakticky úplně novou techniku.

7. Kolik hodin průměrně věnujete cvičení v současné době?

- V současné době mě cvičení a hraní hodně baví. Pokud nevěnuji moc práce nějaké skladbě a pak s ní musím někde vystoupit, vůbec si to neužiju. Takže momentálně mnohem radši cvičím víc a cítím se tak dobře.

8. Jak moc a v čem se u Vás liší běžné cvičení s přípravou před sólovým vystoupením/konkurzem/soutěží?

- Oni se od sebe liší i ty koncerty. Některé jsou velmi důležité a je potřeba se na ně perfektně připravit. Nic nepodcenit. Tam spadají i konkurzy a soutěže. A pak tu jsou koncerty, kdy člověk skladbu opráší den před koncertem a stačí to. Protože ji hrál už

opravdu hodněkrát. Ale někdy se to nakupí. Sólových koncertů je hodně a do toho se musím připravovat na hraní do orchestru a s “komořinou”. V tomto případě mám oblíbené technické cvičení, které je na údržbu úplně nejlepší, a to jsou stupnice.

9. Jak často se Vaši učitelé mezi jednotlivými obdobími střídali?

- Ani moc ne, Na ZUŠ jsem byl u jednoho pana učitele. Potom jsem v jedenácti letech přestoupil k paní profesorce Štětinové a u ní jsem strávil celých šest let na konzervatoři. Na akademii jsem se dostal k panu profesorovi Čepickému, u kterého jsem teď už pátým rokem. Do toho jsem také byl ve Vídni u profesorů Pospíchala a Shahama.

10. Jak jste změny vnímal?

- Největší změna byla na “zušce”. Přejít od mého prvního učitele Shabua k paní profesorce Štětinové. Pak už ty změny a přechody nebyly tak markantní. A souvisely vždy se změnou školy.

11. Hrál na nástroj/věnoval se hudbě některý z Vašich rodičů či prarodičů?

- Viz otázka č. 4

12. Myslíte si, že hudební talent je dědičná záležitost?

- Myslím, že do velké míry dědičný je. Ale talent může mít každý na něco jiného. Klidně se může stát, že rodičům - skvělým houslistům se narodí dítě s talentem na trumpetu. A také znám případy, kdy v rodině není vůbec nikdo hudebník a hudební talent se u dítěte stejně objevil. A myslím, že naprosto stačí, když k hudbě mají rodiče pozitivní vztah, nemusí přímo oplývat talentem. Spousty lidí mají hru na nástroj jako koníček a hrají amatérsky. Například Heroldův klub na Deylově konzervatoři tvoří samí nadšení hudební amatéři. Všechno jsou to vědci a úžasné osobnosti. Třeba Svát'a Krupička, který je povoláním astrofyzik, zde hraje na cello. A přesně takové nadšení pro hudbu a vztah k ní úplně stačí, pak se to krásně zrcadlí v jejich dětech. A to i třeba ve formě hudebního talentu.

13. Myslíte, že v jednotlivých obdobích rozvíjeli Vaši učitelé talent dle Vašich individuálních potřeb nebo postupovali dle ustálené konkrétní metodiky?

- Na základní škole, a i první roky na konzervatoři, mi vybírala repertoár paní profesorka Štětinová. Přesně podle technické náročnosti a úrovně, na které jsem byl, takové to šití na míru. Postupem času jsem si repertoár začal vybírat sám.

14. Učil byste/učíte nyní, s Vaší dnešní zkušeností, jinak než Váš učitel?

- Určitě bych se inspiroval. Já se ale přiznám, že bych neměl trpělivost ani schopnosti učit malé děti na “zušce”, postavit jim správně ruce. Protože z těchto dob, kdy se to týkalo mě samotného, si toho moc nepamatuji. Podle mě se pro tuhle profesi na ZUŠ musí lidé narodit. To jsou lidé, kteří jsou opravdu obdivuhodní a mají neuvěřitelnou trpělivost. Tu já teda rozhodně nemám, mně stačí slyšet na semináři nějaké výkony a už bych pěnil. Mně vyhovuje styl učení jako je na vysoké škole. Díky svým pedagogům jsem si utvořil vlastní názory na různá pedagogická témata. Jsou věci, které se učí lépe a jiné zase hůř. Některé nejsou až zas tak jasné, jako třeba klasicismus a barokní hudba. A z vlastní zkušenosti vím, že to každý učí trochu jinak, rozdíl je i mezi národnostmi učitelů a interpretů. A já jsem potom už došel do stádia, kdy už jsem byl opravdu zoufalý a vůbec jsem nevěděl, jak mám co hrát. Něco mi řekli tady na konzervatoři, pak jsem jel do Vídně a tam bylo všechno zase úplně jinak. Pak jsem si uvědomil, že je nejlepší si z každého něco vzít a od každého profesora se inspirovat. Tím jsem si vytvořil vlastní názor, kterému věřím, a to je nejdůležitější. Takže pokud někdy budu učit, rozhodně se nechám svými kantory inspirovat a půjdu podobnou cestou.

