

## АПСОЛУТНИ СЛУХ - ДАРОВИТОСТ ИЛИ РЕЛАТИВНИ ПОТЕНЦИЈАЛ

---

**Резиме:** У раду се истиче улога и значај апсолутног слуха – једног од кључних чинилаца музичке предиспозиције у генералном смислу речи. Циљ рада јесте да се тумачењем феномена *апсолутни слух* у контексту савременог музичког образовања искристалише свест о важним питањима попут механизма груписања, односно организације музичких информација, с обзиром на сложеност и брзо смењивање огромног распона звучних утисака који нас окружују и пред наш слушни систем постављају изузетно сложене захтеве тумачења звучног спектра. Као чист пример когнитивне способности, ова варијанта слуха произлази из интеракције генетских фактора и утицаја из спољашњег окружења, и показује како гени и искуство могу да се допуњују у њеном настанку. Иако се на апсолутни слух гледа као на предуслов за успех у области музике, поседовање апсолутног слуха не значи априори и предност у односу на релативне слухисте. Резултат развијања слуха у уско усмереној пракси и преувеличано значење које може бити дато овој компоненти музикалности може проузроковати деформације, пре него квалитет и нарочиту способност.

**Кључне речи:** апсолутни слух, когнитивна способност, музичке предиспозиције, савремено музичко образовање.

---

Један од примарних задатака музичке наставе јесте константан рад на развоју музичког слуха, који је основа за све музичке активности. Музичко образовање заснива се првенствено на памћењу тонова. Тоновни се памте, постављају и фиксирају у свести по својој функционалности у односу на тонални центар, и по апсолутном звучању, односно по фреквенцијама. Опажање и извођење појединачних тонова у процесу развоја музичког слуха пут је ка постепеном повезивању запамћених тонских висина у апсолутном смислу у мање целине, а затим извођењу мелодијских примера и записивању мелодијских линија. Од степена утврђености препознавања и репродукције основних тонова, зависи успешност целокупног садржаја музичке наставе.

Када је реч о способности тачног одређивања висине тонова, то јест диференцирања тонова према њиховом основном својству, према висини, постоје два типа музичког слуха – *апсолутни* и *релативни*. Бројни и вишедеценијски стручни сукоби различитих приступа суштини апсолутног слуха искристалисали су две врсте мишљења. Са једне стране, поседовање апсолутног слуха представљено је као престиж међу музичарима јер га малобројни поседују. Насупрот мишљењу да поседовање апсолутног слуха

---

<sup>1</sup> lesnjakjelena@gmail.com

представља прерогатив за доброг музичара, појединим експериментима утврђено је да апсолутни слухисти, упоређујући их са релативним слухистима, показују одређене лимите – тешкоће приликом перцепције тонских релација у различитим контекстима и у препознавању транспонованих мелодија.

*Апсолутни слух* можемо дефинисати као способност да се, без ослонаца на познати тонски стандард, непосредно препозна, именује или репродукује тонска висина. Према овој уској дефиницији, апсолутни слух присутан је у једном од десет хиљада случајева, а шире схваћен, што је уједно и реалнији статистички податак, има га једна од четири особе. Особе које поседују ову варијанту слуха лако и брзо препознају тонове, акорде и тоналитете у њиховом апсолутном звучању, па најчешће поседују и високо развијене музичке способности. Много ређе дешава се да је општа музикалност, и поред поседовања апсолутног слуха, осредњег квалитета. Овде је важно напоменути да особа која поседује апсолутни слух не мора увек бити свесна те своје способности и не мора бити музички описмењена.<sup>2</sup>

По питању *генеze апсолутног слуха* супротстављају се две струје мишљења. Генетска компонента поседовања апсолутног слуха не може се порећи. Ипак, систематско музичко образовање од раног детињства чини се такође ефективним за развој апсолутног слуха. Као чист пример когнитивне способности, ова варијанта слуха произлази из интеракције генетских фактора и утицаја из спољашњег окружења, и показује како гени и искуство могу да се допуњују у њеном настанку (Zatorre, 2003). Способност апсолутног слуха представља комбинацију генетских фактора и музичке обуке у детињству. Са једне стране, можемо да се сложимо да ова даровитост подразумева висок биопсихолошки потенцијал, док, са друге стране, морамо уважити чињеницу да се овај потенцијал често не манифестује непосредно, већ захтева одговарајуће срединске услове и упражњавање одређених наставних активности.

