

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI**

**Pedagogická fakulta**

Katedra hudební výchovy

Disertační práce

**Otakar Ševčík – houslový pedagog**

Mgr. Michał Burczyk

Školitel: Prof. PhDr. Lubomír Spurný, Ph. D.

Olomouc 2016

*Děkuji všem, kteří mi pomohli při zpracování předložené disertační práce. Jmenovitě bych chtěl vyjádřit svou vděčnost a velké díky svému školiteli Prof. PhDr. Lubomírovi Spurnému, Ph.D. za příkladné a odborné vedení, cenný čas, rady a zkušenosti, které mi předával.*

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracoval samostatně a že jsem použil pouze těch zdrojů, které jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

V Olomouci dne 27. června 2016

.....

<b>ÚVOD</b>	<b>6</b>
<b>1. HISTORIE ČESKÉ HOUSLOVÉ ŠKOLY</b>	<b>11</b>
1.1. VÝVOJ ČESKÉ HOUSLOVÉ ŠKOLY	11
1.2. NEJVÝZNAMNĚJŠÍ PŘEDSTAVITELÉ ČESKÉ HOUSLOVÉ ŠKOLY	24
1.3. PRAŽSKÁ KONZERVATOŘ A JEJÍ VLIV NA VÝVOJ KULTURNÍHO ŽIVOTA VE STŘEDNÍ EVROPĚ	41
<b>2. OTAKAR ŠEVČÍK – ŽIVOT, METODA, ŽÁCI</b>	<b>57</b>
2.1. ŽIVOTOPIS OTAKARA ŠEVČÍKA	57
2.2. METODA	79
2.2.1. Vznik a vývoj metody	79
2.2.2. Popis metody	81
2.2.3. Příznivci a odpůrci	95
2.3. ŠEVČÍK A JEHO ŽÁCI	99
2.3.1. Nejvýznamnější žáci	100
2.3.2. Vliv Ševčíka a jeho žáků na vývoj houslové pedagogiky v Evropě a ve světě	110
<b>3. PRŮPRAVA K 24 CAPRICCÍM DONTA OP. 35 – OPUS 5 OTAKARA ŠEVČÍKA</b>	<b>114</b>
3.1. ROLE ETUD A CAPRICÍ VE VÝVOJI HOUSLOVÉHO UMĚNÍ	114
3.2. ETUDY–CAPRICCIA OP. 35 JAKOBA DONTA V PŘÍPRAVNÝCH CVIČENÍCH OP. 5 ŠEVČÍKA. ANALÝZA A DIDAKTICKÝ KOMENTÁŘ.	117
3.3. VÝZNAM PŘÍPRAVNÝCH CVIČENÍ OP. 5 K ETUDÁM-CAPRICCÍM OP. 35 J. DONTA Z HLEDISKA PEDAGOGIKY 21. STOLETÍ.	151
<b>4. ZEVRUBNÉ ANALYTICKÉ STUDIE JEDNOTLIVÝCH TAKTŮ (TAKTOVÝCH SKUPIN) H. WIENIAWSKÉHO 2. KONCERTU D MOLL OP. 17 JAKO PŘÍKLAD ANALITICKÉHO PŘÍSTUPU K OTÁZCE HOUSLOVÉ VIRTUOZITY.</b>	<b>152</b>
<b>5. OSOBNÍ ZKUŠENOSTI AUTORA DISERTACE S METODOU ŠEVČÍKA A NÁVRHY VYUŽITÍ JEHO DÍLA</b>	<b>172</b>
5. 1. OSOBNÍ ZKUŠENOSTI AUTORA DISERTACE S DÍLEM ŠEVČÍKA Z POZICE ŽÁKA	172
5. 2. OSOBNÍ ZKUŠENOSTI AUTORA DISERTACE S DÍLEM ŠEVČÍKA Z POZICE HOUSLOVÉHO PEDAGOGA	173
5. 3. ČESKÉ A POLSKÉ UČEBNÍ PROGRAMY HRY NA HOUSLE (OSNOVY) – SROVNÁNÍ	176
5. 4. NÁPRAVA DRŽENÍ PRAVÉ A LEVÉ RUKY	179
5. 4. 1. Korekce pravé ruky	180
5. 4. 2. Korekce levé ruky	192
5. 5. AUTORSKÉ NÁVRHY SPOJENÍ DÍLA ŠEVČÍKA S VELKOU HOUSLOVOU LITERATUROU	197
<b>ZÁVĚR</b>	<b>204</b>
<b>ANOTACE</b>	<b>208</b>
<b>ANNOTATION</b>	<b>209</b>

<b>LITERATURA, PRAMENY, DÍLO OTAKARA ŠEVČÍKA, OSTATNÍ NOTOVÉ MATERIALY</b>	<b>210</b>
<b>PŘÍLOHY</b>	<b>216</b>
<b>SEZNAM PUBLIKAČNÍ A ODBORNÉ ČINNOSTI</b>	<b>235</b>

## Úvod

Devatenácté století bylo obdobím intenzivního rozvoje virtuosity, která díky umělcům takové úrovně jako byl například Paganini, Ernst, Lipiński a Wieniawský směřovala dosud neznámou cestou. Smyčcová pedagogika nebyla v té době tak rozvinutá a uspořádaná jako je tomu v dnešní době. Tito virtuosové dosáhli vrcholu svého umění především díky geniálnímu talentu a také neobvyklé intuici. Po dlouhý čas bylo takové umění ovládnutí nástroje dostupné pouze některým jedincům. Současná úroveň houslové didaktiky včetně jejích úspěchů umožňuje postup do řad virtuosity většímu počtu hudebníků. Nebylo by to možné bez vlivu pedagogických myšlenek takových osobností, jakými jsou Leopold Auer, Carl Flesch, a také Otakar Ševčík. Poslední jmenovaný se stal průkopníkem moderní nauky hry na housle. Jeho metoda vrhla nové světlo na způsoby zvládnutí technických obtíží hry na tento nástroj. Byl velmi plodným pedagogem – sepsal mnoho sešitů cvičení a průprav. K nejznámějším patří: *Škola houslové techniky* op. 1, *Škola smyčcové techniky* op. 2, *Houslová škola pro začátečníky* op. 6, *Změny poloh a průprava ke cvičení stupnic* op. 8 a *Průprava ke cvičení dvojhmatů* op. 9. Pedagogické dílo Otakara Ševčíka prakticky zahrnuje všechny prvky houslové techniky a také umělecké nauky. Avšak většina jeho uměleckého dědictví zůstává do dnešního dne prakticky neznámá a neprávem zapomenuta. Patří sem mimo jiné opusy 17–21, tedy analytické studie k houslovým koncertům Wieniawského, Čajkovského, Brahmsa, Paganiniho a Mendelssohna.

Přestože již dříve existovaly různé školy hry na housle, etudové materiály a jiné práce didaktického charakteru, museli se ve skutečnosti mladí adepti houslového umění ve většině případů spoléhat jen sami na sebe, na své schopnosti a intuici. Před začátkem pedagogické činnosti Otakara Ševčíka se ještě nedalo hovořit o „masové produkci“ skvělých houslistů, které by bylo možné počítat ve stech. Český mistr svou prací a svým didaktickým dílem nasměroval houslovou pedagogiku na zcela novou cestu. V polovině devatenáctého století nebyly požadavky na technické provedení tak tvrdé, jako tomu bylo třeba na počátku 20. století. Vynález gramofonové desky měl bezesporu velký vliv na zvýšení standardů estetiky umění. Otakar Ševčík správně předpokládal, že dosažení dokonalosti hry bude rozhodující pro hráčovy koncertní úspěchy a podrobně se ve svém díle zaměřil prakticky na všechny aspekty houslového umění.

Působivý je již letmý pohled na seznam nejznámějších žáků významného českého pedagoga zpracovaný V. Noppem a V. Šeflem. Učili se u něj houslisté z většiny evropských

zemí. Mnoho z nich se po návratu do rodné země kromě koncertování věnovalo rovněž pedagogické práci. Na základě zkušeností a znalostí získaných u českého mistra mohli předávat jeho pedagogické myšlenky ve svých zemích. Otakar Ševčík kladl velký důraz na způsob práce svých svěřenců. Naučit studenta, jak má pracovat, bylo jedním z jeho pedagogických principů. Nic ve své práci neponechal náhodě. Jeho studenti pak předávali získané zkušenosti dále. Ševčík se stal revolucionářem v otázce přístupu k didaktickému materiálu. Jeho dílo mělo velký vliv na komponování cvičebního materiálu pro houslisty dalšími pedagogy.

Osoba Otakara Ševčíka byla zpracována v několika monografiích. První z nich je kniha Josefa Vymětala *Otakar Ševčík a jeho houslová metoda*. Můžeme zde nalézt informace přibližně z prvních padesáti let života tohoto skvělého českého pedagoga. Pokud se jedná o „metodu“ uvedenou v názvu, může čtenář pocítit zklamání z nedostatku pozornosti J. Vymětala věnované této problematice. Uvedené informace jsou převážně životopisného charakteru a je možné, že pocházejí přímo od Otakara Ševčíka. Hodnotným pramenem informací je monografie Viktora Noppa (který byl žákem a asistentem tohoto významného pedagoga) *Profesor Otakar Ševčík – život a dílo*. Stejně jako v práci Vymětala je zde nejpodrobněji popsáno prvních padesát let života Ševčíka. Monografie Noppa je napsána svérázným jazykem, který hojně využívá přirovnání metaforického charakteru. Otázka metody Ševčíka zde byla pojata velmi obecně a povrchně. Kladem této práce je pokus podrobného přiblížení nejvýznamnějších žáků tohoto pedagoga. Nejhodnotnější monografií, která se zabývá hrdinou této disertace, je dílo Dr. Vladimíra Šefla *Otakar Ševčík – sborník statí a vzpomínek*. Kromě podrobných informací ze života a díla Ševčíka tam můžeme nalézt osobní vzpomínky jeho žáků a přátel. Působivý je zejména seznam žáků Ševčíka pořázený Norbertem Kubátem<sup>1</sup>. Za zmínku stojí, že Vladimír Šefl dříve napsal diplomovou práci<sup>2</sup>, kde se podrobně zabývá především krátkým, ale zato velmi důležitým obdobím Ševčíka jako virtuosa. Zajímavou prací je také dílo Václava Starého, Josefa Plavce a Jaroslava Kobylky *Otakar Ševčík v Prachaticích*. Minori Nakaune se v publikaci *Otakar Ševčík – The Enduring Legacy* pokouší z vědecké perspektivy vyjasnit metody tohoto významného pedagoga, ale je složité tam dohledat jejich podrobný popis.

---

<sup>1</sup> Viz: příloha č. 2

<sup>2</sup> ŠEFL, Vladimír: Otakar Ševčík, diplomová práce, Univerzita Karlova, Praha 1949.

Ševčíkovi bylo věnováno několik bakalářských a diplomových prací (mezi jinými Veroniky Hejnové<sup>3</sup> a Matěje Vlka<sup>4</sup>). Můžeme v nich nalézt cenné informace související s jeho životem i tvorbou. Největší důraz je v těchto pracích kladen na charakteristiku opusů 1–3 a také 6–9.

Důležitým zdrojem informací jsou dále materiály, které se nachází v archivu pražské konzervatoře (pocházející zejména z Ševčíkovy koleje a Muzea v Písku). Jsou to především rukopisy českého mistra (mj. opus 5 – *Průprava k 24 Capriccím Donta op. 35*). Velký význam pro vědeckou práci mají dobové články, které vyšly mj. v těchto časopisech: *Hudební listy*, *Dalibor*, *Národní listy*, *Politika* a *Prager Tagblatt*.

V dosavadních publikacích, které se zabývají osobou a tvorbou Ševčíka, schází takové zpracování a takový profesionální didaktický komentář, který by přiblížil současným houslistům a pedagogům způsob, jak správně využívat toto bohaté umělecké dědictví. Je zbytečné hledat zpracování méně známých opusů jako např. *Zevrubných analytických studiů opus 17–21*. Neznámým a neprávem zapomenutým je opus 5, tedy *Průprava k 24 Capriccím Donta op. 35*.

Literatura týkající se Otakara Ševčíka je poměrně skromná. Proto je hledání cenných zdrojů velmi časově náročné a namáhavé. Ale po dosažení výsledků hledání a nalezení zapomenutých děl tohoto významného pedagoga můžeme s radostí shledat, že tyto materiály poskytují velmi bohatý zdroj inspirace pro jejich tvůrčí využití. Pro bádání v oblasti osobnosti a tvorby Ševčíka mají velký význam jeho díla – jak ta vydaná tak i ta, která dosud zůstávají v rukopisu.

## Struktura

Východím bodem zkoumání (první kapitola) je popis české houslové školy a jejích nejvýznamnějších představitelů. V této kapitole popíše historii pražské konzervatoře. Tento ústav měl obrovský vliv na rozvoj české houslové školy.

Druhá kapitola práce bude věnována životní cestě Otakara Ševčíka a také metodě, kterou postupem let vytvořil. Budou zde popsány osobnosti jeho nejznámějších žáků. Ševčíkovi žáci pocházeli prakticky ze všech koutů světa. Díky zkušenostem získaným prací

---

<sup>3</sup> HEJNOVÁ, Veronika: *Otakar Ševčík - houslový pedagog světového významu. Jeho dílo a práce s ním*, bakalářská diplomová práce, Brno: Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, 2010.

<sup>4</sup> VLK, Matěj: *Dílo Otakara Ševčíka v kontextu moderní houslové pedagogiky*, diplomová práce, Univerzita Karlova, Praha 2009.



pod vedením fenomenálního českého pedagoga měli poté velký vliv na rozvoj houslové didaktiky ve svých zemích. Můžeme zde tedy hovořit o expanzi myšlenek Otakara Ševčíka v Evropě i ve světě.

Třetí kapitola této práce bude věnována dílu Ševčíka, které dodnes nebylo vydáno. Jedná se o *Průpravu k 24 Capriccím Donta op. 35*, která byla zařazena jako opus 5. Celá sbírka se skládá ze 191 stran rukopisu psaného většinou tužkou.<sup>5</sup> Ševčík zpracoval cvičebnici ke každé etudě. Rozsah a počet cvičení určené pro každou z nich je různý. Etudy – capriccia Donta op. 35 tvoří velmi hodnotnou složku výuky na konzervatoři. Ševčíkovým cílem bylo vytvoření materiálu, který usnadní jejich využití. Již jejich úvodní analýza potvrzuje, že se ve svých cvičeních nedrží původního textu etud – capriccií. Provádí změny ve faktuře, rytmu a podobně. V první části této kapitoly je popsána role etud a capriccií v houslové didaktice (rozvoj formy během různých období a popis nejdůležitějších sbírek houslové literatury). V další části jsem provedl podrobnou analýzu Ševčíkova opusu 5. Na jeho základě byl zkoumán způsob práce, který doporučoval tento významný pedagog. Navrhl jsem zde způsob racionálního využití tohoto zajímavého materiálu ve XXI. století s ohledem na jeho výhody i nevýhody.