15. Měl jste v průběhu vzdělávání krizi? Ať již motivační, talentovou či osobnostní.

- Měl jsem, rozhodně. Jednu hodně velkou krizi jsem měl na konzervatoři po maturitě, to jsem chtěl housle opravdu rozdupat a zahodit. Ale nějak jsem tím nakonec prošel a “odpružil to”. Pak jsem zažíval i jiné menší krize a demotivační chvílky. Například když člověk dlouhodobě a intenzivně něco cvičí, připravuje se na důležitý koncert či konkurz a ono to prostě pořád nejde tak, jak bych si představoval. Podle mě je ale potřeba, aby “takovéhle” krize občas přišly. Člověk potřebuje dojít do toho nejhlubšího místa a když toho bahna dosáhne, pak už může jít zase jenom nahoru.

16. Můžete popsat následky těchto krizí?

- Všechny následky vlastně byly pozitivní. Myslím si, že občas spadnout na zem je ideální. Nejde pořád lítat někde ve hvězdách. Obrovskou krizi jsem měl teď po soutěži na Pražském jaru. Na jednu stranu jsem byl šťastný, že jsem se dostal do finále, ale na druhou i trochu zklamaný. Říkal jsem si sám sobě, že jsem v pohodě. Ale já jsem potom nemohl normálně cvičit, cvičit s hlavou. Víc jak dvě hodiny jsem nezvládl. Dlouho jsem si neuvědomoval, že mám problém a jednou někdy po Vánocích jsem jel večer autobusem a koukal jsem se sám na sebe do odrazu v okně. A v tu chvíli jsem si uvědomil, že jsem úplně vyhořelý. Pak už jsem začal i přemýšlet nad odbornou pomocí a začal jsem si vyhledávat různé psychoterapeuty, abych zjistil, jak s takovým stavem pracovat. Postrádal jsem jakoukoli motivaci cvičit něco nového, ani jsem nevěděl, co mám nového dělat a jak dál.

17. Jak/díky čemu se Vám podařilo krizi překonat?

- Já jsem pak vystoupil z toho autobusu, našel jsem si psychoterapeuta. Potom jsem si řekl, že na to kašlu a druhý den ráno jsem vstal a začal jsem normálně zase cvičit. Bylo to docela nepříjemné, ale člověk si musí uvědomit ty priority a říct si, že ne všechno je tak důležité, jak se může zdát. Tohle byla podobná krize, jakou jsem zažil v maturitním ročníku na konzervatoři. Ne, že bych chtěl zase rozmlátit housle, to už jsem byl zase na jiné úrovni než ve čtvrtáku. Ale trvalo půl roku, než jsem si vůbec uvědomil, v jaké krizi jsem. Najednou přede mnou byly koncerty, které byly docela důležité a já jsem vůbec nevěděl, jak se dám dohromady a jak to nacvičím. Začal jsem ty skladby cvičit, zjistil, že to nejde. A pak jsem koncerty a vystoupení zase rušil, protože jsem si říkal, tohle hrát nebudu, to se mi nechce cvičit. Čekal jsem, že si o prázdninách po soutěži odpočinu, ale moje hlava si od května vůbec neodpočinula, nedokázala to. A pak už jsem si po půl roce řekl: “To už by teda stačilo...”. A k tomu psychoterapeutovi jsem nikdy nešel.

18. Jak jste se během svých studií hry na housle vypořádával/a s trémou?

- Když jsem byl malý, žádnou trému jsem neměl, vůbec jsem jí jako dítě nevnímal. Postupem času ta tréma pomalu přicházela a přicházela. Já jsem trochu zvláštní člověk, v něčem skoro až psychopat, řekl bych. Když například porovnám hraní Bacha na zádušní mši v kostele a finále Pražského jara, musím přiznat, že jsem byl mnohem víc

vynervovaný na té mši. A vůbec nevím proč. Asi mi přišlo, že hraní na zádušní mši je mnohem zavazující. Kdežto na takové ty větší věci, jako bylo právě třeba finále Pražského jara, se dokážu psychicky připravit a zkoncentrovat. Je to hodně o hlavě. Mám různé trémy. Jedna je příjemná, jde o nadšení a těšení se, adrenalin před vystoupením. A druhá je dost nepříjemná a pramení z toho, že nejsem na koncert pořádně připravený, tak jak bych si představoval. A je jedno, jestli hrajete pro pět lidí či plný sál. V současné době už vím, jak se před koncertem zkoncentrovat, najít si chvilku klidu.