Из искуства је познато да је апсолутни слух чешћи код музичара, што су бројна истраживања и показала. Међутим, та корелација не опстаје увек. Код многих даровитих музичара, на пример, апсолутни слух се не развије и поред интензивног раног музичког обучавања. Чак је уобичајенија породична анамнеза апсолутног слуха, мада је питање да ли је реч о генетском фактору или о богатијем музичком окружењу.<sup>3</sup> Доказано је да је за развој апсолутног слуха неопходно излагање музици при којем су фиксиране тонске висине увек повезане са тонским именима. Тако је примећено много брже и успешније опажање апсолутних висина основних тонова од опажања апсолутних висина хроматских тонова, а опажање тоналитета и препознавање композиција повезује се са упорним извођењем композиција у истом тоналитету (Глувић, 2006).

---

<sup>2</sup> Рецимо, народни певачи и деца започињу песму скоро увек на истој висини. Овде је реч о памћењу тонова које се ослања на физиолошке услове.

<sup>3</sup> Постоји снажна и упадљива повезаност апсолутног слуха са раним слепилом у смислу да око 50 процената деце која су рођена слепа или су ослепела као бебе, поседују апсолутни слух (Levitin, 2008).

Посебно занимљива је корелација апсолутног слуха и лингвистичке средине. Дајана Дојч (Diana Deutsch) са својим сарадницима доказала је врло драматичне разлике у појави апсолутног слуха у две популације студената: једна је била из Њујорка, а друга из Пекинга (Deutsch, 2006). Резултат испитивања показао је огромну предност кинеских студената, будући да језик којим говоре (мандарински кинески), за разлику од енглеског, припада групи језика, у којима се променом апсолутне висине појединачних самогласника потпуно промени значење и смисао читаве речи – такозваним *тоналним језицима*. За оне који говоре атоналним језиком стицање апсолутног слуха током музичке обуке аналогно је учењу неког другог језика.

Дојчова сугерише да свако одојче има потенцијал за стицање апсолутног слуха, који се може реализовати тако што би им се омогућило да повезују висине тонова са вербалним ознакама током критичног периода у којем дете почиње да говори. Ипак, она не искључује могућност значаја генетских предиспозиција и различитости (Deutsch, 2006). Она, такође, нестатује сличност између развоја апсолутног слуха и учења фонема другог, нематерњег језика, на начин да га говоре нагласком матерњег језика. Цени Сафран и Грегори Грипентрог (Saffran&Griepentrog, 2001) са Универзитета „Висконсин“ упоређивали су осмомесечне бебе са одраслима са музичком обуком или без ње, у тесту за учење тонских низова. Открили су да се бебе руководе апсолутним слухом, док се одрасли ослањају на релативни слух. Закључили су да апсолутни слух може бити универзалан и високоадаптиван у најранијем узрасту, али касније више не служи адаптацији па се, стога, и губи.

Левитин (Levitin) такође подвлачи постојање критичног периода за развој апсолутног слуха, напомињући да се треба држати раног детињства, без обзира на могућност стицања тог слуха и у каснијем периоду упорним и пажљиво осмишљеним тренингом, апсолутним именованем тонова и великим напорима (Levitin&Rogers, 2005). Према његовом мишљењу, идеалан период за активирање ове особине јесте узраст до 9. године, управо као када је реч о граматички и фонологији у знаковним језицима, који се могу савладати само током поменутог критичног периода. Левитин такође помиње ефекат *одучавања* од урођене способности апсолутног слуха у току процеса образовања, захваљујући примени *методе релативног именовања*. Оваква тврдња се никако не може односити на наш образовни систем, с обзиром на чињеницу да није могуће негативно утицати на развој и неговање апсолутног слуха захваљујући *апсолутном именовању тонова*, тоналном центру као главном оријентуру и усмерености наставе ка појединачном тону и тоналитету, иако је присутна транспозиција и свирање скала.

Проучавањем *експлицитног кода дешифровања*<sup>4</sup> у односу звук–слика бавила се Славица Глувић у својој магистарској тези (Глувић, 2006). Постављајући питање шта би била могућа варијанта експлицитног кода

---

<sup>4</sup> Аналогно матерњем језику, и музика се може посматрати као високоаутоматизована операција, на начин да се оно што чујемо може несвесно кодирати у нашој глави. То значи да се појединачни тонови могу, баш као фонеме и графеме, процесуирати појединачно, са јасном везом између појединачних тонова, именовања и нотног писма.