Čtvrtá kapitola této práce je analýza opusu 17 Otakara Ševčíka. Text Wieniawského byl v této sbírce rozdělen do několika částí o různém počtu taktů. Ševčík provedl v originálním textu různorodé změny, které měly za cíl pomoci studujícímu zvládat tuto kompozici. Stanovil širokou škálu různých cest k dosažení dokonalosti. V této kapitole byla provedena podrobná analýza těchto průprav a také charakteristika metodologie cvičení na housle, kterou Ševčík upřednostňoval. Na tomto základě jsem provedl kritické přezkoumání tohoto bohatého materiálu a zpracoval vlastní didaktický komentář zakládající se na výsledcích houslové pedagogiky XXI. století s tím záměrem, že současná generace žáků by mohla získat mnoho výhod z již zapomenutého díla českého mistra.

Moje osobní zkušenosti s dílem a metodou Ševčíka jakož i návrhy racionálních způsobů využití výsledků tohoto významného pedagoga jsou zahrnuty v páté kapitole. Nachází se zde praktické informace týkající se práce s konkrétními cvičeními Ševčíka (jak z perspektivy žáka tak i učitele). V článku 5.3. byla provedena srovnávací analýza programů výuky hry na housle využívaných v Čechách a Polsku. Tato kapitola zahrnuje také moje vlastní návrhy týkající se provádění úprav postavení a funkce pravé a levé ruky houslisty.

---

<sup>5</sup> Rukopis se nachází v archivu knihovny pražské konzervatoře.

Novátorský charakter má rovněž poslední odstavec, kde jsou popsány nové cesty využití Ševčíkova díla v dnešní době.

### **Cíle a metody disertační práce**

Hlavním cílem této disertace je ukázat metody racionálního využití pedagogického výsledku práce Otakara Ševčíka s přihlédnutím k vědě a k nejnovějším úspěchům houslové pedagogiky XXI. století. V pedagogických dílech známých pedagogů je zbytečné hledat hotové recepty na způsob využití tohoto díla. Aby toho nebylo málo, český mistr se cíleně vyhýbal verbálním popisům, které považoval za zbytečné. Kdyby přistupoval k této otázce jako Carl Flesch (autor *Umění hry na housle*), nemuseli bychom se dnes tolik zabývat otázkou, jaký byl cíl Ševčíka týkající se práce s hudebním dílem a hry na housle. Bohatství technických a hudebních prostředků nám však nemůže být lhostejné. Ale tento zdánlivý nedostatek je inspirací k značně intenzivnějšímu hledání tvůrčího využití děl českého mistra. Jejich zařazování do výuky a podrobné analýzy některých opusů mohou otevřít nové a dosud neznámé široké pole pedagogických a tvůrčích možností.

Dalším cílem, vyplývajícím z cíle předchozího, je popularizace jeho méně známých opusů jakožto i těch, které nebyly nikdy vydány, protože se dodnes nacházejí pouze v rukopise. S takovou situací se můžeme setkat například v případě opusu 5: *Průprava k 24 Capriccím Donta op. 35*.

V této disertaci byly využity různé výzkumné metody. V kapitolách, které se zabývají historií české houslové školy a životem Otakara Ševčíka, se jedná zejména o historicko-srovnávací metodu. V kapitolách věnovaných metodě významného českého pedagoga, *Průpravě k 24 Capriccím Donta op. 35 – opus 5* a *Zevrubnému analytickému studiu jednotlivých taktů (taktových skupin) H. Wieniawského 2. koncertu d moll Op. 17* byla hlavním pracovním nástrojem analytická metoda. Části práce zabývající se osobními úvahami autora na téma novátorského využití Ševčíkova díla se zakládá především na empiricko-deskriptivní metodě (pozorování, explorační, rozbor pracovních materiálů a kritická analýza koncepcí) a na pedagogickém experimentu.

# 1. Historie české houslové školy

## 1.1. Vývoj české houslové školy

Počátky české houslové školy úzce souvisí s italskou tradicí<sup>6</sup>. Jedná se především o Arcangella Corelliho a Giuseppe Tartiniho, kteří byli zakladateli padovánské a římské školy a také o Giovanniho Battistu Viottiho, tvůrce současné hry na housle. Tartini byl v letech 1723–25 sólistou v orchestru hraběte Kinského v Praze. Přivezl si odtud české housle. Jeho doménou bylo hlavně mistrovské ovládnutí smyčce. Corelliho tvorba tvoří přechod z baroka do klasicismu a kompozice Viottiho vnesly mnoho v té době novátorských technických prvků. Kompozice a styl Corelliho, Tartiniho a Viottiho se staly inspirací pro houslisty a skladatele mnoha národů včetně českého.

Čeští houslisté v 17. a 18. století bývali často samouky a pouze někteří se učili u profesionálů. Jejich důležitými působišti bývaly dvory bohatých šlechticů – tam byly zakládány kapely, jejichž úkolem bylo zpestření soukromých slavností a také zvýšení prestiže pořadatele. Fakt, že čeští hudebníci byli žádaní na šlechtických dvorech, se také odrazil na vzniku mnoha hodnotných hudebních skladeb. Šlechta finančně podporovala skladatele i hudebníky a pořádala koncerty. Velmi populární byla v těchto kruzích také komorní hudba. Nejoblíbenější byla forma triové sonáty pro dva hudební nástroje a generální bas. Panovala tu velká různorodost v nástrojovém obsazení. Byla prováděna tria pro housle, fagot a bas, pro flétnu, violoncello a bas a také jiné hudební skladby. Vzrostla také role cembala, které přestalo plnit funkci pouze generálbasovou a často hrálo i melodické hlasy. Za zmínku stojí i to, že v té době vznikl druh houslového tria ve složení: housle, viola a violoncello nebo dvoje housle a viola a také troje housle. Triová sonáta byla často rozšířena o violu (takto vzniklé sestavě se říkalo quadro). Tato hudební forma byla předchůdcem kvartetu, který později pěstovali vídeňští klasikové. Kromě toho vznikly také hudební formy jako klavírní kvartet a kvintet. V těchto formách byl part prvních houslí komponován tak, aby hudebník mohl předvést své virtuosní schopnosti.

Česká instrumentální hudba, včetně houslové, pochází z duchovní hudby. Postupně získávala stále větší význam a stávala se důležitým prvkem náboženských obřadů, procesí atd.

---

<sup>6</sup> ČELEDA, Jaroslav: *Paganini a Praha*. Topičova edice, 1940, s. 32.

V určitém okamžiku nabyla instrumentální hudba takového významu, že začala převažovat nad zpěvem. Kromě kostelů a klášterů byla hudební tradice pěstována také v latinských školách. Významně se o to přičinily piaristická a jezuitská gymnázia. Rušení klášterů a řádů koncem 18. století znamenalo konec této formy hudební výchovy na latinských školách.

Na počátku 18. století byla instrumentální hudba v Čechách silně rozvinutá<sup>7</sup> a bylo zde možné najít mnoho skvělých instrumentalistů všech druhů. Mnoho z nich se rozhodlo odcestovat do zahraničí, protože nemohlo najít práci. Tam snadněji dosáhli finančního zajištění a také slávy.

Hudební tradice ve městech a na vesnicích předávali hlavně kantoři a varhaníci. Často bývali velmi všestranní a uměli hrát na několika nástrojích (mezi jinými na housle a varhany). Je pravda, že z rodin venkovských kantorů pocházelo mnoho českých hudebníků a skladatelů jako například: Jan Václav Stamic, Jan Dismas Zelenka, Bohuslav Černohorský, František Tůma, František Xaver Brixl nebo rodina Bendů.

Bohužel většina interpretů upadla v zapomnění. V mnohem lepší situaci jsou takoví hudebníci, kteří se zabývali také kompozicí, psali teoretické práce nebo po sobě zanechávali jiné písemné materiály, teoretická pojednání atd. Příkladem může být Jakub Šimon Jan Ryba (1765–1815), který byl houslistou, varhaníkem, učitelem, skladatelem a hudebním spisovatelem. Byl to moderní učitel, nositel osvěty. V době, kdy byla světská hudba populárnější než duchovní, hrál oba druhy. Zanechal po sobě desítky sonát, symfonií, koncertů, duetů a kvartetů, serenád, tanců a divadelních her s hudebními vložkami. Ryba, který byl fascinován hudebním stylem Haydna a Mozarta, „*dovedl napojit svá díla svěží hudebností českého lidového charakteru. Houslové koncerty i kvarteta jsou trívěté skladby psané sonátovou formou a poutají zajímavými hudebními myšlenkami.*”<sup>8</sup> Dalším příkladem může být také rodina Batků. Co se týče hry na housle – specialisty zde byli Martin Jan Nepomuk Batka (1744–1799), jeho bratr Michal Antonín (1752, zemřel po roce 1800) a Antonín Jan Vavřinec (1759–1827). Mezi pražskými kapelníky vynikali zejména: Jan František Kučera (asi 1745–1836, houslista operního orchestru a ředitel kůru u sv. Jindřicha a sv. Havla), Josef Javůrek z Ledče (1752–1805, ředitel kůru při klášteře sv. Josefa, napsal koncerty a sonáty na housle) a Josef Strobach (1731–1794, ředitel operního orchestru).

---

<sup>7</sup> GREGOR, Vladimír – SEDLICKÝ, Tibor: *Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku*. Supraphon, Praha 1973, s. 16–17.

<sup>8</sup> ŽÍDEK, František: *Čeští houslisté tří století*. Panton, Praha 1982, s. 22.

Velmi aktivní byl také Václav Vincenc Mašek (1755–1831) – houslista, klavírista a skladatel, v roce 1794 se stal ředitelem kůru v kostele sv. Mikuláše.

Václav Josef Bartoloměj Praupner (1745–1807) také patřil ke skupině hudebníků, kteří dokázali výborně hrát na několika nástrojích. Po dokončení studia na gymnáziu zahájil v Praze filozoficko-teologické studium. Nadále se zdokonaloval ve hře na housle, varhany a v teorii hudby. Ve třetím ročníku se rozhodl věnovat se hudbě. Hrabě František Nostic mu svěřil výchovu svých synů a jmenoval jej ředitelem soukromého divadla. Následně se stal ředitelem kůru u sv. Haštala, sv. Martina a v Týnském chrámě. Byl také ředitelem divadelního orchestru. V. Praupner měl skvělou techniku a ušlechtilý zvuk. Co se týče stylu jeho skladeb, je zde vidět – stejně jako u jiných skladatelů té doby – přechod od barokní okázalosti ke klasicistní umírněnosti.<sup>9</sup> Skvělým houslistou byl také jeho mladší bratr Jan. V Praze studoval filozofii a hudbu. Stejně jako Václav se po ukončení studia věnoval pouze hudbě.

Velkou slávu získal také Václav Král (1756–1824). Stejně jako bratři Praupnerovi studoval v Praze filozofii. Následně se stal členem divadelního orchestru a hrál v různých pražských kůrech.

Dalším zástupcem českého hudebního umění byl František Götz. Narodil se v roce 1755 v Strašicích na Berounsku. Bakalářská studia ukončil v Praze. Zpočátku chtěl vstoupit do řádu svatého Benedikta, ale nakonec se plně věnoval hudbě. Byl členem brněnského divadla a později po úspěšném koncertním turné po Slezsku se stal členem Biskupské kapely v Javorníku. Po návratu do Brna byl koncertním mistrem divadla a v roce 1787 pracoval v Olomouci jako arcibiskupský kapelník. Je autorem několika koncertů a sonát pro housle a violu.

Mnoho skvělých hudebníků bylo také mezi knězi. Příkladem je Jan Chrysostomas Neruda (1705–1763), syn houslisty Jakuba Nerudy (+1732). Byl členem divadelního orchestru stejně jako jeho bratr Jan Jiří. Později se stal kantorem a ředitelem strahovského kůru, kde spolu s bratrem vyučoval hru na housle. Je třeba se také zmínit o dominikánském duchovním Čěnkovi Javůrkovi (1730–1792, ředitel kůru sv. Magdaleny), Alexiusi Habrichovi (1736–1794, člen řádu benediktnů, ředitel kůru v Rajhradě, autor hodnotných duchovních skladeb) a již uvedenému Josefu Javůrkovi, benediktinskému duchovnímu sázavského kláštera (napsal četné houslové sonáty a varhanní skladby).

---

<sup>9</sup> *Tamtéž*, s. 24.

Schopní hudebníci se často našli i v šlechtických kruzích. Příkladem může být houslista a violoncellista Filip Kolovrat Krakovský. Také hrabě Josef Lobkovitz, který byl skvělým houslistou – ochotníkem, dbal o rozvoj hudby tím, že na svém zámku založil kapelu. Schopnými hudebníky byli například Bedřich Nostic a Karel Pachta.

## ČEŠTÍ HUDEBNÍCI V ZAHRANIČÍ

Mnoho skvělých hudebníků, kteří chtěli poznat jiné kraje a nadále se intenzivně rozvíjet a kteří nemohli najít práci ve vlasti, emigrovalo do zahraničí za lepším životem. V 18. století působilo na území dnešního Německa mnoho hudebníků-cizinců. Pocházeli většinou z Itálie (mezi jinými Torelli a Corelli) a Česka (Benda, Stamic, Vranický, Pichl). Je zřejmé, že česká myšlenka měla značný vliv na rozvoj hudebního života v Německu.

Heinrich Ignaz Franz Biber, houslista a skladatel, který působil hlavně ve 2. polovině 17. století, je v německém prostředí považován za Němce. Narodil se 12. července 1644 ve Vartenberku v Čechách. V letech 1660–70 působil v arcibiskupském orchestru v Kroměříži. Následně hrál u arcibiskupa Gandolfa Kūenburga. Byl jmenován kapelníkem a dosáhl vysoké úřední hodnosti na arcibiskupově dvoře. V roce 1690 obdržel z rukou císaře šlechtický titul. Umřel 3. května 1704. Zanechal po sobě 8 houslových sonát. Jsou velmi technicky náročné a můžeme zde najít mnoho dvojzvukových sekvencí. Zajímavé jsou u Bibera časté scordatury.