19. Může mít podle Vás tréma do jisté míry pozitivní vliv na veřejné vystupování?

- Tréma je dobrá v tom, že udržuje u člověka jistou zodpovědnost vůči posluchači. Člověk by neměl jen shrábnout peníze ze země a zase jít, musí pro to něco udělat. Teď se mi stalo, že jsem byl párkrát hrát koncert po malých vesničkách v jižních Čechách. A pokaždé nepřišlo víc jak patnáct lidí. A je dost těžké mít trému i na takových koncertech, ale je to důležité. Ale když člověk má zodpovědnost k publiku a samozřejmě i ke skladbě a skladateli, kterého hraje, určitě jistou trému či vzrušení cítí. To je podle mě správné.

20. Byl Vám někdy Váš talent překážkou ve vývoji v houslové hře nebo v životě?

- Já jsem teda nikdy nevnímal, že mám talent. Nikdy jsem nespoléhal na to, že všechno zahraju a nemusím cvičit. Myslím, že já mám třeba talent na herectví, kdysi jsem hodně toužil jít na DAMU a seriózně o tom přemýšlel. Baví mě bavit lidi, dělat si srandu a když se lidi smějí mým vtipům, ohromně mě to těší. To je nádherný pocit. Pak si třeba taky myslím, že mám talent být empatický. Ale nikdy bych neřekl, že mám talent na housle. Když srovnám sebe jako dítě a jiné talentované děti, nedá se o tom pochybovat. Já jsem jako malý měl spíš talent na to, sníst před hodinou houslí pět chlebičků, které měl pan učitel na “zušce” připravené. Tím jsem chtěl říct, že mi v dnešní době přijde talent spíše jako přežitek. Téměř každý, kdo chce, se může vypracovat na vysokou hráčskou úroveň a talent k tomu až zas tak nepotřebuje. A naopak, člověk s obrovským talentem může zmizet v moři průměrných muzikantů. Myslím si, že v dnešní době už to není ani tolik o talentu jako o vůli. Můžu dát i příklad. V poslední době se ve světě na soutěžích hodně ukazují noví sóloví hráči z Asie, především z Jižní Korey a Číny. A je známo, že oni když vyhrají soutěž, tak nemusí nastoupit na povinnou vojenskou službu. Takže oni

objíždí všechny možné světové soutěže a snaží se někde získat cenu. A to je pro ně obrovská motivace a všichni těch dvanáct hodin denně cvičí a prostě to mají vše vydřené, mají naučená všechna stěžejní díla houslové literatury. Ale mně v tom chybí ten prožitek, to “něco navíc”. Nemůžu samozřejmě všechny házet do jednoho pytle, ale u velké části takovýchto houslistů to tak bohužel je. Hrozně moc se mi líbí houslista z Izraele Hagai Shaham. Když poslouchám jeho hru, mám pocit, jako bych poslouchal starou gramofonovou desku se Sukem nebo jiným mistrem. Co nota, to vibrato a šťavnatý zvuk. A je tam právě to “něco navíc”.

A když se vrátím k otázce o talentu jako překážce. Na základce mezi vrstevníky nemuzikanty mi překážkou nebyl, protože já měl talent spíš jen na to, nosit domů různé poznámky. Potom jsem chodil na arcibiskupské gymnázium a tam se k hraní na nástroj přistupuje trochu jinak, když člověk hraje na nějaký nástroj, je to vnímáno hodně pozitivně. A nás v tom hodně podporovali, dokonce se konaly i soutěže, kde se sešli všichni studenti, kteří na něco hráli. Takže jsem se nikdy nesetkal s tím, že bych kvůli houslím někde výrazně vybočoval.

21. Jakou osobnostní charakteristiku/vlastnost považujete za nejdůležitější pro úspěšný rozvoj talentovaného žáka?

- Budu se asi zase opakovat, ale myslím, že je to vůle. A už od mala je důležitá taky láska k hudbě, kterou by měli v dítěti rozvíjet především rodiče a také pedagog. Takže v počátku je dobré mít lásku k hudbě a potom jí rozvíjet skrze vůli při cvičení a hraní. Před čtrnácti dny jsem hrál ve Veroně koncert a přijel tam Venezuelan, který studuje v Madridu. Na něm jsem viděl, jak on neskutečně miluje hudbu. Nikdy jsem si do té doby nedokázal představit, že by láska k hudbě mohla být až tak bezmezná. Vyprávěl mi, že jako malý hrál na housle a pak přestal, protože už se po něm vyžadovalo moc cvičení. A až v sedmnácti letech si uvědomil, co si v sobě během dětství vypěstoval. A to byla ta láska k hudbě. Zjistil, že chce hrát a že to hlavně potřebuje. Začal zase hrát na violu a dostal se do venezuelského programu pro mladé hudebníky, který jim poskytuje vzdělávání. A on po asi šesti letech studia hry na violu hraje naprosto neskutečně. To jsem na něj koukal jako puk. Jeho hra byla nádherná a vyzrálá, navíc on sám je otevřený