дешифровања, наводи занимљиву констатацију да нема велике разлике између начина на који се опажа језик и начина на који музичари са апсолутним слухом опажају тонове. Уколико има извесних разлика, онда је то степен до којег они примењују ову способност у музичким задацима. С. Глувић у свом раду наглашава да је апсолутни слух домен у којем се експлицитни музички или тонски код препознаје као природна појава, па се као таква треба да имитира у процесу музичког описмењавања. Урођена способност мора да постоји код појединаца, јер се, иначе, ничим не би могла протумачити чињеница да особе развијане под истим условима достижу различите нивое вештине опажања.

Једна од важних карактеристика музике јесте њена способност да ангажује и стимулише комплетан церебрум. За разлику од класичног образовања, које је усмерено ка аналитичком начину мишљења смешеном у левој хемисфери, музичко образовање пребацује процесе обраде у десну хемисферу.

Познато је се обе групације „слухиста”, и апсолутни и релативни, ослањају на исти део кортекса, и то апсолутни слухисти при именовању тонова и интервала, а релативни слухисти искључиво при именовању интервала. Тонске висине обрађују се у десном аудитивном кортексу, а леви темпорални режањ – зона у мозгу која се уобичајено везује за аудитивну обраду и говор – знатно је већи од десног код образованих музичара, а још већа асиметрија примећена је код особа које поседују апсолутни слух (Hamilton, 2004).

*Неуралне корелате апсолутног слуха* расветлила су поређења мозга музичара који поседују апсолутни слух са мозговима музичара без тог слуха, финим обликом скенирања структуре мозга (fMRI функционална морфометрија) скенирањем функције мозга док субјект идентификује музичке тонове и интервале. Најновија истраживања показују да је апсолутни слух уско повезан са делом левог можданог кортекса (*planum temporale*), што је уједно и поље фонолошког кодирања заслужно за разумевање читања (Nakada и сар., 2001). То значи да је ова неурална подструктура у мозгу, која се налази врло близу уха, у делу темпоралног кортекса, одговорна за феномен апсолутног слуха, и заједничка зона кортикалне обраде којој је неопходан приступ систему разумевања језика, а реагује и на аудитивне и на визуелне моделе разумевања језика. Готфрид Шлауг и његове колеге (Schlaug и сар., 1995) показали су да код музичара са апсолутним слухом, али не и код оних без таквог слуха, постоји прекомерна асиметрија између запремине десног и левог *planum temporale*, структура у мозгу које су важне за опажање говора и музике. Сличне асиметрије у величини и активности *planum temporale* изражене су и код других људи са апсолутним слухом.

Додатни церебрални механизми неопходни за довођење у везу висине тона и његове ознаке налазе се у чеоним режњевима, а то се такође може видети у истраживањима функционалног MRI. Тако, уколико се од особе која има способност апсолутног слуха затражи да именује тонове, MRI слике ће показати фокусну активацију у неким асоцијативним подручјима чеоног кортекса. Код особа са релативним слухом ова област активирана је само у

случају именовања интервала. Тонске висине обрађују се у десном аудитивном кортексу, а леви темпорални режањ – раније поменута зона у мозгу која се уобичајено везује за аудитивну обраду и говор – знатно је већи од десног код образованих музичара, а још већа асиметрија примећена је код особа које поседују апсолутни слух (Hamilton, 2004).

Испитивање појаве апсолутног слуха са аспекта разумевања неуралних основа, обезбеђује многе корисне информације за музичке педагоге. Бројна неуропсихолошка истраживања везана за опажање и меморију за висину тона показала су да поседовање релативног слуха омогућава стабилне *представе* о висини тона, уз прецизну *меморију* за висину тона (Levitin, 1994). Такође, доказано је да је представљање висине тона ускладиштено у меморији. Висински односи унутар мелодије не дефинишу само правац кретања мелодије и величину интервала, већ евоцирају и одређену скалу. Музичке скале се односе на коришћење малих подскупова тонова који нису еквивалентни, а организовани су око централног тона, док је међу тоновима скале присутна хијерархија значаја и стабилности. Суштински емпиријски докази показују да се слушаоци користе структуром скале унутар мелодије у процесу перцепције и меморисања, на имплицитан начин (Tillmann и сар., 2000). Упркос важности познавања скала за кодирање висинских односа у мелодијском контексту, са неуропсихолошког становишта то је мало истражена област. Ипак, такав начин обраде компоненти мелодије појављује се функционално и неуроанатомски. Ови докази указују на постојање неуронских мрежа које су специјализоване за обраду структуре скале унутар мелодије, али њихова локализација још није тачно утврђена.