Vezmeme-li v úvahu místa, kde uvedení houslisté působili, můžeme je zařadit k jednotlivým houslovým školám. František Benda byl zakladatelem berlínsko-gotské školy. Hudební tradice byly předávány v jeho rodině z pokolení na pokolení. František se narodil 22. listopadu 1709 ve Starých Benátkách nad Jizerou. Na Malé Straně se učil na gymnáziu a současně byl pěvcem v klášteře u sv. Mikuláše. Díky podpoře jednoho z kolegů – studentů se rozhodl odcestovat do Drážďan, kde se stal pěvcem chlapeckého kůru. Jeho odchod z Prahy musel být tajný, protože duchovní pražského kostela nechtěli ztratit tak schopného pěvce. Lze říci, že byl samouk. Z jeho autobiografie se dozvídáme: „*V kterou dobu jsem začal hráti housle, nejsem s to si upamatovat, jen to, že jsem osmiletý hrával v hostincích k tanci. V Drážďanech, kde hoši kapely mezi sebou konali koncerty, hrával jsem violu. Současně jsem se cvičil na houslích a z paměti hrál koncerty Vivaldiovy.*”<sup>10</sup> Z důvodu

---

<sup>10</sup> ŽÍDEK, František: *Přehledne dějiny českého houslového umění*. F. Obzina, Vyškov na Moravě 1960, s. 14.

problému s hlasem v době mutace se rozhodl věnovat instrumentální hudbě – hlavně hře na housle. V učení pokračoval mezi jinými také u Žida Löba a u Koníčka v Praze. Pro zlepšení svého houslového řemesla odcestoval do Vídně, kde se stal hudebníkem v kapele hraběte Uhlefelda Montecucculioho. Rozhodující vliv na jeho další kariéru mělo setkání se známým violoncellistou Francisellim. V roce 1729 spolu s Čartem, Höckem a Weiderem vyrazili na koncertní turné do Vratislavi a Varšavy. Byli zaměstnáni v kapele starosty Suchaczewského. V letech 1732–33 byl Benda prvním houslistou polského královského orchestru. Po smrti krále Augusta II. se stal členem kurfiřtské kapely. Přestupem na protestantskou víru si proti sobě popudil jezuity, kteří jej chtěli dokonce zbavit místa. Ve svých kompozicích se vyhýbal laciným technickým efektům. Jsou naplněny hloubkou a poezií. Charles Burney<sup>11</sup> napsal o jednom jeho adagio: „*Jeho styl je neobyčejně zpěvný, v jeho skladbách by člověk sotva našel pasáže, které by nemohl zpívat lidský hlas. Jeho hra je procítěná a patetická v adagiu; chápu zcela, že – jak mi bylo řečeno – i velcí hudebníci ji poslouchali se slzami v očích.*”<sup>12</sup> Dále zpracoval také charakteristiku skladatelského stylu Bendy: „*Jeho styl není styl Tartiniho, Somise, Veraciniho nebo některého jiného slavného představitele některé hudební školy, které znám; je to jeho vlastní styl a vytvořil si jej podle vzoru, který by měl studovat každý instrumentalista, totiž dobrý zpěv.*”<sup>13</sup> Po nástupu Fridricha II. na trůn se Benda stal prvním houslistou kapely v Berlíně. Umřel 7. března 1786 v Postupimi u Berlína. I když vedl aktivní koncertní život, málokdy opouštěl své bydliště (několikrát koncertoval v Bayereuthu, Gotě, Výmaru a Rudolfstadtu a Karlových Varech). Zanechal po sobě bohaté hudební dílo mezi jinými 80 houslových sonát, 15 houslových koncertů, symfonie a triové sonáty. F. Benda byl skvělým učitelem. K jeho nejlepším žákům patří především jeho bratři: Jan Jiří (1715–1752), Jiří Antonín (1722–1795) – oba byli členy berlínské královské kapely. Jan Jiří psal hlavně houslové skladby, capriccia menšího rozsahu, houslové koncerty a sonáty. I když jeho díla nejsou tak formálně dokonalá jako díla Františkova, je možné v nich najít prvky české melodiky. Ten druhý byl aktivní také jako skladatel a bratr Josef byl nástupcem Františka jako koncertní mistr. Jejich sestra Anna Františka – dvorská pěvkyně – odjela do Goty, kde se provdala za skvělého českého houslistu Dismase Hataše (1724–1804). Mezi syny Františka Bendy byli výrazně nadaní Friedrich Wilhelm Heinrich (1745–1814) a Karl Hermann Heinrich (1748–1836) – oba byli houslisty. Další jeho žáci byli J. F. Keisewetter (zemřel 1780), Karl Haack (1751–1819), Josef Fodor (1752–1828),

---

<sup>11</sup> BURNEY, Charles: *Hudební cestopis 18. věku*. Praha: Státní hudební vydavatelství 1966, s. 316–317.

<sup>12</sup> ŽÍDEK, František: *Čeští houslisté tři století*. Panton, Praha 1982, s. 33.

<sup>13</sup> *Tamtéž*, s. 34.

Friedrich Raab (1721), a také skladatel houslových sonát Friedrich Wilhelm Rust (1739–1796).

František Antonín Ernst (1745–1805) také působil v Gotě. Z jeho díla se zachovaly koncerty na housle. Je také autorem teoretických prací zabývajících se výrobou hudebních nástrojů, zejména houslí, a také didaktiky hry na housle.

Důležitým hudebním střediskem v 18. století byl Mannheim. Proslavil se zejména svojí dvorní kapelou. Jejím nejznámějším členem byl Čech Jan Václav Antonín Stamic (1717–1757). Spolu s dalšími českými hudebníky jako například Františkem Xaverem Richterm se stali tvůrci nového instrumentálního stylu. Zbudovali také základy vzniku velkých symfonických tvarů. J. V. A. Stamic se narodil 19. června 1717 v Německém Brodě. Prvním jeho učitelem byl jeho otec, který byl skvělým hudebníkem. J. Stamic spojoval výuku v gymnáziu s hudebním vzděláním. Aby prohloubil své znalosti, odjel do Prahy. Díky svému talentu a velké trpělivosti a pílí se zanedlouho stal uznávaným houslistou a skladatelem. Jeho vzrůstající popularita mu pomohla najít místo komorního hudebníka na dvoře v Mannheimu. V roce 1744 se stal koncertním mistrem houslí a violy d'amour a také ředitelem dvorské hudby. Ve stejném roce se oženil Stamic s Marií Antoníí Lünebornovou. Často koncertoval v zahraničí. Za jeho vedení získal orchestr velké renomé. Stamicovi se podařilo shromáždit kolem sebe skvělé hudebníky. Jako první zařadil do orchestru rohy a klarinety. V jeho dílech byly časté změny tempa a tóniny. Velký důraz kladl na výrazné dynamické kontrasty. Právě používání velkých kontrastů (jak z hlediska tempa tak i dynamiky) vedlo k vytvoření nového druhu symfonické hudby, který se pak dále rozšiřoval a členil. Takzvaná „mannheimská škola“, kterou stvořil spolu s Františkem Richterm, Kristianem Cannabichem a také svými syny Karlem a Antonínem, byla spojením hudby J. S. Bacha a tvorby vídeňských klasiků. Stamic vytvořil nový styl raného klasicismu.<sup>14</sup> Velkou hodnotu mají jeho houslové skladby jako například *Sei Sonate da Camera a Violino solo col Basso* op. 4, dále op. 6 *Deux divertissements en Duo pour un Violon seul sans Basse* a také koncerty na housle, které obsahují prvky charakteristické pro jeho tvorbu: „*melodické ozdoby napomáhající dosažení lehkosti hry a hravého slohu a tklivou zpěvnost, pro kterou našel Stamic vzory v italských skladbách.*”<sup>15</sup> Zemřel 27. března 1757 v Mannheimu. K jeho dílu patří 21 houslových koncertů, které jsou zachované jen v rukopisech, dále klavírní koncerty, sonáty a symfonie.

---

<sup>14</sup> *Tamtéž*, s. 38.

<sup>15</sup> *Tamtéž*, s. 39.



Jeho nejnadanějším žákem byl syn Karel. Narodil se na počátku května roku 1745. Základům hry na housle se učil u svého otce. Po jeho smrti převzal péči nad rozvojem mladého Karla přítel otce František X. Richter. Zanedlouho se stal skvělým houslistou a skladatelem. V letech 1767–70 byl členem mannheimské kapely a později odcestoval do Paříže. V době svého pobytu ve Francii získal uznání hlavně jako violista a hráč na violu d'amour. V roce 1785 se rozhodl vrátit do Německa. Zemřel 11. listopadu 1801 v Jeně. Vysokou hudební hodnotu mají zejména jeho skladby pro housle, violu d'amour, kvarteta a 70 symfonií (z hlediska didaktiky jsou cenná jeho díla pro housle, violu a violu d'amour). Velmi dobrým houslistou byl také druhý syn J. V. A. Stamice, Antonín (1750). V jeho skladbách jsou, stejně jako v díle jeho bratra Karla, patrné prvky české melodiky. Je možné tvrdit, že Grave z jeho *Koncertu G dur* je jednou z nejkrásnějších pomalých vět v celé hudební literatuře.<sup>16</sup> Zajímavé je, že byl učitelem slavného Rodolphe Kreutzera a také prvního profesora na pražské konzervatoři Bedřicha Pixise.

Významným představitelem mannheimského orchestru byl Jiří Čart (1708–1778). Základům hudby se učil v Německém Brodě. Hru na housle zdokonaloval v Praze u Timmera a na flétnu u Biarelliho. V roce 1729 se ve Vídni seznámil s Františkem Bendou. Spolu s ním vyrazil na turné do Varšavy, kde dostal angažmá jako hudebník královské kapely. V roce 1733 se stal členem královské kapely v Dráždanech. Byl také hudebníkem v kapele knížete Fridricha Pruského. Když se Fridrich stal císařem, působil dále na jeho dvoře v Berlíně. Posledních dvacet let života strávil v Mannheimu. Zanechal po sobě hodnotné koncerty na housle, flétnu, tria, sonáty a také symfonické skladby.

Místem, které po věky přitahovalo svou magií a rozmachem mnoho hudebníků, byla Vídeň. V 18. století díky takovým skladatelům jako Haydn, Mozart, Beethoven – se stala kolébkou evropské kultury. Také mnoho hudebníků českého původu našlo na tomto místě své působiště. Prvními houslisty, kteří se výrazně zasloužili o kulturní rozvoj Vídně, byli: František Kreibich (1728–1797) a Jan Křtitel Vaňhal. Kreibich pobýval ve Vídni od roku 1766. Získal velké renomé jako houslista, komorní hudebník a dirigent. Do Vídně přijelo mnoho houslistů, kteří jej chtěli osobně poznat. Mezi jeho obdivovatele patřil císař Josef II.

Jan Křtitel Vaňhal byl důležitou osobností hudebního prostředí Vídně na přelomu 18. a 19. století. Narodil se 12. května 1739 v Nechanicích u Hradce Králové. Jeho rodiče si brzy všimli jeho hudebního talentu. U místního kantora Antonína Erbana se učil hře na housle, klavír, varhany a také zpěvu. V osmnácti letech se stal varhaníkem v Opočně

---

<sup>16</sup> *Tamtéž*, s. 40.

a následně ředitelem kůru v Němčevsi u Jičína. Také ve hře na housle dělal veliké pokroky. Z té doby pochází několik skladeb pro tento nástroj. Důležitou událostí v životě Vaňhala bylo setkání s hraběnkou Schaffgotschovou, která byla nadšena jeho hrou na violu d'amour a vzala jej s sebou do Vídně, aby jej představila široké veřejnosti.

U člena císařské kapely Schlegra se zdokonaloval v kontrapunktu a skladbě fugy. Díky náklonnosti barona Reischa se Vaňhal rozhodl pro další studium v Itálii. Poznal tam také Christoha Wilibalda Glucka. Po návratu do Vídně byl hudebníkem na dvoře barona Reischa. Velké vyčerpání způsobilo propuknutí nervového onemocnění. Z té doby pochází mnoho duchovních skladeb Vaňhala. Zemřel na mozkovou mrtvici 20. srpna 1813. Zanechal po sobě 100 symfonií a kvartetů, 26 mší, duety, sonáty, variace a koncerty (hlavně pro housle a klavír).

Významnou osobností mezi vídeňskými houslisty a skladateli byl František Kramář-Krommer. Narodil se v Kamenici u Třebíče 27. listopadu 1759. Byl koncertním mistrem v maďarském Sziwnouthuru a od roku 1791 působil jako ředitel kůru v Pětikostelí. Následně byl koncertním mistrem v orchestru u knížete Grassalkoviče ve Vídni. Od roku 1815 byl zaměstnán jako hudebník na císařském dvoře. Získal vážené místo kapelního mistra komorní hudby a dvorního skladatele. Díky stále rostoucí popularitě a uznání doprovázel Krommer císaře Františka I. na jeho zahraničních cestách. Byl čestným členem pařížské konzervatoře, milánské konzervatoře a také filharmonické společnosti v Benátkách. Zemřel 8. ledna 1831. Zanechal po sobě koncerty pro housle, flétnu, klarinet, hoboj, symfonie, komorní hudbu a cvičební materiály pro housle. Ve svých skladbách se inspiroval stylem tvorby Haydna a Mozarta a zároveň se snažil obohatit je o vlastní nápady. Melodika jeho skladeb je jednoduchá, svěží a je možné tam najít motiv českých lidových písní.<sup>17</sup> Jeho koncerty pro housle byly vydány Českým hudebním fondem.

Velké renomé si získal ve Vídni také další hudebník českého původu František Martin Pecháček. Narodil se 10. listopadu 1763 v Ústí nad Orlicí. Základům hry na housle a zpěvu se učil ve svém rodném městě. Pak pokračoval v Litomyšli u ředitele kůru P. Lamberta a také v Bílé Vodě na Slezsku u K. Ditterse z Dittersdorfu. Od roku 1783 působil ve Vídni také jako kapelní mistr divadla Korutanské brány. Zemřel 26. září 1816 ve Vídni. Byl autorem mnoha skladeb pro housle a další hudební nástroje, baletů a také několika oper. Největší popularitu získal jako skladatel taneční hudby.

---

<sup>17</sup> *Tamtéž*, s. 48.

Váženým houslistou byl také jeho syn František Pecháček (1795–1840). Prvním, kdo ho učil hrát na tento hudební nástroj, byl jeho otec. Již ve věku šesti let koncertoval na císařském dvoře. V roce 1803 byl představen pražskému publiku jako zázračné dítě. Učil se kompozici a hře na kytaru. Později se stal koncertním mistrem divadla Na Vídeňce a v roce 1818 houslistou dvorské kapely v Hannoveru. Další roky pak hodně koncertoval. Posledních třináct let života strávil v Karlsruhe. Zastával funkci koncertního mistra u velkovévody badenského. Jeho hru charakterizovala technická bezchybnost a krásný zvuk. Jeho houslová díla, i když byla pro hudebníka velmi technicky náročná, upadla v zapomnění.