všem možným pohledům na hru a interpretaci, s čímž taky sympatizuji. Někdy je prostě dobré netlačit na pilu hned od začátku a přijít si k hudbě sám, až na to nastane ten správný čas.

5.8 Jan Zrostlík

Narodil se roku 1992, absolvoval konzervatoř v Teplicích a v současné době studuje na Akademii múzických umění v Praze. Mezi jeho rané soutěžní úspěchy patří získání 1. ceny v ústředním kole soutěže ZUŠ v komorní hře, 3. místo na celostátní soutěži Prague Junior Note v roce 2004, 3. cena v ústředním kole soutěže ZUŠ v roce 2005, čestné uznání na Mezinárodní Kocianově houslové soutěži v roce 2007 a druhé místo v ústředním kole soutěže ZUŠ v roce 2008. Další ceny získal při pravidelných účastech na soutěžích konzervatoří, například druhé místo v roce 2011. V současné době se věnuje i komorní hře, je členem tělesa Doležal quartet.

1. Co si představujete pod pojmem talent?

- Podle mého názoru je to souhrn vlastností a předpokladů k nějakému výkonu. V našem případě je to muzikalita a určitá mechanická zručnost. Jedná se o takovou synchronizaci těchto dvou předpokladů.

2. Jak velkou roli podle Vás talent hraje při vývoji v houslové hře?

- Roli hraje určitě velkou v tom smyslu, čeho chce člověk ve své hře dosáhnout. Když se člověk chce stát špičkovým virtuosem, je velmi pravděpodobné, že při nejpoctivějším cvičení se bez talentu na danou úroveň nedostane.

3. V kolika letech jste začal hrát na housle?

- V necelých pěti letech.

4. Kdo u Vás objevil konkrétně houslový talent/Kdo dal impuls k vývoji hry na housle?

- To si upřímně sám moc nepamatuji. Z vyprávění mých příbuzných ale vím, že jsem jako malý slyšel hrát na housle mou starší sestru a řekl jsem, že chci taky hrát.

5. Jakou roli hrál ve vašem hudebním vývoji talent - pílě - vůle a motivace - výchova - vliv okolí?

- Talent hraje ve vývoji určitě docela důležitou roli. Dám příklad, když se učím nějaký nový technický prvek, mohu se ho díky svým vrozeným předpokladům naučit a osvojit si ho tak dříve. A dostanu se dál k vyššímu problému. Mohu tak postupovat daleko rychleji

než někdo, kdo houslový talent nemá. Jako malý jsem vůlí a motivací moc neoplýval, cvičit jsem nechtěl asi jako každé malé dítě. Svým způsobem mě to muselo bavit, říkám si, protože bych u toho jinak nevydržel. A určitě jsem byl také pod velkým vlivem rodičů, kteří mě ke cvičení nutili. Jakmile je ale člověk starší a vystoupá na nějakou hráčskou úroveň, musí se umět donutit ke cvičení sám. Pak je nutné, aby to člověka nějakým způsobem bavilo, protože nutit se do něčeho, k čemu nemám žádný emocionální či pozitivní vztah, je hrozně těžké a zbytečné. To by člověk musel mít obrovskou vůli. Já jsem momentálně dospěl ke stanovisku, že tvořit hudbu a dávat do ní emoce mě hodně baví. Samozřejmě je k tomu přidaná i technická stránka. A tam když něčeho dosáhnou, nějakého dalšího technického cíle, jsem rád a jsem na sebe pyšný. Mou hlavní hnací silou, proč vůbec hrát na housle, je to, že mě hraní naplňuje, a hlavně mě baví hrát před publikem.

6. Jak jste cvičil či se připravoval ve věku 3-7, 7-12, 12-18, 18-25?

- Jak už jsem zmiňoval, z raného dětství si toho moc nepamatuji. Ale myslím, že ze začátku to bylo tak, že jsem necvičil víc jak deset až patnáct minut denně. Kolem deseti let už jsem cvičil asi hodinu a půl až dvě hodiny denně, někdy možná i déle. Začínal jsem na zušce v Krupce a pak jsem právě v deseti letech přestoupil k paní profesorce Hasilové do Mostu. Pod jejím vedením dostalo moje cvičení ještě jiný rozměr a úměrně tomu narostl i časový objem cvičení. Na konzervatoři už jsem cvičil tři až čtyři hodiny denně. Měl jsem období, kdy jsem cvičil i šest hodin denně, ale to byly jen určité nárazové časové úseky.