Опажање висине тона је збир информација о бројним параметрима. Асоцијација на одређену висину тона проузрокована је већом или мањом вредношћу фреквенције звучног извора. Тако се тонови ниске фреквенције, са повећањем интензитета дражи, опажају као нижи, а тонови високе фреквенције као виши. Управо у оквиру граница које су одређене висинским односима одвијају се сва остала догађања унутар свести слушаоца. Хијерархија висинских односа нужно намеће дилему у вези са референтним оквиром система у односу на који се одређени тонови сврставају у „високе”. Тезу о томе елаборира Нада Ивановић (Ивановић, 2007), цитирајући Ернста Гомбриха (Ernst Gombrich). Она одговара на питање „да ли су тонови сами по себи 'високи' или су такви у односу на 'ниске' у истом музичком делу, тј. да ли је реч о 'апсолутним' категоријама или су оне одређене односом са другим елементима система?”, те каже: „Ми чујемо песму птица у високом регистру, иако не чујемо дубоке тонове истовремено с песмом или непосредно пре. Наравно, може се сматрати да смо чули дубоке тонове неко извесно време пре и да зато песму птица интерпретирамо као високу, на основу извесних запамћених референтних тачака. Међутим, ово није једино могуће објашњење: сматрам да је очигледно да поседујемо одређен нормални звучни обим и да је тај нормални звучни обим пре свега заснован на нашем гласовном опсегу, или уопштено, на опсегу људског гласа. Моја претпоставка је да је макар један аспект значења које придајемо музици заснован на односу према константној,

фиксираној референтној тачки: људско тело, његови физички атрибути и његова ситуираност у времену и простору” (Gombrich, E. у Ивановић, 2007, 85). Теорија пројекције Ернста Гомбриха (Ernst Gombrich), која је иначе потекла из области визуелних уметности, заснована је на људској тенденцији да пројектује устројство човека на било који визуелно перцептивни објекат. Примењена на музику она успоставља аналогни однос између музичких категорија и односа и психофизиолошке структуре човека, па су тако високи тонови апсолутно високи уколико њихова висина прелази горњу границу просечног висинског опсега људског говора ( $C_2$ ). Сваки звук виши од  $c2$  доживљава се као висок, а испод  $c1$  као низак, што је опсег нормалног људског говора ( $c1-c2$ ) (Ивановић, 2007).

Прецизност апсолутног слуха свакако варира, али процењује се да већина људи са таквим слухом може да идентификује преко седамдесет тонова у средњем делу чулног опсега, и сваки од тих тонова има јединствен и карактеристичан квалитет по којем се апсолутно разликује од сваког другог. Јасно је да апсолутни слух није само способност опажања висине тона и именовања, већ особа која поседује апсолутни слух истиче и опажајни квалитет сваке висине и њену јединствену боју.

Код *развијања слуха образовањем*, поједине особе препознају и тачно именују само неке тонове или неке регистре, одсвиране на уском дијапазону инструмената – код клавириста је то, на пример, акорд С-дура, а код гудача камертон а1, док код ретких појединаца, за које се може сматрати да им је апсолутан слух урођен, ова осетљивост скоро да нема ограничења. Такви субјекти распознају тонове у свим регистрима подједнако добро, тренутно и непогрешиво, како при препознавању појединачних тонова, тако и дисхармоничних сазвучја свираних на различитим инструментима, па чак и подједнако добро репродукују гласом задате тонове – што је иначе најређа појава.

Бројни компетентни теоретичари дефинишу апсолутни слух као изузетно својство да се слухом приме и памте апсолутне висине тонова. Левитин га дефинише као способност „продуковања и идентификације тонова без коришћења спољних референци” (Levitin, 1999), указујући да апсолутни слух укључује више високоразвијених перцептивних механизма, где је надмоћно очевидно да је апсолутни слух уједно и способност дугорочне меморије и лингвистичког кодирања. Код поседника апсолутног слуха ради се о томе да они све тонске висине (и односе) примају и препознају и у релативном и у апсолутном смислу једновремено, док су истраживачи донедавно ово двојство разбијали, тумачећи саму способност као вештину идентификације појединачних тонова, према њиховој фреквенцији. Присталице интервалске интонације негирају феномен тона превиђајући да чуло слуха реагује на звучне дражи региструјући, осим интензитета и боје, фреквенцију тонова. Тоновни, као реперне тачке, ограничавају интервал, међутим, слух реагује на појединачне звучне дражи, а тек секундарно на удаљеност између две различите фреквенције, одакле је могуће закључити

само једно – интервал није акустички феномен, већ су то тонови који га сачињавају (Дробни, 2005).