Krásnými díly se na přelomu 18. a 19. století zapsali do historie bratři Pavel a Antonín Vraníční<sup>18</sup>. První z nich se narodil 30. prosince 1756 v Nové Říši. Tam získal základy hudebního vzdělání. V latinských klášterních školách se učil hře na housle, na varhany a také zpěvu. I když jeho rodiče toužili, aby se Pavel stal knězem, jeho láska k hudbě byla silnější. Ve svém studiu pokračoval v Olomouci. V roce 1776 začal působit ve Vídni. V té době již měl pověst skvělého houslisty. Důležitou událostí v jeho životě bylo setkání s dvorním koncertním mistrem a skladatelem Josefem Martinem Kraasem, které se stalo podnětem k tomu, že zbytek života věnoval hudbě (pod Kraasovým vlivem se rozhodl vystoupit ze semináře). V roce 1780 se stal houslistou šlechtické kapely hraběte Mikuláše Esterházyho v Galantě a Eisenstadtě. Tato kapela se proslavila pod vedením Josefa Haydna. Vranický se u něj učil dirigovat. Skutečnost, že se učil dirigovat orchestr u Haydna a také to, že jej často zastupoval, vedlo k tomu, že se stal v roce 1784 ředitelem vídeňské dvorní opery. Zde je nutno připomenout, že umožnil L. van Beethovenovi první provedení jeho *Symfonie č. 1* ve dvorním divadle u Kutnanské brány dne 2. dubna 1800. Funkci ředitele orchestru plnil až do své smrti, která jej zastihla v plném rozkvětu tvůrčích sil dne 26. září 1808. Byl také velmi váženým skladatelem – zanechal po sobě více než 100 skladeb. V jeho tvorbě je možné najít vliv Haydna a Mozarta. Důležitou roli zde hrají také české lidové prvky.<sup>19</sup>

Bratr Pavla, Antonín Vranický, byl také skvělým hudebníkem. Je dokonce považován za spoluzakladatele (spolu s Karlem Dittersem z Dittersdorfu) vídeňské houslové školy. Narodil se v Nové Říši u Telče 13. června 1761. Stejně jako jeho bratr Antonín se učil v premonstrátském klášteře, kde ukončil nižší třídy latinské školy. Byl pěvcem kostelního kůru v Nové Říši a také hrál na housle a varhany. Antonín dělal velké pokroky ve hře na housle, které jej nejvíce fascinovaly. Studoval v Brně filosofii a právo. V roce 1785 přijel do

---

<sup>18</sup> SUŠEK, J.: *Bratři Vraníční*, in: *Hudební výchova 1939*, s. 141–143.

<sup>19</sup> ŽÍDEK, František: *Čeští houslisté tří století*. Panton, Praha 1982, s. 50.

Vídňě, kde se učil kompozici u svého bratra Pavla a později u Josefa Haydna, Wolfganga Amadea Mozarta a Jana Jiřího Albrechtsbergera. Byl skvělým houslistou a pedagogem. Velmi ceněné byly i jeho skladby. Významnou didaktickou hodnotu má zejména jeho škola hry na housle *Violin-Fondament*, která se ve velké míře zakládá na skladbách Corelliho a Tartiniho. Přelomem v životě A. Vranického bylo pozvání do zámecké kapely v Roudnici knížetem Josefem Maximiliánem Lobkovicem. Díky podpoře knížete se tam Vranickému podařilo vytvořit skvělou kapelu. Ve svém díle pokračoval i za doby panování nástupce knížete Josefa, Ferdinanda Josefa Jana Lobkovice. Aktivně pracoval až do své smrti dne 6. srpna 1820 ve Vídni. Velkou hodnotu mají jeho koncerty pro housle (16). Jsou považovány za vrcholná hudební díla českého klasicismu. Jeho *Koncert A dur* vydal prof. Jindřich Feld a úpravu *Koncertu B dur* provedl František Krejčí ve sbírce *Musica antiqua bohemica*, č. 73/74.

Ve stejné době jako Vranický působil ve Vídni také Václav Krumpholz (+1817), bratr znamenitého českého harfisty Jana Krumpholze. Byl členem dvorního orchestru a stejně jako již zmínění bratři Vraničtí se přáteli s Beethovenem a také popularizoval jeho tvorbu.

Dalším představitelem české houslové školy ve Vídni byl Leopold Jansa. Narodil se 23. března 1795 v Ústí nad Orlicí. Vždy jej nejvíce zajímala hra na housle. Studoval na gymnáziu v Brně a později ve Vídni, kde shodně s přáním otce studoval práva. Po celou tuto dobu využíval svůj volný čas ke studiu hry na housle. Velmi důležité bylo jeho setkání se skladatelem J. H. Voříškem. Díky němu poznal největší vídeňské houslisty, jako například Josefa Maysedera a Josefa Böhma. Jansa zanechal studia práva a věnoval se pouze hudbě. V krátké době se stal jedním z nejlepších vídeňských houslistů. Od roku 1823 byl členem kapely hraběte v Brunšviku a v dalším roce se stal houslistou dvorní kapely. Po smrti Schuppanziga (+1830) jej zastoupil ve funkci prvního houslisty vídeňského kvarteta, čímž značně pozvedl jeho uměleckou úroveň. Uznávaný a také velmi přísný hudební kritik Eduard Hanslick napsal, že koncerty kvartetu Jansy jsou „*bezpečným útulkem hudby pravé a důstojné.*”<sup>20</sup> V roce 1834 byl jmenován ředitelem oboru hudby a profesorem hry na housle na univerzitě ve Vídni. V roce 1851 byl vyslán na mezinárodní soutěž, kde měl být jakožto znalec smyčcových nástrojů členem odborné poroty. Jeho účast na koncertu pro uherský spolek mu přinesla mnoho nepřátel ve Vídni, což mělo za následek ztrátu místa v dvorní kapele. Posledních patnáct let života strávil ve Vídni, kam se mohl vrátit na povolení císaře

---

<sup>20</sup> ŽÍDEK, František: *Přehledné dějiny českého houslového umění*. F. Obzina, Vyškov na Moravě 1960, s. 27.

Františka Josefa I. Zemřel 25. ledna 1875. Z jeho koncertů je znám pouze jeden, op. 83. Značnou didaktickou hodnotu mají jeho sonáty, tria a kvartety.

Nejslavnější Jansovou žákyní byla Vilemína Normannová-Nerudová (1839–1911), znamenitá česká houslistka 19. století. Pocházela ze známé hudební rodiny. Od dětství se spolu se sourozenci účastnila různých turné po evropských zemích (Německo, Francie, Rusko, Anglie). Za krátkou dobu získala uznání a renomé v uměleckém světě. Po svatbě s dirigentem a skladatelem L. Normannem se přestěhovala do Stockholmu, kde přednášela na místní Královské Akademii. Po rozvodu se usadila v Londýně. Se svým druhým manželem, klavíristou a dirigentem Ch. Hallém koncertovala hlavně v Evropě a Austrálii. Po jeho smrti v roce 1875 se přestěhovala do Berlína. Zemřela 15. dubna 1911. Velkou popularitu ji přineslo společné provedení *Koncertu d moll* pro dvoje housle, které odehrála spolu s J. Joachimem. E. Hanslick v recenzi jejího koncertu ve Vídni napsal: „*Pro její hru je charakteristická čistota a lahodnost tónu, vroucí cit, spojený s bezvadnou, nevtíravou bravurou.*”<sup>21</sup> Také slavný houslista Henri Vieuxtemps byl velkým obdivovatelem její hry. Právě Normanové-Nerudové svěřil první provedení svého houslového koncertu, který dokončil těsně před smrtí.

Dalším českým houslistou spojeným s Vídní byl Josef Beneš (1795–1873). Působil jako houslista a pedagog. V roce 1833 se stal členem vídeňské opery.

Velkou slávu získal také německý houslista a skladatel pocházející z Brna Jindřich Vilém Ernst (1814–1865). Hře na housle se učil ve Vídni u Josefa Böhma a Josefa Maysedera a následně v letech 1831–34 v Paříži. Koncertoval v mnoha evropských zemích. Z hlediska interpretace byl jeho vzorem Paganini. Měl fenomenální techniku. Ze současných houslistů se nejlépe přiblížil umění italského mistra. Z jeho skladeb se dodnes hraje: *Koncert na housle fis-moll*, *Fantazie na téma opery „Otello” Rossiniho*, *melodie uherské*. Největší popularitu si u současných houslistů získaly *Variace na téma staroirské lidové melodie „Poslední růže léta”* (Etuda č. 6), a také prepis Schubertova „*Krále duchů*”.

Další český houslista, který byl také žákem J. Maysedera, je Josef Hercík (1804–1862). Zde je vhodné zmínit violistu vídeňské dvorní opery Aloise Alexandra Buchtu, který se učil hrát u jiného slavného houslisty a pedagoga – Jakoba Donta.

K dalším českým houslistům, kteří hledali štěstí v zahraničí, patří Heřman Antonín Jelínek (1709–1779). Byl členem řádu premonstrátů v Želivě. Většinu života strávil

---

<sup>21</sup> *Tamtéž*, s. 29.

v Neapoli, kam přijel během jedné z uměleckých cest. Vystupoval tam pod jménem Cervetti. Spolupracoval a přátelil se se svým rodákem V. Pichlem. Zemřel v roce 1779 v Itálii.

Jan Jiří Neruda (narozen pravděpodobně v letech 1710, + 1780) byl třicet let houslistou opery v Drážďanech.

Dalším skvělým vídeňským houslistou a skladatelem byl Čech Václav Pichl. Narodil se v Bechyni nad Lužnicí 25. září 1741. Základům hudby se naučil u rektora místní školy Jana Pokorného. V roce 1753 se stal pěvcem semináře u jezuitů v Březnici. Následně se vydal do Prahy, kde studoval na Karlově Univerzitě filozofii a teologii. V roce 1762 se stal houslistou na týnském kůru a zároveň si zdokonaloval kontrapunkt u Josefa Segera. Po dvou letech se stal místoředitelem kapely biskupa velkvaradínského Potačiče. Jeho učitelem houslí byl v té době K. Dittersdorf. V roce 1769 byl jmenován ředitelem orchestru hraběte Hartiga v Praze. Po dvou letech se přestěhoval do Vídně, kde byl houslistou vídeňského divadla. V dalších letech spojoval funkci kapelního mistra arcivévody Ferdinanda a komorního hudebníka arcivévodkyně Beatrix. Poněvadž byl arcivévoda v té době guvernérem v Miláně a cestoval po Itálii, bral sebou na cesty také Pichla. Ten díky tomu mohl koncertovat po celé zemi. Na těchto cestách poznal výjimečné umělce, jako například Pietra Nardiniho (nejnadanějšího žáka Tartiniho) a další české hudebníky – imigranty, mezi jinými také Vojtěcha Jírovce. Tyto zkušenosti se staly inspirací pro napsání knihy o českých umělcích působících v Itálii. Zemřel na mozkovou mrtvici 23. ledna 1805 v průběhu koncertu ve Vídni. Zanechal po sobě mnoho skladeb napsaných pro různé hudební nástroje. Hodnotné jsou zejména jeho skladby pro housle, například šest fug a capriccia.

Uměleckých úspěchů doma i v zahraničí dosáhl také Jan Antonín Kammell. Narodil se v roce 1730 v Bělči u Krivoklátu. Díky finanční podpoře hraběte Valdštejna mohl odcestovat do Padovy v Itálii, kde studoval hru na housle u slavného Tartiniho. Získal ohromnou popularitu zejména v Praze, Německu a Francii. Zemřel kolem roku 1788.

Také další čeští houslisté měli tu čest učit se u Tartiniho. Jedním z nich byl i Josef Obermayer (žák Kammela). Byl komorním hudebníkem na dvoře svého patrona, hraběte Vincence Valdštejna. Získal si tam velkou popularitu a byl považován za jednoho z nejlepších houslistů druhé poloviny 18. století. Dalším žákem Tartiniho byl Jan Gall.

František Bauer (1771, + kolem roku 1798), který pocházel z Jičína, byl skvělý violista i výborný skladatel. O jeho osobnost a tvorbu se zajímal sám W. A. Mozart.

Také Antonín Bauer byl tvůrcem hodnotných skladeb pro housle. Koncertoval v mnoha evropských zemích (Švýcarsko, Francie, Itálie a Německo).

Členem vídeňského dvorního divadla byl Štěpán Jan Klackel (1751–1788), který pocházel z Berouna. Nejprve byl pěvcem v dominikánském kostele. Kvůli problémům s hlasem se přeorientoval na studium hry na housle v pražské jezuitské koleji a v Českém Krumlově. Císař Josef II., který byl okouzlen jeho hrou, mu zajistil půlroční cestu do Paříže. Následně působil na dvoře hraběte Thuna v Praze. Zanechal po sobě několik koncertů, sonát a různých miniatur.

Houslistou a skladatelem působícím v emigraci byl již dříve uvedený Vojtěch Jírovec (1763–1850). Pocházel z Českých Budějovic, kde byl jeho prvním učitelem hudby jeho otec, ředitel kůru děkanského chrámu. Po ukončení piaristického gymnázia studoval v Praze filozofii a právo, které však nedokončil. Stal se tajemníkem a kapelníkem hraběte Františka z Fünfkirchen v Chlumci u Českých Budějovic. Aktivně působil v Itálii, hojně koncertoval a zároveň byl učitelem hudby na dvoře knížete Ruspoliho. Byl pravděpodobně prvním učitelem slavného Niccola Paganiniho. Absolvoval také turné v Paříži, Londýně, Holandsku a Německu. 23 let byl kapelníkem dvorní kapely. Jeho hudební dědictví zahrnuje operní díla, asi 60 symfonií, a také komorní hudbu.

Výjimečně zajímavou osobností mezi houslisty pocházejícími z Čech byl Jakub Jan Scheller. Jeho životní cesta byla popsána v novele Jakuba Arbesa s názvem *Český Paganini*. Za srovnání s italským mistrem vděčí Scheller své báječné technice a hře plné exprese, vášně a náruživosti. Narodil se ve Všetatech v roce 1755. Jeho velký talent byl brzy rozpoznán. Po nauce v jezuitských školách v Praze odjel do Mnichova, kde se učil hře na housle u Crömera. V letech 1782–85 aktivně působil v Paříži a následně se stal koncertním mistrem u württemberského vévody v Mömpelgard. Po dobytí tohoto města Francouzi v roce 1802 byl Scheller zbaven své funkce. V dalších letech podnikl koncertní cesty do mnoha německých měst. Pití alkoholu, hazard a šarlatánství jej dohnalo k očekávanému úpadku. Zemřel v roce 1803 někde ve Frísku. Ve své hře využíval mnoho novátorských technických prvků – je možné říct, že v určitém ohledu dokonce předstihl i samotného Paganiniho.

Tento výčet českých houslistů potvrzuje vysokou hudební kulturu Čechů. Mnoho umělců pocházejících z této země mělo značný vliv na rozvoj jednotlivých houslových škol jakož i na obohacení repertoáru pro housle i violu. Již v 18. století popsal známý hudební badatel Charles Burney<sup>22</sup> Česko jako hudební „konzervatoř Evropy“. Činnost českých umělců se hluboce zapsala do světových dějin hudby.