7. Kolik hodin průměrně věnujete cvičení v současné době?

- V dnešní době je moje cvičení extrémně proměnlivé. Řídí se to pracovními povinnostmi a najdou se i dny, kdy nestihnu vůbec cvičit. A hraní v orchestru nepočítám.

8. Jak moc a v čem se u Vás liší běžné cvičení s přípravou před sólovým vystoupením/konkurzem/soutěží?

- Primárně se vše odvíjí od času, který na cvičení mám. V zásadě se snažím cvičit pořád stejně, ale někdy se stane, že se člověk zasekne na udržovacích cvičeních, jako jsou

stupnice a etudy a pak mu nezbyde tolik času na přednesové skladby. Z mého denního cvičení mi etudy a stupnice zaberou tak hodinu až hodinu a půl času.

9. Jak často se Vaši učitelé mezi jednotlivými obdobími střídali?

- Naštěstí moc často ne. Střídali se klasicky s přechody mezi školami. Základní škola, střední škola a vysoká škola. Akorát to první období bylo trochu kratší. Od pěti do devíti let jsem byl na ZUŠ v Krupce u jednoho učitele a od desíti let až do konce konzervatoře jsem byl u již zmiňované profesorky Hasilové. Na vysoké škole jsem pak přestoupil k Leoši Čepickému.

10. Jak jste změny vnímal?

- Každý pedagog měl svůj vlastní přístup k učení a každý ho měl úplně jiný. Pokaždé jsem vstoupil do něčeho úplně nového. Nejvýraznější přechod byl ze zušky v Krupce do zušky v Mostu. Přešel jsem z malé regionální zuštičky do velké městské a do trochu jiného světa. Přechod od profesorky Hasilové k Leoši Čepickému už nebyl nijak výrazný, bylo to hlavně díky tomu, že jsem již během studií na konzervatoři absolvoval různé kurzy a jezdil na konzultace. Měl jsem tak možnost se postupně s Leošem Čepickým a s jeho pedagogickým vedením seznámit, věděl jsem, co mě na akademii bude čekat.

11. Hrál na nástroj/věnoval se hudbě některý z Vašich rodičů či prarodičů?

- Něco by se tam našlo na amatérské úrovni. Hra na kytaru a na klavír.

12. Myslíte si, že hudební talent je dědičná záležitost?

- Myslím, že z velké části být musí. Může se napříč generacemi projevit méně či více. Ale takzvaně hudebně jalová rodina může těžko zplodit velmi dobrého muzikanta.

13. Myslíte, že v jednotlivých obdobích rozvíjeli Vaši učitelé talent dle Vašich individuálních potřeb nebo postupovali dle ustálené konkrétní metodiky?

- Každý učitel má určitě svůj vytvořený systém, podle kterého učí. Ale ten systém se liší podle míry talentu jejich jednotlivých studentů. Jak rychle může postupovat a co všechno může repertoár zahrnovat.

14. Učil/a byste/učíte nyní, s Vaší dnešní zkušeností, jinak než Váš učitel?

- Určitě bych se inspiroval. V případě profesorky Hasilové je opravdu z čeho, ona má velmi dobře vypracované rozsáhlé metodické postupy. Od ní by se rozhodně člověk mohl

učit, jak učit. Myslím si ale, že člověk by si měl zkusit pár metod, zjistit, co mu sedí a podle toho se řídit. Moje pedagogická zkušenost není zatím moc velká, takže nemůžu říct, že bych měl nějaký svůj konkrétní metodický recept.

15. Měl jste v průběhu vzdělávání krizi? Ať již motivační, talentovou či osobnostní.

- Měl jsem asi dvě období, kdy mě hraní opravdu nebavilo. Nic mi to nedávalo, převažovala negativa.

16. Můžete popsat následky těchto krizí?

- Rozhodně ty následky nebyly nijak negativní a až zas tak moje hraní neovlivnily.

17. Jak/díky čemu se Vám podařilo krizi překonat?

- Byl jsem v takové situaci, kterou bych přirovnal k rozjetému vlaku. Byť mě to nebavilo, zůstal jsem u hraní ze setrvačnosti a ono se to zase po nějaké době nahodilo zpátky do původního stavu. Později jsem si časem dokázal na houslích najít něco, co mě bavilo a podařilo se mi tak krize překonat. Takže naštěstí obě krize pominuly.