На апсолутни слух понекад се гледа као на *предуслов за успех* у области музике, али према доступним подацима, неки од великих композитора – Вагнер, Скрјабин, Шуман и многи други – нису га поседовали. Поседовање апсолутног слуха не значи априори и предност у односу на релативне слухисте. Познато је да апсолутни слухисти у неким задацима могу правити полустепене грешке, а ни у препознавању октава нису у предности. Основни разлог за то јесте у примењеној стратегији слушања (Глувић, 2006). Апсолутни слухисти лако и беспрекорно препознају појединачне висине, али интервале не препознају директно, већ их израчунавају на основу теоретских знања. За разлику од особе са апсолутним слухом, поседник релативног слуха прима и репродукује тонске висине на основу упоређивања, то јест, у односу на референтни тон или тоналитет. По свом карактеру, релативни слух је несамосталан, јер су представе о тонским висинама међусобно зависне, те он представља, у суштини, свест о тоновима и њиховим међусобним релацијама. Да бисмо схватили њихов ред, помажемо се именима тонова и ступњевима који одређују функције у тоналитету.

Сам по себи, апсолутни слух значи апсолутну обдареност. Људи са том особином знатно лакше се оријентишу у одређивању тонских висина, али могу бити неосетљиви за друге елементе музике. За музичку праксу релативни слух је изузетно важан, чак и кориснији него апсолутни. Неки педагози чак сматрају да се код апсолутног слуха често појављује недостатак способности за опажање дисонантности и за диференцијацију ритмичких елемената у музици. Практика је показала да се, без обзира на изузетну обдареност ученика апсолутним слухом, према њима треба односити као према свима осталима и да без икаквог фаворизовања способности идентификације тонова, треба да изграђују и релативни слух. Релативни слух повезује се са мишљењем – схватањем музичких збивања и мелодијско-хармонских кретања, а апсолутни слух дат је у контексту аудитивне перцепције, односно опажања тонских висина као музичких феномена.

Релативни слухисти лако препознају односе међу тоновима, а до појединачних тонова долазе анализом и рашчлањивањем. Такође, при слушању транспонованих секвенци тонова апсолутни слухисти користе се дугорочном меморијом, а релативни слухисти радном краткорочном, у којој се одређена висина задржава кратко и то упоређивањем са неким од већ познатих тонова.

Да би се стекао прави увид у природу опажања висине, неопходно је удаљити се од физичких или психофизичких дескрипција и позабавити се психолошким описима који узимају у обзир опажање висине у музичком контексту. Када говоримо о музичкој настави, под појмом *разумевање музичког тока* не подразумевамо само пуку вештину идентификације тонских висина (коју поседници апсолутног слуха недвосмислено имају), већ много комплекснији процес идентификације њихове функционалности. Способност

разликовања висине тонова је најкарактеристичнији знак тонског доживљаја и најочигледнији феномен акустике и нашег искуства.

Иако се на апсолутни слух гледа као на предуслов за успех у области музике, као што смо већ поменули, поседовање апсолутног слуха не значи априори и предност у односу на релативне слухисте. Резултат развијања слуха у уско усмереној пракси и преувеличано значење које може бити дато овој компоненти музикалности може прузроковати деформације, пре него квалитет и нарочиту способност.

Релативни слух је карактеристика образованог музичара, па у том смислу треба настојати да ученици са апсолутним слухом поједине проблеме схвате на основу претходних теоријских поставки. Развијено осећање за тонске висине само је једна особина доброг музичког слуха. Остале особине тона (трајање, јачина и боја) такође захтевају систематски рад на изграђивању слуха. Анализирајући ставове бројних стручњака, не можемо прихватити мишљење да без релативног слуха нема ни мелодије нити хармоније, због тога што је много важније како ми постојећу мелодију или хармонију примамо, у њеном релативном или апсолутном смислу. Функционални односи према неком тоналном центру чине базу функционалног опажања, али их ми осим функционалног можемо опажати и препознавати и у апсолутном смислу, делимично или у потпуности.