---

<sup>22</sup> „Procestoval jsem celé království české od jihu až k severu; a poněvadž jsem pečlivě sledoval, jak se prostý člověk učí hudbě, shledal jsem posléze, že nejenom v každém větším městě, ale také ve všech vesničkách, kde

Období konce 18. století a první poloviny následujícího století je nazýváno národním obrozením. V té době došlo k velkým společenským a hospodářským změnám. Právě tehdy bylo zrušeno nevolnictví. Nastala doba hospodářského rozvoje. Měšťané stále častěji vystupovali proti šlechtě.<sup>23</sup>

Velké společenské změny měly beze sporu značný vliv na existenční situaci umělců. Do té doby byli často odkázáni na přízeň šlechticů nebo církevních hodnostářů. Stále častěji se však objevovali nezávislí umělci, kteří chtěli sami rozhodovat o svém osudu. Koncertní umění bylo v 19. století přeneseno ze zámků a kostelů do koncertních sál.<sup>24</sup>

## 1.2. Nejvýznamnější představitelé české houslové školy

### a) Josef Slavík

Narodil se 26. března roku 1806 v Jincích, kde jeho otec Antonín Slavík pracoval jako učitel. Hudební tradice byla v rodině Slavíků opečovávána po celé generace. Antonín, který absolvoval učitelský kurz ve Vídni, hrál na violoncello, housle a varhany. Kromě práce učitele působil i v kostelním sboru. U svého syna Josefa velmi brzy objevil hudební nadání. Josef byl velmi pečlivým žákem a hra na housle jej natolik fascinovala, že se nemohl od tohoto nástroje odtrhnout. V roce 1815 se Slavíkova rodina přestěhovala do Hořovic. Mladý Josef dělal neuvěřitelné pokroky, na což byl jeho otec patřičně hrdý. Již ve věku devíti let se stal Josef členem místního zámeckého kvarteta. Díky jeho velkému talentu začal během krátké doby hrát první housle. Hrabě Rudolf Vrba, velmi šlechtyný člověk a zároveň tehdejší majitel hořovického panství, se rozhodl umožnit mladému Slavíkovi získat odborné hudební vzdělání. Proto jej poslal na pražskou konzervatoř, kde v roce 1816 úspěšně složil přijímací zkoušky. Ředitel školy František Dionys Weber, který zprvu o Slavíkově talentu pochyboval, mu zadal zahrát z not jednu z Kreutzerových etud. Weber si rychle uvědomil, s jak velkým talentem se zde setkává, a rozhodl se Slavíka přijmout bez nutnosti studia základů hry na nástroj.

Jeho učitelem hry na housle na pražské konzervatoři se stal profesor Bedřich Vilém Pixis. V roce 1819 získal Slavík skvělé italské housle Guarnerky. Nestalo by se tak bez

---

*je triviální škola, učí se chlapci i děvčata hudbě.*” BURNEY, Charles: *Hudební cestopis 18. věku*. SHV: Praha 1966, s. 277.

<sup>23</sup> ŽÍDEK, František: *Čeští houslisté tří století*. Panton, Praha 1982, s. 56.

<sup>24</sup> *Tamtéž*, s. 58.



pomoci hraběte Vrby, který je odkoupil od profesora Pixise a následně daroval mladému Josefovi. Rychle se stal jeho oblíbencem a také nejschopnějším žákem svého profesora. V březnu 1821 se konalo první veřejné vystoupení Slavíka na koncertě organizovaném pražskou konzervatoří. Zahrál tam *Polonézu* Josefa Maysedera. Tuto skladbu hrál i v následujícím roce a v lipském hudebním časopise *Allgemeine musikalische Zeitung* o tomto vystoupení vyšel příznivý článek: „*Polonézu E dur pro housle od Maysedera přednesl žák ústavu Slavík a radostně překvapil; svým přednesem daleko překonal svůj mladý věk, a lze soudit, že Slavík, až pan profesor Pixis dokončí jeho školení, upoutá na sebe jako mladý virtuos pozornost hudebního světa.*”<sup>25</sup>

Velkým úspěchem byl také jeho koncert na konzervatoři v roce 1823, kde zahrál *Variace pro housle* od posledního žáka Pagnaniho, Giambattisty Polledra. Takto popsal v červnu jeho hru reportér lipského časopisu: „*Variace pro housle od Polledra zahrál Josef Slavík, který již minulého roku na sebe upozornil; na tomto koncertu podal důkaz o svém pokroku. Slavík si zaslouhuje, aby již teď byl počítán mezi nejlepší mladé virtuosy.*”<sup>26</sup> Kromě všestranného vzdělání získaného na konzervatoři měl mladý Josef čas a chuť ke studiu kompozice u ředitele Webera. V roce 1820 napsal *Kvarteto na housle E dur*, které se bohužel nedochovalo. Ze zápisků jeho otce víme, že Slavík napsal tři kvarteta pro housle, z nichž *Kvartet A dur* hrál Antonín Slavík spolu se svými syny – Josefem, Rudolfem a Antonínem na akademii v Hořovicích 29. července 1830 (i v tomto případě se notový materiál nezachoval). V době studia na konzervatoři napsal v roce 1820 nebo 1821 *Variace E dur na housle*, které jsou velmi technicky náročné. Forma variací se často objevovala v programech jeho koncertů (byla velmi oblíbená virtuosy té doby). V těchto skladbách jsou zřetelné rysy romantického způsobu myšlení a také pokus o individuální způsob řešení technických a interpretačních problémů velmi odlišných od kompozic, které se učil v době svého studia. (Byly to kompozice takových houslistů jako Rode, Kreutzer, Spohr, Viotti a Baillot – jejich díla byla didaktickým materiálem využívaným na konzervatoři.)<sup>27</sup> Profesor Jindřich Feld<sup>28</sup> provedl revizi hlasu houslí a vydal *Variace E dur* s didaktickým komentářem. Hudební historik M. J. Masařík tvrdí, že Slavík v tehdejší době začal pracovat velmi cílevědomě, snažil se postupovat novátorsky, přičemž se odkláněl od názorů profesora Pixise, hledal

---

<sup>25</sup> FOLTÝN, Jaroslav – KUDELÁSEK, Pavel: *200 let houslového oddělení pražské konzervatoře*. Pražská konzervatoř, Praha 2012, s. 17.

<sup>26</sup> *Tamtéž*, s. 17.

<sup>27</sup> ŽÍDEK, František: *Čeští houslisté tři století*. Panton, Praha 1982, s. 66.

<sup>28</sup> FELD, Jindřich (1883–1953) – český houslista, hudební pedagog a skladatel. Viz: *Československý hudební slovník osob a institucí (A–L)*, Státní hudební vydavatelství, Praha 1963, s. 305.

novátorské cesty<sup>29</sup>. Jindřich Feld popsal tuto skladbu jako technicky silně náročnou, vyžadující bezchybné vycítění hmatů ve stupnicích, rozložených akordech, spiccatech, respektive v sautillé. Technické problémy, které zde Slavík řeší, jsou smyslem a úkolem díla. Ovlivňují zásadním způsobem formu, melodiku (mnohdy přesto jímavou), harmonii, jedním slovem celou kompozici díla. J. Feld soudí, že úroveň obtížnosti skladby je tak vysoká, že je neuvěřitelné, že ji napsal tak mladý chlapec. Vzhledem k tomu, kolik společných prvků se vyskytuje ve *Variacích E dur a Koncertu fis moll*<sup>30</sup>, můžeme předpokládat, že vznikly bezprostředně po sobě v letech 1820–22. Ve svém didaktickém komentáři k *Variacím*<sup>31</sup> napsal: „*Ve svých kompozicích nám Slavík zanechal několik děl, která po potřebné malé úpravě jsou stále schopna života a každému vyspělému houslistovi přinášejí znamenitou studijní látku a na veřejném provedení se nikdy neminou úspěchem.*”<sup>32</sup> Mladý Josef napsal virtuosní *Koncert fis moll* v romantickém duchu. Stalo se to v době, kdy se ještě nesetkal s Paganinim. Je možné, že před napsáním této skladby poznal *24 capriccii* pro sólové housle<sup>33</sup> tohoto italského mistra. Mnoho muzikologů a historiků se zabývalo otázkou možného vlivu Niccolò Paganiniho na Josefa Slavíka. Jestliže capriccia znát mohl, tak jiné Paganiniho skladby (včetně koncertů) nemohl znát do roku 1828, kdy italského mistra poznal osobně<sup>34</sup>. O to více nás překvapuje, že některé z motivů Slavíkova *Koncertu fis moll* vykazují určitou podobnost s *1. koncertem Es dur pro housle a orchestr*<sup>35</sup>. Při prvním setkání s tímto dílem Pixis prohlásil, že „*je to nesmysl, který nikdo nezahráje*”.<sup>36</sup> Zachovala se bohužel pouze první část tohoto díla.

Podle záznamu v matrice konzervatoře Slavík absolvoval dne 15. září 1822. Avšak v (dnes již nezvěstném) zápisu v seznamu žáků konzervatoře se uvádělo, že Slavík navštěvoval konzervatoř ještě rok po dosažení absolutoria<sup>37</sup>. Prodloužením studia se chtěl Slavík co nejlépe připravit na kariéru virtuosa, kterou měl před sebou. V roce 1823 se stal členem orchestru pražského divadla, kde působili spolu s B. Pixisem také houslisté František

<sup>29</sup> FOLTÝN, Jaroslav – KUDELÁSEK, Pavel: Cit. dílo, s. 18.

<sup>30</sup> FOLTÝN, Jaroslav – KUDELÁSEK, Pavel: *200 let houslového oddělení pražské konzervatoře*. Pražská konzervatoř, Praha 2012, s. 18–19.

<sup>31</sup> Vydaných v roce 1945 s názvem *Introduktion, Variations et Rondino, op. 1*.

<sup>32</sup> FOLTÝN, Jaroslav – KUDELÁSEK, Pavel: Cit. dílo, s. 19.

<sup>33</sup> Opus 1, *24 capricci pro sólové housle* vydalo nakladatelství Ricordi v Miláně v roce 1820.

<sup>34</sup> Za života Paganiniho se vyšlo pouze pět jeho děl a rukopisy skladeb, jež Paganini hrál na svých koncertech, byly jejich autorem obezřetelně střeženy.

<sup>35</sup> Opus 6, *1. Koncert Es dur pro housle a orchestr*, první posmrtně vydané dílo Paganiniho, vydal Schott a spol. v Paříži roku 1851 (pochází z roku 1811).

<sup>36</sup> FOLTÝN, Jaroslav – KUDELÁSEK, Pavel: Cit. dílo, s. 19.

<sup>37</sup> V tomto seznamu jsou uvedena m. j. tato data: datum odchodu 15. září 1822. Mimořádná návštěva po skončení vyučovacího běhu: ještě jeden rok. Umístění: člen orchestru Stavovského divadla v Praze.

Král a Václav Král. V lednu 1825 měl první samostatný koncert, na kterém zahrál *Koncert fis moll*. V době studia na konzervatoři mu finanční prostředky poskytoval hrabě Vrba, ale po jejich ukončení si musel poradit sám. Mladý Josef se velmi zajímal o různá odvětví umění, literatury a filosofie. Bohatým přínosem pro jeho umělecké zrání byly zcela určitě i kontakty s básníky, spisovateli, historiky a hudebníky. K jeho přátelům patřili také František Palacký, Josef Jungmann, Karel Vinařický, Jan Václav Tomášek, Leopold Měchura, Šimon Karel Macháček, František Škroup a další. František Palacký poslal hraběti Šternberkovi doporučující dopis, ve kterém jej žádá o pomoc při organizování Slavíkova koncertu v teplických lázních, které byly v té době významným kulturním střediskem. Je pravda, že se nezachovaly žádné oficiální zprávy týkající se tohoto vystoupení, ale můžeme předpokládat, že mu pomohlo v jeho další hudební kariéře. Zpráva o úspěchu v Teplicích zcela určitě dorazila do vídeňských hudebních kruhů. Hraběnka Šliková pomohla Slavíkovi získat místo v císařské dvorní kapele, nejlepším orchestru v celé zemi. Tato funkce, ačkoliv velmi prestižní, nebyla placená, a proto si musel Slavík vydělávat na živobytí příležitostným účinkováním při mších, hraním ve dvorní kapele a také dáváním lekcí hry na housle dětem. Vídeň byla městem, do kterého mířilo mnoho skvělých umělců. V hlavním městě, sídle císaře a vlády, měla šlechta své hudebníky (kteří vytvářeli mimo jiné tria, kvartety a kapely). Po W. A. Mozartovi se největším skladatelem té doby stal Ludwig van Beethoven.

Slavík po příjezdu do Vídně měl jakožto houslový virtuos v úmyslu intenzivně koncertovat. S vlastní hrou nebyl ještě plně spokojen, a proto se chtěl i nadále zdokonalovat. Brzy poznal nejvýznamnější vídeňské houslisty. Byli mezi nimi i Antonín Vranický, jeho žák Karl Ditters z Dittersdorfu (zakladatelé vídeňské školy) a Ignaz Schuppanzig<sup>38</sup>. Vlivnou osobností byl Josef Mayseder, koncertní mistr vídeňské opery, který se snažil ve své pozici udržet i za cenu toho, že mařil kariéru jiným houslistům. Když se u něj objevil Slavík s doporučením od hraběnky Šlikové a hraběte Vrbny, tak si ani neposlechl jeho hru. Pouze mu „poradil“, aby pilně pracoval, protože Vídeň je přívětivá pouze pro houslisty s velkým jménem a talentem. Slavíka to však neodradilo. Podařilo se mu získat vlivného spojence v osobě vojenského rádce císaře, generála Kučery. Ten, když poznal Slavíkův velký talent, rozhodl se představit jej vídeňské veřejnosti. Jeho první koncert v hlavním městě Rakouska-Uherska se konal v dubnu 1826. Spolu s ním vystoupil český skladatel a klavírista Vojtěch Jírovec. Kritik, který byl přítomen, napsal následující recenzi: „...*Pak vystoupil netrpělivě očekávaný dvacetiletý houslový virtuos. Zahrál svůj koncert – dosti zvláštního druhu – ve fis*

---

<sup>38</sup> SCHUPPANZIG, Ignaz – učitel hry na housle L. v. Beethovena a primus kvarteta, který jako první hrál díla vídeňských klasiků.

*moll počínající a ve Fis dur ukončený. Jak? To se nedá slovy vyjádřit: jen ten, kdo slyšel Paganiniho a Lipiňského, může si o tom utvořit pojem. Co se však nazývá duší, chvílemi ještě chybí, ač plný, krásně zahrany tón dává mnoho naděje; samotná technická zručnost překonává všechnu víru... Tu jsou šestnáctinkové pasáže nejružněji hrané, nejtěžší aplikaturní pasáže a arpeggia, nejobtížnější akordy, nejodvážnější skoky, tercové, sextové a decimové pasáže v bouřlivém letu – vše je pro něho dětskou hrou; je si jist svou věcí. Nic jej v nejmenším nenamáhá, a po únavě ani nejmenší stopy. Když se k tomu ještě přičte živý zápal mládí, zvonečkově jasná intonace, pravidelné vedení smyčce, vznešené, vzorné držení těla – kdo potom pohybuje, že tento vítězný hrdina způsobil sensaci, která v následujících větách, Variacích od Lipiňského s pravou sarmatskou příchutí a ve vlastním Potpourri dostoupila k velkému nadšení... ”<sup>39</sup>*

Zvláštní význam mělo pro Slavíka setkání s Franzem Schubertem<sup>40</sup>, se kterým se seznámil v roce 1827. Tyto umělce spojilo přátelství, vzájemná úcta a uznání. Pro Slavíka Schubert napsal *Fantazii C dur pro housle a klavír*, opus 159. Slavík zahrál tuto skladbu poprvé 20. ledna 1828 s klavíristou C. M. Bockletem. Fantazie, kterou zahráli na konec koncertu, byla tak novátorská a nesrozumitelná, že obecnost a kritici opouštěli koncertní sál před ukončením vystoupení. Slavík to neodradilo a tuto jemu věnovanou skladbu umístil do programu dalšího recitálu v únoru téhož roku. Aby měl možnost uslyšet Paganiniho a také se s ním osobně setkat, přeložil svou cestu do Paříže až na listopad téhož roku. Díky tomu se objevila příležitost, aby zahrál ještě jednou dílo Schuberta (zemřel týden po Slavíkově odjezdu).