18. Jak jste se během svých studií hry na housle vypořádával/a s trémou?

- Vypořádával jsem se s ní dlouhodobě. Jako malý, především v mém krupském období, jsem byl hrozný nervák. Párkrát se i stalo, že chudák pan učitel mi při koncertu přiběhl s notami ukázat, kde mám začít hrát. Postupem času tahle velká tréma opadávala. Hrál jsem jednak častěji veřejně a také jsem se začal vymaňovat z očekávání mých příbuzných, které jsem silně pociťoval. Stával jsem se proti tomu odolnějším. Velmi pomáhá časté hraní na veřejnosti, když člověk hraje jednou či dvakrát za rok, v boji proti trémě to moc nepřidá. Hodně dobré mi přišly semináře na konzervatoři, to byla užitečná věc.

19. Může mít podle Vás tréma do jisté míry pozitivní vliv na veřejné vystupování?

- Myslím, že tréma na nejzákladnější úrovni, taková, která moc neotravuje, by měla být součástí veřejného vystupování. Jistá tréma či adrenalin udržuje při hraní koncentraci a vzbuzuje určitou chuť předvést se. Mně se kolikrát často stávalo, že jsem celkem pravidelně kazil generální zkoušky a koncerty byly dost dobré. Tím jsem chtěl říct, že když tréma člověka úplně nepohltní, je v té základní úrovni docela užitečná.

20. Byl Vám někdy Váš talent překážkou ve vývoji v houslové hře nebo v životě?

- Našly by se situace, kdy jsem v jistých sekundárních věcech spojených s houslemi nepotřeboval tolik cvičit. Například při hraní v orchestru, tam jsem kdysi opravdu málokdy něco cvičil. Ale u přednesů a hlavní houslové činnosti jsem na talent nespolehal. Určitě mi cvičení a příprava nezabraly tolik času, jako by mi zabraly, kdybych měl talentu méně. Ale nikdy jsem si to vyloženě neuvědomoval, nikdy jsem si neřekl: “Tak teď budu cvičit míň, nepotřebuju tolik cvičit, nějak to vždy zahraju...”. Párkrát se mi stalo, že jsem veřejně hrál skladby, které by si zasloužily ještě dodělat. Ale nebylo to tím, že bych se spolehal na talent a necvičil. Spíš to bylo tím, že jsem míval tendence dělat věci obecně na poslední chvíli. Ale už to nedělám, protože to není nic moc příjemného.

Na škole jsem se s vyčleněním z kolektivu kvůli tomu, že hraji na housle, nesetkal. Možná to bylo i tím, že jsem dlouhá léta patřil k těm největším ze třídy. Samozřejmě občas si z toho někdo udělal lehce srandu, ale nikdy to nepřekročilo určitou hranici a nijak mě to nepoznamenalo. Na gymplu jsem měl lehkou úlevu z výuky, nemusel jsem chodit na výtvarku a podobně. Uměl jsem to ale mezi vrstevníky prezentovat tak, jako by to bylo něco “děsně cool”.

21. Jakou osobnostní charakteristiku/vlastnost považujete za nejdůležitější pro úspěšný rozvoj talentovaného žáka?

- Když chce být talentovaný člověk dobrý v tom, co dělá, je hrozně moc důležité, aby ho to bavilo a nějakým způsobem naplňovalo. Od toho se potom odvíjí to, jestli bude mít vůli cvičit. Vůli to samo o sobě chce samozřejmě taky. Takže je dobré, aby to člověka hlavně bavilo a měl k tomu vypěstovanou určitou sebekázeň.

6. Vyhodnocení rozhovorů

Shrnutí odpovědí z provedených rozhovorů v této tabulce nám může posloužit jako stručný přehled a srovnání. Ve většině názorů se respondenti shodují a potvrzují tak i názory a myšlenky zmíněné výše v diplomové práci.

Tématické oblasti	Odpovědi respondentů
Talent	Většina respondentů se shodla v představě talentu jako vrozených vloh a předpokladů. Přiklání se také k názoru, že talent je dědičný, avšak velkou roli v jeho rozvoji hraje především sociální a rodinné zázemí. Pro všechny respondenty hraje talent ve vývoji v houslové hře velkou a nezastupitelnou roli. Za nejdůležitější charakterové vlastnosti talentovaného houslisty jsou považovány tyto: nebát se projevit, silný vztah a láska k hudbě, sebekázeň, odhodlání, vůle, vynalézavost a kreativita, silná motivace, pracovitost a vytrvalost.
Osobní vývoj	Pět z osmi dotazovaných začalo hrát na housle v pátém roce života, dva ve čtyřech letech a jeden ve třech. U pěti respondentů byl impulzem k začátku studia hry na housle blízký příbuzný - buď rodič či starší sourozenec, dva si vybrali hru na housle samostatně a jeden dostal doporučení od pedagoga na zuš. U všech respondentů hráli v mladším věku velmi důležitou roli jejich rodiče, kteří je motivovali ke cvičení. Většina rodičů respondentů hraje na nějaký hudební nástroj, pouze u jednoho ne. Tři z dotazovaných se přiznali, že mají negativní zkušenost se spoléháním na svůj talent a dva se svěřili s nepříjemnou ostrakizací v kolektivu spolužáků na základní škole.