#### Литература:

- Drobni, I. (2005): *Koaptacija smerova postavki elementarne muzičke pismenosti u muzičkom obrazovanju – od specifičnih stručnih problema do pragmatičnih rešenja*, doktorska disertacija odbranjena na Pedagoškom fakultetu Univerziteta u Istočnom Sarajevu, Bijeljina (mentor dr Desanka Trakilović).
- Deutch, D., Henthorn, T., Marvin E. & Xu, H. (2006): „Absolute pitch among American and Chinese conservatory students: Prevalence differences, and evidence for a speech-related critical period (L)”, *Journal of the Acoustical Society of America*, 119, str. 719–722.
- Gluvić, S. (2006): *Sistemi rada na dvoglasnim diktatima i višeglasnim diktatima – prema metodičkoj literaturi u republici Srpskoj*, magistarska teza odbranjena na Akademiji umjetnosti u Banjaluci (mentor dr Zorislava M. Vasiljević)
- Hamilton, R.H., Pasqual-Leone, A. & Schlaug, G. (2004): „Absolute pitch in blind musicians”, *NeuroReport, Auditory and vestibular system*, Vol. 15.
- Ivanović, N. (2007a): *Obrazovanje muzikom – predlog obrazovnog modela kroz medijum muzike* (odbranjena doktorska disertacija na FMU), Beograd, biblioteka FMUPerez, I. (1993): Auditory Atonalia for Melodies. *Cognitive Neuropsychology*, vol. 10, str. 21–56.
- Levitin, D.J. & Rogers, S.E. (2005): „Absolute peach: perception, coding and controversies”, *Elsevier Trends in Cognitive Sciences*, Vol. 9 No. 1, str. 29.
- Levitin, D.J. (1999): „Absolute peach: self-reference and human memory”, *International Journal of Computing Anticipatory Systems*, IV, 255–266.
- Levitin, D.J. (1994): „Absolute memory for musical pitch: Evidence from the production of learned melodies” *Perception & Psychophysics*, 56, 414–423.



- Nakada, T., Fujji, Y., Yoneoka, Y. & Kwee I.L. (2001): „Planum Temporale: Where Spoken and Written Language Meet”, *European Neurology*, 46, 121–125.
- Saffran, J.R. & Griepentrog, G.J. (2001): „Absolute pitch in infant auditory learning: Evidence for developmental reorganization”, *Developmental Psychology* 37, 74–85.
- Schlaug, G., Jancke L., Huang Y. & Steinmetz H. (1995): „In vivo evidence of structural brain asymmetry in musicians”, *Science* 267, 699–701.
- Tillmann, B., Bharucha J.J. & Bigand E. (2000): „Implicit learning of tonality: a self-organizing approach”. *Psychol. Rev.* 107, 885–913.
- Zatorre, R.J. (2003): „Absolute pitch: A model for understanding the influence of genes and development on neural and cognitive function”, *Nature Neuroscience*, 6, 692–695.

**PhD Jelena Cvetković,**  
**PhD Miomira Đurđanović,**  
**MA Danijela Zdravić Mihailović**  
Faculty of Arts, University of Nis

#### **ABSOLUTE PITCH – A GIFT OR A RELATIVE POTENTIAL**

**Abstract:** This essay will point out the roll and importance of the absolute pitch – one of the key elements of musical predisposition in general terms. The goal of this essay is to crystallize the perception of important questions like the mechanism of grouping, i.e. the organization of music information, in relation to the complexity and quick succession of a wide range of audio impressions which surround us and put our auditory system to the test of interpreting complex requirements of the sound spectrum by explaining the phenomenon of *the absolute pitch* in the context of contemporary music education. As a clear example of a cognitive ability, this type of hearing results from the interaction of genetic factors as well as the influence of the external surroundings, and it shows how genes and experience can complement each other while creating it. Even though having an absolute pitch is seen as a prerequisite for being successful in music, a person with an absolute pitch does not have an a priori advantage in relation to a person with a relative absolute pitch. Such kind of auditory development in a narrowly-specified practice as well as the exaggerated emphasis on this component of musicality can, as a result, lead to deformation rather than quality and remarkable ability.

**Key words:** absolute pitch, cognitive ability, musical predisposition, contemporary music education.