Velký význam z pohledu pokračování Slavíkovy kariéry mělo jeho setkání s Paganinim. Italský houslista od března do července zahrál ve Vídni 14 koncertů. Mezi posluchači byl také Slavík, kterého zejména okouzila Paganiniho *Campanella* (*Zvonkové rondo*), jež v té době existovala pouze v rukopise. Po návratu domů začal tuto kompozici hrát a zapisovat na notový papír. Po nějaké době navštívil Paganiniho a požádal jej, aby posoudil jeho hru. Na otázku, co má zahrát, odpověděl, že cokoliv. Velice překvapený Paganini uslyšel něco, co mu nikdo nikdy nezahrál – své slavné *Zvonkové rondo*. Po ukončení hry na žádost obecnosti zahrál ještě několik svých skladeb, mezi jinými i *Houslový koncert fis moll*. Paganini byl tak vzrušen a okouzlen, že jej srdečně objal a zvolal:

---

<sup>39</sup> KLIMA Stanislav Václav: *Josef Slavík*, Praha 1956, s. 53, Více o tom: *Allgemeine musikalische Zeitung*, XXVIII, č. 22, ze dne 31.05.1826.

<sup>40</sup> Tento nezvykle významný skladatel napsal více jak šest set písní, symfonií, mší, oper, kvartetů a řadu instrumentálních komorních skladeb.

„*Jste sám ďábel, pane! Svět se chvěje, když hrajete.*“<sup>41</sup> Po chvíli ještě dodal: „*Váš tón obstačí i na San Carlo*<sup>42</sup>; nelze se zdržet slz... Proč se mi o vás vídeňští umělci ani slovem nezminili?!“<sup>43</sup> Slavík jej ještě několikrát navštívil a také se účastnil jeho koncertů a pozorně sledoval umění italského mistra. Na jednom ze setkání se obrátil na Paganiniho s nabídkou, aby společně zahráli *Houslový dvojkonzert* Slavíka. Italský umělec po nahlédnutí do not prohlásil: „*Tato skladba je důkazem opravdového talentu. Avšak já zahraji jen polovinu bravur v ní obsažených. A to je již co říci!*“ Rozhodně však odmítl se slovy: „*Zdá se mi, že jste mě tímto koncertem chtěl svrhnout z trůnu.*“<sup>44</sup> 24. července 1828 Paganini zahrál ve Vídni svůj poslední koncert. Před odjezdem se ještě jednou setkal se Slavíkem a na rozloučenou napsal do jeho památníku: „*Al valente Signor Slawijich – il Dolce.*“<sup>45</sup>

Na podzim roku 1828 se vydal na cestu do Paříže, kde strávil asi půl roku. Pečovali o něj: jeho spolužačka z Pražské konzervatoře, pěvkyně Henrietta Sontag, klavírista Jan Pixis, bratr jeho pražského profesora a vyslanec Rakouska hrabě Apponyi. Bohužel pobyt v Paříži nebyl pro Slavíka příliš šťastný. Ve svém dopise rodičům 24. března 1829 napsal: „*Odpusťte mi, že jsem na tak dlouho odmlčel. Co však mám dělat, když není co příjemného sdělit. Musel jsem se v Paříži potýkat s mnohými intrikami. Francouzi si myslí, že jedině oni mají privilegium hrát na housle.*“<sup>46</sup> Ve svém zápisníku si poznamenává tyto smutné strohé věty: „*Kdybych byl šel z Paříže do Vídně, byl bych měl větší úspěch, než když jsem šel z Vídně do Paříže... Kdyby francouzští houslisté měli tolik jistoty, proč by se neodvažovali více dvojhmatů?*“<sup>47</sup>

Spásou byl pro něj dopis generála Kučery, který jej vyzval k návratu do Vídně. Hrabě Harvach předal Slavíkovi jmenovací dekret, že se stal členem císařské dvorní kapely (v dubnu 1829). Tím také získal materiální zajištění. V té době vzniklo jeho nové dílo velmi umělecky vyspělé, *Konzert a moll*.

30. listopadu 1830 do Vídně přijel zázračný polský klavírista Fryderyk Chopin. Zdržel se tam do července 1831. Z jeho dopisů se dozvídáme, že se cítil ve Vídni velmi osamocen. V dopise ze Štědrého dne roku 1830 si Chopin stěžoval svému příteli Janu Matuszyńskému z Vídně: „*Všechny obědy, večeře, koncerty a tance, kterých už mám až po krk, mě nudí: je mi tak smutno, tak tupě a ponuře...[...] Nemám důvěrníka; musím být*

<sup>41</sup> Tato slova se nacházejí na desce zdobící jeho hrob na Vyšehradě.

<sup>42</sup> San Carlo je veliké divadlo v Neapoli.

<sup>43</sup> KLÍMA, Stanislav Václav: Cit. dílo, Praha 1956, s. 67–68.

<sup>44</sup> *Tamtéž*, s. 68.

<sup>45</sup> Čili asi vynikajícímu, výbornému, ceněnému – a podpis, který užíval jen u svých nejbližších přátel.

<sup>46</sup> Dopis je uložen v archivu Státní konzervatoře hudby v Praze.

<sup>47</sup> KLÍMA, Stanislav Václav: Cit. dílo, s. 93.

zdvořilý ke každému...<sup>48</sup> Jedním z mnoha známých hudebníků, které ve městě poznal, byl Slavík. Oba umělci našli společnou řeč a spřátelili se. V dopise rodičům Chopin píše: „...*Würflovi je už lépe; minulého týdne jsem se u něho setkal se Slavíkem, proslulým houslistou, ač mladým jinochem, kterému je nanejvýše 26 let. Brzo se mi líbil. Paní Bayerova [...] prosila nás, abychom přišli nazítří, to jest v neděli, na oběd; a tu pak Slavík zahrál tak, že se mi líbil jako nikdo druhý po Paganinim. Já jsem se mu též líbil, a tak jsme se hned rozhodli složit duet pro housle a klavír, nápad, který jsem měl už ve Varšavě. Je veliký a věru geniální houslista...*“<sup>49</sup> V dopise pro přítele Jana Matuszyńského<sup>50</sup> napsal: „*Právě se vracím od Slavíka, slavného houslisty, s nímž jsem se spřátelil; po Paganinim jsem nic podobného neslyšel: 96 not vezme staccato jedním smykem, atd. K neuvěření! U něho jsem se rozhodl... roztesknit se u klavíru a vyplakat Adagio pro variace, které s ním píši na thema z Beethovena.*“<sup>51</sup> Poslední dopis Chopina, kde se zmiňuje o Slavíkovi, byl napsán rodičům. Nacházejí se tam slova obdivu k tomuto houslistovi. Píše: *Zůstal jsem ve středu u Bayerů se Slavíkem až do dvou hodin zránu. Je to jeden z vídeňských umělců, ale vábí mě víc než ostatní a jsem s ním velmi důvěrný. Hrál jako druhý Paganini, ale Paganini omládlý, který za čas překoná prvního. Sám bych tomu nebyl věřil, kdybych jej byl neslyšel tak často hrát; [...] Jeho hra odnímá posluchačům řeč a do očí jim slzy vhání; lépe řečeno: on by rozplakal i tygra!*...“<sup>52</sup> Všechny Chopinovy komentáře týkající se Slavíka můžeme uznat za objektivní, protože co se týče hudby a umění, byl Chopin velmi náročným a tvrdým kritikem.

Vrcholu svých uměleckých schopností dosáhl po návratu do Vídně na svých posledních koncertech. Jeho poslední vystoupení dle informací svědků bylo skvělé i přesto, že nebyl zcela zdrav. 20 května 1833 odjel z Vídně a vydal se do maďarské Pešti. Neuposlechl tehdy rad svých přátel, kteří mu cestu rozmlouvali, protože měl chřipku. Slavík si myslel, že je natolik silný, že cestu zvládne. V Pešti se však jeho zdravotní stav zhoršil. Geniální houslista zemřel odpoledne 30. května v domě svého hostitele Müllera. Teprve po sto letech byly jeho ostatky převezeny na hřbitov na Vyšehradě.

---

<sup>48</sup> KLÍMA, Stanislav Václav: Cit. dílo, s. 103.

<sup>49</sup> *Tamtéž*, s. 104.

<sup>50</sup> z 25. prosince 1830.

<sup>51</sup> KLÍMA, Stanislav Václav: Cit. dílo, s. 104–105.

<sup>52</sup> *Tamtéž*, s. 107.

## b) Ferdinand Laub

Narodil se 19. ledna 1832 v Praze. Jeho otec byl skvělým hudebníkem, který hraním a vyučováním živil celou rodinu. Syna začal učit, když mu byly 4 roky. Ferdinand dělal velmi rychlé pokroky. Jeho první veřejné vystoupení se uskutečnilo v roce 1838. Byl tak drobné a křehké postavy, že jej postavili na stůl, aby na něj bylo dobře vidět. Zahrál Bériotovy *Variace E dur*, čímž zanechal u posluchačů neslýchaný dojem. Znamý švédský houslista Ole Bull (1810–1880) po poslechu hry Lauba v roce 1841 předpověděl Laubovi skvělou kariéru. Okouzlen jeho hrou byl také kníže Podstatzký z Lichtensteina, dvorní inspektor císařských hudebníků, který povolil Laubovi koncertovat po celém Rakousku. V roce 1843 si jeho talentu všiml profesor Mořic Mildner, který převzal třídu houslí na pražské konzervatoři. Umožnil jedenáctiletému talentovanému houslistovi začít studium přímo od II. třídy čili od 4. ročníku.

Díky prof. Mildnerovi Laub obdržel finanční podporu ve výši 80 zlatých. Jeho počátky na této škole nebyly vůbec jednoduché. Jak již bylo uvedeno, Laub byl křehké postavy (také v dospělosti), a proto se mohl stát obětí starších, silnějších, ale méně nadaných žáků. Proto bylo nutné, aby jej vždy po hodinách někdo doprovázel domů. V březnu 1845 na výročním koncertě ústavu zahrál Laub *Polonézu op. 17* slavného houslisty z Moravy Heinricha Wilhelma Ernsta (za jeho přítomnosti). Je nutno uvést, že Laubova hra vzbudila zájem slavného Hectora Berlioze, který v roce 1846 pobýval v Praze a vyslechl také hru žáků konzervatoře. 6. srpna téhož roku získal Laub absolutorium. V památeční knize o výjimečných absolventech byl charakterizován následujícími slovy: „*Laub Ferdinand, žák houslí. Narozen 1832 v Praze, vstoupil již s takovým předběžným vzděláním do ústavu, že mohl být ihned přidělen do II. třídy (tj. do 4. ročníku). Možno jej bez obavy označit za génia prvního řádu na svém nástroji. Hluboký cit, vzácné poetické pojetí a skutečně virtuózní technika vyznamenávají jeho hru, která vzbuzuje všeobecný obdiv a nadšení. Jeho jméno se stane evropským...*”<sup>53</sup>

Takto byla zahájena jeho velká sólová kariéra. V té době se objevilo mnoho koncertních nabídek (mezi jinými také z Říma). Na radu svého otce a také oddaných přátel se vydal do Vídně. Počátky jeho působení v tomto městě nebyly jednoduché. V té době v rakouském hlavním městě své úspěchy slavila zpěvačka Jenny Lindová a sedmiletá Vilemína Nerudová. Na počátku byl tedy Laub přijat dost chladně. Ale již po několika

---

<sup>53</sup> FOLTÝN, Jaroslav – KUDELÁSEK, Cit. dílo, s. 32.

měsících získal uznání a velmi příznivé recenze mu usnadnily cestu do nejrenomovanějších kulturních středisek celého světa.

Napjatá situace v Evropě znemožnila pokračování turné. Tuto dobu využil Laub ke zdokonalování své hry a studiu skladby u slavného kontrapunktisty, varhaníka Šimona Sechtra (1788–1867), žáka L. Koželuha a učitele Antona Brucknera.

V roce 1851 devatenáctiletý Laub koncertoval v Londýně, kde vystoupil se známými houslisty, jako byli např. Bériot, Ernst, Sivori a Vieuxtemps. Byl stále slavnější a byl dokonce oceněn královnou Viktorií.

Laub byl nejen skvělým sólistou, ale také zkušeným komorním hudebníkem. Velkou zásluhu na tom měl prof. Mořic Mildner, který velmi propagoval tuto formu hry. Hudební kritici okouzlení jeho uměním nebyli schopni jednoznačně uznat, zda je Laub lepším sólistou nebo komorním hudebníkem. Jeho umění v oblasti komorní hry dozrávalo celá léta v době jeho koncertního cestování po Evropě a také v průběhu práce na Sternově konzervatoři v Berlíně (1855–1862), kde byl dokonce primáři kvarteta<sup>54</sup>.

Velmi vysoce ocenil Lauba slavný Josef Joachim. V dopise svému bratrovi píše: „*Je úžasné, jakou jistě vzbudí touto stránkou své hry senzaci.*”<sup>55</sup> Joachim byl okouzlen provedením svého *Uherského koncertu* Laubem. V dopise Kláře Schumannové píše: „*Laub se zde velice líbil, zejména orchestru; je také skutečně nejlepším houslistou, kterého jsem slyšel.*”<sup>56</sup> Mnohokrát hrávali společně Beethovenovy poslední kvartety (Joachim tehdy hrával druhé a Laub první housle). Provedení posledních Beethovenových kvartetů v Berlíně bylo o to významnější, že byly v té době prakticky neznámé. Všiml si toho mezi jinými i vědec Andreas Moser<sup>57</sup>. Protože měl možnost pozorovat zblízka umění Lauba, charakterizoval jej následujícím způsobem: „*Vůbec si neumíte představit, s jakou citovou vroucností a náladou je přednášel! Skutečně podivuhodně hraje můj koncert, tak ohnivě a jistě v nejtěžších pasážích, jak já to nedokážu. Těší mne, že jej tak rád předvádí veřejně.*”<sup>58</sup> Oba umělci si jeden druhého nesmírně vážili. Jako příklad můžeme uvést událost z 23. ledna 1872: Při jejich uměleckém setkání v Moskvě Laub svěřil Joachimovi svůj part prvního houslisty a s velkým úspěchem zahráli jedno ze Spohrových duetů<sup>59</sup>. Jindy na symfonickém

---

<sup>54</sup> ŽÍDEK, František: *Čeští houslisté tři století*. Panton, Praha 1982, s. 82.