Tématické oblasti	Odpovědi respondentů
Cvičení	<p>Ve svých úplných začátcích cvičili respondenti spíše sporadicky, později do cvičení vstoupil řád a stala se z něj denní záležitost. Postupem času se u všech dotazovaných prodlužovala délka cvičení. V současné době cvičí v průměru tři až čtyři hodiny denně. Je však nutno podotknout, že vzhledem k pracovní vytíženosti respondentů nelze tento průměr brát doslova. Podle některých je doba denního cvičení velmi proměnlivá, někdy není čas na cvičení vůbec a výjimečně se houslová příprava protáhne i do extrémního počtu cvičících hodin.</p>
Učitelé a metodika	<p>Od základní umělecké školy až po akademické vzdělání prošli dotazovaní pod vedením tří až šesti stěžejních pedagogů, kteří pracovali s různými houslovými metodikami a vybírali pro své žáky repertoár individuálně dle jejich technické úrovně. Až na jednoho respondenta by se všichni u svých pedagogů inspirovali a učili by podobně. Většina dotazovaných dodává, že ideálním postupem je inspirovat se a poté si na tomto základě najít svou vlastní metodickou cestu.</p>
Krize a tréma	<p>Různými krizemi si prošli všichni dotazovaní respondenti. Jednalo se nejčastěji o krizi motivační a zdravotní, v jednom případě i o krizi spojenou s krizí životní. Většina dotazovaných se shodla na tom, že nejlepším lékem na krizi je čas. Pocity trémy zažili všichni, někteří v silnější a někteří pouze v slabší intenzitě. Pro překonání nepříjemných pocitů a komplikací způsobených trémou doporučují dotazovaní být na sólový výkon co nejlépe připraveni, neobávat se předem chyb, které by mohly nastat, být od začátku vystoupení v kontaktu s publikem. Jedním z faktorů, který trému opravdu eliminuje je také časté veřejné vystupování. Na existenci pozitivní trémy se shodli všichni respondenti, podle nich se jedná o zdravé nabuzení a potřebnou dávku adrenalinu pro vynikající výkon.</p>

Závěr

Cílem mé diplomové práce bylo přinést ucelený vhled do problematiky hudebního nadání a houslového talentu. Přiblížit talent ke hře na housle, jeho specifika a faktory ovlivňující jeho vývoj. Přínosem pro čtenáře může být komparace poznatků z teoretické části práce a informací z osmi rozhovorů, které jsem vedla s houslovými interprety o jejich talentu, uměleckém a interpretačním vývoji.

Své si v této práci jistě najdou nejenom housloví pedagogové, ale třeba i studenti hry na housle. Pro mě jako houslistku a pedagožku se čtyřletou vyučovací praxí byly rozhovory se špičkovými houslisty velkou inspirací a přínosem. Odpovědi většiny respondentů se shodovaly jak s poznatky z teoretické části této práce, tak s mým osobním cítěním a naladěním. Například v tématu dědičnosti talentu jsem se s dotazovanými shodla v názoru, že pokud jsou rodiče muzikanti, jejich dítě rozhodně určité hudební nadání zdědí. Zajímavé a doposud vědecky nevysvětlené je však to, že existuje množství vynikajících muzikantů, z jejichž blízkých příbuzných se hudbě nikdo nikdy profesionálně, ani na amatérské úrovni, nevěnoval. Příkladem může být Milan Al-Ashhab, jehož oba rodiče jsou lékaři a nikdy na žádný hudební nástroj nehráli. On i jeho starší sestra mají absolutní sluch a jsou vynikajícími interprety.