<sup>55</sup> FOLTÝN, Jaroslav – KUDELÁSEK, Pavel: *200 let houslového oddělení pražské konzervatoře*. Pražská konzervatoř, Praha 2012, s. 34.

<sup>56</sup> *Tamtéž*, s. 34.

<sup>57</sup> *Tamtéž*, s. 34.

<sup>58</sup> *Tamtéž*, s. 34.

<sup>59</sup> ŽÍDEK, František: *Čeští houslisté tři století*. Panton, Praha 1982 s. 83.



koncertě, kde Joachim hrál sólovou partii Beethovenova koncertu, byl Laub mezi hudebníky orchestru.

V roce 1858 se Laub zúčastnil oslav padesáti let založení Jednoty pro zvelebení hudby v Čechách – sdružení, které založilo pražskou konzervatoř a pečovalo o ni. Zahrál tehdy Beethovenův *Koncert D dur*. Jeho vystoupení bylo přijato s velkým nadšením a jeden z kritiků napsal: „...*neboť zanítil takřka umdlené obecenstvo k jáсотu a nekonečnému volání: výborně, a bravissimo! Nebudeme se dále již o ničem zmiňovat, pouze řekneme, že si dobyl palmy tohoto večera.*”<sup>60</sup>

Laub byl specialistou na provádění skladeb Paganiniho. Při vystoupení 20. března 1852 na Žofinském ostrově jako první houslista od doby italského mistra předvedl pouze a jen jeho dílo. Laub byl také slavný pro své vášnivé a cituplné interpretace koncertů Mendelssohna a Beethovena. Jeho způsob hry díla druhého z těchto skladatelů takto popsal jeho zeť Jan Hřimalý ve *Vzpomínce na Ferdinanda Lauba*: „*Na kterékoliv z jeho Beethovenů vzpomenu, všude nezměrná hloubka, v každé frázi velký umělec, jenž tvoří v okamžiku nadšení a sebevědomí, že vás strhne do svého carstva poesie.*”<sup>61</sup>

Profesor J. Hřimalý jinde ve své knize přiblížil reakci plnou emocí kapelníka vídeňské opery, přítele Wagnera a jeho dirigenta v Bayreuthu, Hanse Richtera, který, když se dozvěděl, že je (Hřimalý – pozn. autora) nástupcem Lauba v Moskvě, řekl: „*Bože! Ferdinand Laub – Beethovenův koncert! Ne, to už neuslyším! Koncert hraje dosud také Joachim, ale – ale –*”, po čemž nadšeně dodal: „*Tato nevyrovnatelná interpretace kolosálního houslového talentu.*”<sup>62</sup>

V prosinci 1858 se poprvé vydal do Ruska. Na koncertě v březnu roku 1859 ve Velkém divadle v Petrohradě svou hrou Mendelssohnova koncertu okouznil známého a přísného kritika A. N. Sěrova. V recenzi napsal: „*Dejte jen poslechnout Mendelssohnův houslový koncert v podání Laubově nejzarputilejšímu z antimendelssohnistů, nebo propagátorů wagnerovského směru a na kusy se rozletí jeho nejfantastičtější tvrzení přísného kritika o škodlivosti koncertních skladeb a virtuóznosti vůbec*”. V dalším úryvku recenze Sěrov staví Lauba nad mnoho současných umělců. Byl okouzlen mimo jiné zralostí interpretace a také uměním hrát skladby bez nadsazování, šarlatánství a afektace. Nakonec prohlašuje: „*F. Laub má plné právo objevit se na koncertní estrádě úplně sám na celý večer,*

---

<sup>60</sup> FOLTÝN, Jaroslav – KUDELÁSEK, Pavel: Cit. dílo, s. 35.

<sup>61</sup> *Tamtéž*, s. 86.

<sup>62</sup> *Tamtéž*, s. 85.

*jako to činival Fr. Liszt.*<sup>63</sup> Sěrov, který se snažil pozorně sledovat všechna Laubova vystoupení, prohlásil: „...v kvartetu se Laub zdá stát ještě výše než v sólech. Vnitřně splývá úplně s prováděnými skladbami, Haydna hraje stejně dokonale jako Beethovena, což je pro nynějšího virtuosa velmi nesnadné.” Velký obdiv vzbudila také hra Bachových *Sonát a partit* v Petrohradu. Sěrov napsal: „Laub vycítil v Bachových skladbách pro sólové housle snahu autora vyjádřit svou hudbou živé lidské city. Udivil svou mistrovskou schopností vést najednou několik samostatných melodií, provádět fugu na jedněch houslích se všemi odstíny různých, volně se vplétajících hlasů.” Zejména v provedení Ciaccony z *Partity d moll* chválí Sěrov Laubův mohutný tón, široký proud zvuku pod jeho smyčcem, zesilujícím housle čtyřikrát proti obvyklým možnostem, ale také jeho odstíny pianissima a celkové hluboké proniknutí do stylu Bachova.<sup>64</sup>

Sěrov nepoddává se pokušení obvyklého, prázdného technického popisu, jinde píše: „Laub se dovedl mistrovsky přiblížit duchu beethovenovské myšlenky.” O tom, že byl Sěrov ve své kritice velice objektivní, svědčí kritika druhého vystoupení, kde vytknul Laubovi, že zahrál pouze jednu část koncertu Beethovena. Navrhl také, že v této situaci by bylo lepší zahrát i Ernstovy fantazie *Othello*, také vlastní, velmi působivou skladbu *Rondo scherzoso*, a nejvýhodnější by bylo zahrát celý koncert<sup>65</sup>. Zde je nutno podotknout, že Laub si vzal kritiku k srdci a již nikdy více nerozděloval velký koncert na jednotlivé části v rámci jednoho vystoupení.

Také další velcí umělci si hluboce vážili Laubova umění. Petr Čajkovskij v dopise svému příteli píše: „Vždy jsem byl okouzlen jeho interpretací Mozartova Kvintetu g moll. Když Adagio z tohoto kvintetu hrál Laub, tak jsem se schovával do nejzazšího koutu sálu, aby nebylo vidět, co se mnou tato hudba, takto interpretována dělá.”<sup>66</sup> Henryk Wieniawski po poslechu v té době moderního Moliquova *Koncertu a moll* v provedení Lauba prohlásil: „Nikdy bych si nebyl pomyslel, že je možno z tohoto koncertu vytvořit tak grandiózní produkci! Laub si pro tuto skladbu vytvořil novou techniku, takže se v jeho hře objevilo zcela nové myšlenkové pojetí skladby, spojené s úplně novým způsobem hry...”<sup>67</sup>

Další roky 1860–1866 byly pokračováním jeho velmi úspěšných koncertních cest. Můžeme jej směle zařadit mezi největší houslisty doby vedle takových umělců jako například: H. W. Ernst, J. Joachim, H. Vieuxtemps a H. Wieniawski.

---

<sup>63</sup> ŠICH, Bohuslav: *Ferdinand Laub*, Praha 1951, s. 47.

<sup>64</sup> *Tamtéž*, s. 49.

<sup>65</sup> *Tamtéž*, s. 48.

<sup>66</sup> FOLTÝN, Jaroslav – KUDELÁSEK, Pavel: Cit. dílo, s. 38.

<sup>67</sup> FOLTÝN, Jaroslav – KUDELÁSEK, Pavel: Cit. dílo, s. 38.

Poslední období života strávil v Rusku. Při svém druhém pobytu ihned po koncertech v Petrohradě obdržel nabídku profesury na místní konzervatoři, kterou však z důvodu nepříznivých klimatických podmínek odmítl. Krátce nato se objevila další nabídka práce, tentokrát na nově zakládané moskevské konzervatoři. Rusové byli tak odhodláni přimět Lauba, aby se stal profesorem v Moskvě, že s nabídkou do jeho rodného domu ve Volovicích přijel osobně Nikolaj Rubinstein<sup>68</sup>. Takto skončila doba triumfálních cest Lauba po Evropě a nastalo období stabilizace v osobním i profesním životě.

Ferdinand Laub se prostřednictvím své výuky na moskevské konzervatoři přičinil k předávání didaktických myšlenek vycházejících z konceptu pražské konzervatoře. To se později stalo impulsem k vytvoření slavné ruské školy. Je velká škoda, že z důvodu předčasného úmrtí byla jeho pedagogická práce omezena pouze na osm let. Někteří jeho žáci ukončili vzdělání až u jeho nástupce, profesora Jana Hřímalého (v roce 1868 se stal asistentem Lauba místo Henryho Schradiecka, který opouštěl Rusko). K nejslavnějším žákům Lauba patřili mezi jinými takoví houslisté jako M. Davidov, syn českého emigranta Josef Kotek a Stanislaw Barcewicz, později slavný pedagog ve Varšavě. Uznávaný ruský kritik Odojevskij takto popsal Laubovo umění: *„Laubova houslová škola je předmětem hluboké úcty jeho žáků. Laubovo umělecké nazírání jako interpreta projevilo se před námi v nejrůznějších formách, a v každé z nich byl věren sobě, t. j. hluboko pronikal do prováděného jím díla a tomuto provedení přinášel v oběť všechno, co u jiných interpretů se nazývá efekty pro obecenstvo. Laubovi je cizí tento směr. Ctí vysoko své umění a honbu za efekty ponechává tuctovým interpretům. Ať hraje Bacha, ať Beethovena, zdá se, že každému stejně jako Mozartovi věnoval celý život.“*<sup>69</sup>

Laub byl také plodným skladatelem, i když tato větev jeho umělecké činnosti byla v porovnání s aktivním koncertním životem značně nevýrazná. Nebylo to žádnou výjimkou v případě výkonných houslistů, protože často z důvodů velkého vyčerpání koncertováním tvořili hlavně ve volných chvílích, a to zejména pro potřeby virtuosní činnosti.<sup>70</sup> V roce 1874 zahrál v Moskvě svůj *Koncert pro housle a moll*, o kterém se sám Čajkovskij vyjádřil (v tisku) velmi pochvalně<sup>71</sup> (bohužel se nezachoval rukopis tohoto díla). Skvělá *Polonéza* je dodnes součástí houslového repertoáru. Kromě písní založených na českých lidových písních Laub skládal hlavně skladby pro housle. Mezi jím nejčastěji hrané patřily *Grand*

---

<sup>68</sup> Bratr ředitele petrohradské konzervatoře Antona Rubinsteina.

<sup>69</sup> ŠICH, Bohuslav: Cit. dílo, s. 173.

<sup>70</sup> ŠICH, Bohuslav: Cit. dílo, s. 87.

<sup>71</sup> *Tamtéž*, s. 87.

*Duo brillant sur des airs bohémiens*, fantazie na české národní písni. Dále napsal např. *Elegii op. 3*, *Quatre Morceaux op. 4* (*Nocturno, Ballade, Romance, Saltarello*), *Rondo Scherzoso op. 6*, *Romanci a Impromptu op. 7*, *Quatre Morceaux op. 12* (*Canzonetta, Bonheur perdu, Romance sans paroles, Impromptu*), *Trios Marceaux op. 14* a také *Adagio, Andante cantabile* a tři koncertní etudy. Napsal také kadenci k Beethovenovu *Koncertu D dur*. Jeho skladby pro housle byly vydány v Lipsku (nakl. Cranz, Forberg, Peters, Röder), v Berlíně (M. Bahu), Brunšviku (Col, Litolff), ve Vídni (J. Gutmann, Universal Edition), v Moskvě (Jurgenson) a v Praze (Christoph a Kuhé, J. Hoffmann, Barritius, Kočí, M. Urbánek; nově B. Šich a V. Frait v nakl. Orbis, 1950).

Intenzivní způsob života způsobil, že v roce 1874 začal mít Laub velké zdravotní problémy (hlavně problémy s játry), které se projevovaly i v průběhu veřejných vystoupení. V létě téhož roku odjel do českých lázní Sedmihorky, kde po posledním koncertě hořce plakal nad svým osudem. Nepomohly mu ani pobyty v Karlových Varech a v lázních Merano v jižním Tyrolsku. Zemřel 18. března 1875 v Griesu během cestování. V knize Ratibora Budiše *Slavní čeští houslisté* (1966) si můžeme přečíst: „*Laubův pohřeb v Praze byl poznamenán smutkem všech milovníků hudby. Jenom Pražská konzervatoř se poslední cesty českého umělce oficiálně nezúčastnila zásluhou málo schopného, o to víc protičesky smýšlejícího ředitele Josefa Krejčího. Laubovy ostatky byly uloženy do skromného hrobu na Olšanech. Teprve v roce 1949 byly přeneseny na místo nejdůstojnější – na Vyšehrad. Tam dnes odpočívá Ferdinand Laub, první český houslista 19. století, jenž naše umění proslavil po celé Evropě. Ještě v roce 1888, při své první návštěvě v Praze, pronesl s mocným dojetím Petr Iljič Čajkovskij: ‘...Znamení a dle mého zdání největší houslista naší doby Ferdinand Laub byl mým druhem jako profesor konzervatoře. Nejněžnější a nejsrdečnější přátelství nás spojovalo...’*”<sup>72</sup>.

### c) **František Ondříček**

Narodil se v Praze 29. dubna 1857. Jeho prvním učitelem houslí byl jeho otec – skvělý hudebník. Ten si všiml synova talentu. Mladý František měl housle jako svou oblíbenou hračku. Jeho rodina si všimla jeho velké fascinace hudbou a pro jeho dobro museli často housle schovávat, aby necvičil příliš často. První hudební kroky činil v kapele svého otce (později stálý orchestr Švandova divadla). Stejně, jako tomu bylo v případě Josefa

---

<sup>72</sup> FOLTÝN, Jaroslav – KUDELÁSEK, Pavel: Cit. dílo, s. 39.

Slavíka a Ferdinanda Lauba, byl František považován za zázračné dítě. Jeho hra se vyznačovala nejen skvělou technikou, ale také velkým uměleckým citem. Dalším Františkovým učitelem byl Jan Weber.

Když si profesor Antonín Bennewitz všiml velkého talentu Františka Ondříčka, přemluvil jeho otce, aby souhlasil s profesionálním vzděláváním na pražské konzervatoři. Byl přijat v roce 1873. Když František v roce 1876 absolvoval Beethovenovým koncertem, byl již velmi dobře známý pražské veřejnosti.

Na přelomu let 1876–77 koncertoval v Praze skvělý houslový virtuos Henryk Wieniawski. Polský umělec měl příležitost slyšet hru Ondříčka 6. ledna 1877<sup>73</sup>. Po koncertě Wieniawski vstal a pevně Františka objal. Celá tato situace vyvolala bouřlivý potlesk veřejnosti a Ondříček pro radost polského houslisty zahrál jeho slavnou *Legendu op. 17*. Wieniawski tehdy prohlásil: „*Tu můžeš hrát hned po mně*“<sup>74</sup>. Mezi posluchači tohoto koncertu byl přítomen také mecenáš umění Alois Oliva, který byl dojat jak hrou Ondříčka, tak i aurou jeho setkání s Wieniavským. Po krátkém rozhovoru s prof. Bennewitzem nabídl Františkovi finanční podporu, aby mohl pokračovat ve studiu v Paříži.