Velkou inspirací mi bylo několik myšlenek dotazovaných o cvičení a trémě. Naprosto souhlasím s názorem Petra Matějáka, že k vynikajícímu výkonu je zapotřebí neustále živená motivace v interpretovi. Ať už se jedná o vystoupení žáka na ZUŠ, či o sólový profesionální výkon dospělého jedince. Jelikož téma trémy při veřejném vystupování je pro mě zásadní a aktuální, velmi mě zajímaly názory a zkušenosti všech respondentů. Ve velké míře mě utvrdili v tom, že tréma se člověk nikdy stoprocentně nezbaví, ale dá se s ní pracovat a do jisté míry ji korigovat a pozitivně využít. Zaujala mě zkušenost Matouše Pěrušky, který porovnával pocity trémy ze soutěže Pražské jaro a z hraní v kostele na zádušní mši. Mnohem větší trému a zodpovědnost pociťoval překvapivě na mši a při výkonu na mezinárodní houslové soutěži byl více v klidu. Což potvrzuje teorii, že pocity trémy jsou velmi individuální a každý hráč si je musí zanalyzovat sám a naučit se s nimi pracovat.

Láska k hudbě, nadšení pro hru na housle, stoprocentní zaujetí pro věc a v neposlední řadě i studijní a pedagogické zkušenosti respondentů mě nadchly. Všechny osm uskutečněných rozhovorů bylo velice příjemným setkáním s opravdu výjimečnými lidmi.

Seznam použité literatury

- DOČKAL, Vladimír. *Zaměřeno na talenty aneb nadání má každý*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2005. ISBN 80-7106-840-3.
- FOLTÝN, Jaroslav. *Metodika houslové hry a její současné vývojové směry*. Praha: Arco Iris, 1994. ISBN 80-901633-1-9.
- FOŘTÍK, Václav - FOŘTÍKOVÁ, Jitka. *Nadané dítě a rozvoj jeho schopností*. Praha: Portál s.r.o., 2007. ISBN 978-80-7367-297-3.
- FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 978-80-246-0965-2.
- GINZBURG, Lev. *Estetika studia nástrojové hry*. Praha - Bratislava: Editio Supraphon, 1968.
- GOLA, Zdeněk. *Příčiny mentálních potíží při veřejném vystupování a jejich odstraňování*. Ostrava: Grafie, 1995.
- HARTL, Pavel - HRATLOVÁ, Helena. *Velký psychologický slovník*. Praha: Portál, 2010. ISBN 978-80-7367-686-5.
- HAVAS, Kato. *Nebojte se trémy*. Praha: Editio Supraphon, 1990. ISBN 80-7058-155-7.
- HAVAS, Kato. *Nový přístup k houslové hře*. Praha: Agentura Adventure, 1997.
- HAVIGEROVÁ, Jana Marie. *Pět pohledů na nadání*. Praha: Grada Publishing a.s., 2011. ISBN 978-80-247-3857-4.
- HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace*. 4. vyd. Praha: Portál, 2016. ISBN 978-80-262-0982-9.
- HOLAS, Milan. *Hudební nadání aneb otázky hudebně psychologické diagnostiky*. Praha: Akademie múzických umění, 1994. ISBN 80-85883-007.
- HOLAS, Milan. *Psychologie hudby v profesionální hudební výchově*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013. ISBN 978-80-7331-262-6.
- HŘÍBKOVÁ, Lenka. *Nadání a nadání*. Praha: Grada Publishing, a.s., 2009. ISBN 978-80-247-1998-6.

- JURÁŠKOVÁ, Jana. *Základy pedagogiky nadaných*. Praha: IPPP ČR, 2006. ISBN 80-86856-19-4.
- KAMILAROV, Emil. *O technice levé ruky houslisty*. Praha: Editio Supraphon, 1975.
- KOGAN, Grigorij Michajlovič. *Před branou mistrovství*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2012. ISBN 978-80-7331-227-5.
- LAZNIBATOVÁ, Jolana. *Nadané dieťa - jeho vývin, vzdelávanie a podporovanie*. Bratislava: Iris, 2007. ISBN 80-89018-53-X.
- MENUHIN, Yehudi. *Violin - Six Lessons with Yehudi Menuhin*. London: Farber Music Ltd., 1971. ISBN 0-571-10000-7.
- MICKA, Josef. *Hra na housle*. Praha: Editio Supraphon, 1972.
- MICKA, Josef. *Knižka o houslích*. Praha: Panton, 1977.
- PAZDERA, Jindřich. *Vybrané kapitoly z metodiky houslové hry*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2015. ISBN 978-80-7331-349-4.
- POLEDŇÁK, Ivan. *ABC Stručný slovník hudební psychologie*. Praha: Editio Supraphon, 1984.
- SEDLÁK, František - VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. Praha: Karolinum, 2013. ISBN 978-80-246-2060-2.
- SLOBODA, John Anthony. *Generative Processes in Music*. Oxford: Clarendon Press, 1988. ISBN 0-19-852154-5.
- TĚPLOV, Boris Michailovič. *Psychologie hudebních schopností*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965.