Aby se mohl Ondříček stát žákem tamější konzervatoře, bylo potřeba malého podvodu. Lambert Massart, který byl dříve učitelem Wieniawského, měl ve své třídě mnoho žáků a neměl v úmyslu nikoho přijímat. Ale umíněný František se nevzdával a doslova donutil slavného pedagoga, aby si poslechl jeho hru. Poté Massart ihned prohlásil, že Ondříčka rád přijme do své třídy, ale pod podmínkou, že bude předstírat náhlou nemoc a nevystoupí před přijímací komisí. Řekl: „*Kdybyste takto hrál při zkoušce, poznali by ihned, že jste si přijel do Paříže pro první cenu a nepřijali by vás.*“<sup>75</sup> Massart tedy řekl Ambroisiu Thomasovi, že má soukromého žáka, který náhle onemocněl a nemůže absolvovat přijímací zkoušky. Díky tomu se Ondříček stal žákem konzervatoře.

Nikdy však nezapomněl, za co vděčí Antonínu Bennewitzovi. V roce 1879 napsal svému profesorovi následující slova: „*Paříž jest pro našince jen výhodným městem, že si zde možno získati jména, kdo však by sem chtěl jíti za tím účelem, aby konal přísné studie, ten by věru špatně pochodil. Tak i mně bylo možno jen proto vyniknouti, že jsem, dík Vašemu návodu, stál již na výši technické dokonalosti, když jsem z Prahy odcházel...*“<sup>76</sup> V tomtéž

---

<sup>73</sup> Ondříček pak provedl s klavíristkou Josefínou Strengovou Beethovenovu Kreutzerovou sonátu a 5. Moliqueův koncert a moll (1. větu).

<sup>74</sup> ŠICH, Bohuslav: *František Ondříček*, Editio Supraphon Praha-Bratislava 1970, s. 34.

<sup>75</sup> *Tamtéž*, s. 39.

<sup>76</sup> ŽÍDEK, František: *Přehledné dějiny českého houslového umění*. F. Obzina, Vyškov na Moravě 1960, s. 55.

roce Ondříček obdržel v soutěži na pařížské konzervatoři první cenu spolu s mistrovskými houslemi. V průběhu studií u Massarta jeho hra ještě více vyžrála. Ondříček nabral tzv. „francouzskou eleganci“ a také dosáhl dokonalosti v ovládnání pravé ruky. Naučil se vydobývat krásný a mocný zvuk i z houslí slabší kvality. Lambert Massart jej nazval svým druhým Wieniawským<sup>77</sup>.

Před Ondříčkem se otevřely dveře do nejrenomovanějších koncertních sálů světa. Slavný kritik E. Hanslick po jeho koncertě ve Vídni napsal: „*Největší úspěch minulého týdne náleží houslím a jmenuje se François Ondricek... Ať toto jméno zní jakkoliv, je hra na housle mladého pofranštělého Čecha tak čistá a sladká, jak dlouho, dlouho jsme neslyšeli. Bylo to ve IV. Filharmonickém koncertě, kde pan Ondricek po prvé vystoupil před vídeňským obecnstvem a ihned všecko uchvátil. Hrál tak často slýchaný, ale stále ještě nepostradatelný Mendelssohnův koncert, kterým u nás každý virtuos začíná, jestliže si ne zvolil koncert Beethovenův. Mnohdy slýchané rčení, že Mendelssohna a Beethovena zahraje za naší doby každý slušný houslista, je zcela klamné; pouhé dovednosti hrozí právě zde veliké nebezpečí. Dávno velikými mistry zhýčkáni, vítáme a chceme oba tyto koncerty slyšet jen v dokonalém provedení. Pod Ondrickovým smyčcem skvěl se celek i každý jednotlivý tón v neposkrvněné kráse. Intonace tohoto houslisty je naprosto jistá a čistá, jeho tón sladký a jadrný, jeho technika stejně solidní jako brilantní. Kouzlo svěžího, neotřelého mládí dýše jako ranní vánek z jeho hry. V tomto dojmu upomíná nás Ondricek na svého krajana Ferdinanda Lauba, který ovšem byl mohutnější, ale také násilnější. Těšíme se, že poznáme Ondricka blíže v samostatném koncertu – nejdůležitější, totiž první krok ke všeobecné oblíbenosti se mu právě podařil.*“<sup>78</sup> V sezoně 1890–91 odehrál v Praze deset koncertů. Ondříček proslavil českou zemi také za oceánem (šestiměsíční turné po Americe v letech 1895–96). Byl tehdy prohlášen králem všech houslistů<sup>79</sup>.

Velkých úspěchů dosáhl také v Itálii. V Parmě poslouchal jeho hru syn Niccoly Paganiniho, Achille Paganini. Ondříček tehdy zahrál *Rej čarodějnic op. 8* italského mistra. Dojatý Achille Paganini řekl: „*Poznávám smyčec svého otce.*“<sup>80</sup> Na jeho žádost byly 28. dubna 1893 ukázány Ondříčkovi ostatky velkého Itala. Při vkládání rakve do sarkofágu z ní náhodně vypadl jeden šroub a od té doby jej nosil František ve svém pouzdru na housle jako talisman<sup>81</sup>.

<sup>77</sup> ŠICH, Bohuslav: Cit. dílo, s. 41.

<sup>78</sup> Neue Freie Presse, č. 6587, 28.12.1882, s. 1–2.

<sup>79</sup> ŠICH, Bohuslav: Cit. dílo, s. 156.

<sup>80</sup> *Tamtéž*, s. 133.

<sup>81</sup> *Tamtéž*, s. 134–135.

Od roku 1884 až do roku 1918 bydlel Ondříček ve Vídni, kde byl profesorem a později také ředitelem Nové vídeňské konzervatoře. Jeho hra byla technicky bezchybná, s krásným hlasitým zvukem a jeho interpretace skladeb byly plné temperamentu a vášně. Dokázal výjimečným způsobem měnit znění nástroje a jeho vibrace se vyznačovala neobvyklou zpěvností.<sup>82</sup> Ondříček disponoval rozsáhlým repertoárem, ve kterém důležitou pozici zaujímal čeští skladatelé jako Smetana, Dvořák a Suk. Zejména blízká mu byla hudba Dvořákova. Významný český houslista při každé příležitosti zdůrazňoval, že jej považuje za jednoho z největších hudebních umělců. Ondříček na svých koncertech často hrával Dvořákův *Koncert a moll op. 53*.<sup>83</sup> Skladatel Josef Suk takto popsal své pocity z vystoupení Ondříčka ve Vídni, kde poprvé zahrál Brahmsův *Koncert D dur op. 77*<sup>84</sup>: „Ondříček byl vždy cele v duchu skladby, udivoval pravdivostí a pročitěním, a vše, čeho se dotkl, zazářilo jako vzácný drahokam. V roce 1887 hrál ve Vídni Brahmsův houslový koncert. Když po démonickém počátečním *d moll* zazněly v sólových houslích čtyři takty připravující čarovné *D dur*, povstalo obecnstvo v zbožném zanícení a samému Brahmsovi zvlhly zraky. Kritika nenacházela dosti superlativů pro jeho vroucí a vznešené umění.”<sup>85</sup>

Později Ondříček působil i jako pedagog. Kromě jiných didaktických děl napsal také rozsáhlou *Houslovou školu* (za spolupráce svého dávného žáka a zároveň lékaře Dr. Samuela Mittelmanna), která se skládala z několika částí<sup>86</sup>, a *15 uměleckých etud*, které se svou obtížností podobají dílům Paganiniho, Wieniawského a Ernsta. Ondříček ve svém díle věnoval velkou pozornost zvládnutí správné techniky hry na podkladě anatomicko-fysiologickém. Předmětem jeho zkoumání bylo nalezení metod, které zabrání křečím rukou u houslistů. O Ondříčkových etudách a jejich úloze v didaktice se vyjádřil prof. Jan Mařák v časopise *Hudební výchova* (I/1920) v článku *Umělecké etudy Ondříčkovy*<sup>87</sup>: „Až dosud platily etudy Paganiniho, Wieniawského ‘L’*’*école moderne’ a Ernstovy ‘Mnohohlasé studie’ za nejvrcholnější stupně houslové literatury didaktické (ač možno-li tyto ještě k didaktické literatuře počítati). Výše to nešlo. Bylo vždy málo těch, kteří se po trnitých stupních k Parnasu od proslulých Kreutzerových 42 prvních ‘stupínek’ došplhali až k těmto třem ‘velehorám’ a probádali jejich taje a strmé výšiny důkladně. Mistr Ondříček nám však ukázal, že je možno jíti ještě výše. A nejen to. Ukázal nám i cesty zcela nové. Jeho nedávno

---

<sup>82</sup> FOLTÝN, Jaroslav – KUDELÁSEK, Pavel: *200 let houslového oddělení pražské konzervatoře*. Pražská konzervatoř, Praha 2012, s. 54.

<sup>83</sup> Viz: KUSIAK, Jerzy: *Przewodnik po muzyce skrzypcowej*, PWM Kraków 2003, s. 136.

<sup>84</sup> Do té doby tuto skladbu hrál pouze Joachim, kterému ji věnoval Brahms.

<sup>85</sup> FOLTÝN, Jaroslav – KUDELÁSEK, Pavel: Cit. dílo, s. 54–55.

<sup>86</sup> Viz: WROŃSKI, Tadeusz: *O czym nie ma czasu mówić na lekcjach*, Brevis, Poznań 1997, s. 69–70.

<sup>87</sup> Německy název *15 Künstler-Etuden für Violine Solo* autor sám překládal jako *15 etud pro umělce*.

znovu vyšlé 'Künstler-etuden' (Ed. Peters) nejenže po stránce technických obtíží převyšují značně výše zmíněné tři cykly, ale – což je na nich nejzajímavější – přinášejí nám techniku zcela novou. Jako je technika Paganiniho, Ernstova a Wieniawského plná třpytivých cetek flažoletových, pizzicatových atd. obrazem své doby a tehdejšího vkusu, možno nazvat techniku Ondříčkovu v jeho etudách – moderní. Nalezneme tu jen 'solidní' pasáže, ale jsou tvrdým oříškem i pro nejvyspělejší hráče. Je to cyklus 15 etud v melodické i modulační invenci velmi zdařilých, s pasážemi, řešícími nejobtížnější a nekomplikovanější problémy techniky levé ruky, celou svou strukturou namnoze zcela originálními. Vyspělí houslisté uvítají dílo Ondříčkovo jistě s nadšením."<sup>88</sup> Je známo, že Fritz Kreisler (1875–1962) tyto velice složité skladby cvičil na svých mnohých koncertních turné, a Henryk Szeryng (1918–1988) potvrdil v roce 1966 Bohuslavovi Šichovi, že tuto sbírku velmi dobře zná. V roce 1919 po zestátnění Pražské konzervatoře byl František Ondříček jmenován profesorem houslí na mistrovské škole Pražské konzervatoře.

Z jeho dalších skladeb získaly popularitu *České tance*, *Česká rapsodie*, *Fantasie na motivy z 'Prodané nevěsty'*, *Fantasie na motivy Glinkovy opery 'Život za cara'* a také kvartet *As dur*.

Do konce svých dnů byl aktivním sólistou. Zemřel 13. dubna 1922 na nádraží v Miláně po záchvatu srdeční mrtvice. František Ondříček byl pochován mezi dalšími slavnými umělci na vyšehradském hřbitově. Na pohřbu J. B. Foerster velmi poeticky popsal tohoto velkého houslistu: „*František Ondříček! Zlatá struna napjatá mezi nebem a zemí, již se dotkl prst Boží – nástroj, jenž zpíval tíži života i jeho slávu, radost i žal, smích i slzu, naději i útisk – stejně pravdivě, stejně přesvědčivě, stejně dojemně – jelikož z něho mluvil život...*”<sup>89</sup> Stejně dojemně zní slova Josefa Suka, který na sklonku života vyřekl tato slova: „*Zvuk Ondříčkových houslí vznáší se dále nad naší vlastí, neboť v tom zvuku byla duše národa se všemi nepokoji, touhami a radostmi, tím zvukem jsou naplněny české lesy, řeky, hory, tím zvukem zpívají česká údolí.*”<sup>90</sup> František Ondříček je počítán do velkého trojhvězdí největších českých houslistů vedle Josefa Slavíka a Ferdinanda Lauba.

---

<sup>88</sup> ŠICH, Bohuslav: Cit. dílo, s. 317.

<sup>89</sup> FOLTÝN, Jaroslav – KUDELÁSEK, Pavel: Cit. dílo, s. 56.

<sup>90</sup> ŽÍDEK, František: Cit. dílo, s. 57.



### 1.3. Pražská konzervatoř a její vliv na vývoj kulturního života ve střední Evropě

Expanze hudebního života v Evropě 18. století způsobila na přelomu 18. a 19. století vznik hudebních škol v důležitých střediscích starého kontinentu. V roce 1784 vznikla v Paříži École royale de chant et de la déclamation, jejímž cílem byla výchova operních pěvců. V roce 1795 dostala název konzervatoř. V Boloni konzervatoř vznikla v roce 1804, v Neapoli v roce 1808 a v Miláně v roce 1807. Vídeňská konzervatoř, stejně jako pařížská, se vyvinula z pěvecké školy, která byla otevřena roku 1817. Vysoká hudební škola ve Varšavě byla založena roku 1821 polským skladatelem Josefem Elsnerem. V roce 1822 vznikl v Berlíně ústav pro církevní hudbu a v roce 1869 v tomto městě zahájila svou působnost Vysoká hudební škola. V Londýně byla hudební akademie od roku 1822 a v Haagu od roku 1826.

V roce 1808 se dvacet čtyři šlechticů rozhodlo založit v Praze Jednotu pro zvelebení hudby v Čechách. Stanovili zároveň požadavky na pedagogy, kteří tam budou pracovat. Všichni zaměstnaní hudebníci museli také hrát v orchestru. Jejich myšlenka se uskutečnila 24. dubna roku 1811.<sup>91</sup>

Prvním profesorem houslí na pražské konzervatoři byl Bedřich Vilém Pixis. Již v roce 1807 se stal koncertním mistrem divadelního orchestru. Koncertoval také se svým bratrem Janem Petrem Pixisem. B. V. Pixis se narodil v Mannheimu, který byl důležitým střediskem kulturně hudební mapy Evropy. Češi významně přispěli k rozvoji houslového umění v mnoha střediscích. V případě Mannheimu to byl Jan Václav Stamic – český emigrant, který byl houslistou a také skladatelem. Zastával funkci koncertního mistra mannheimského orchestru. Jeho skladby dodnes zůstávají cennou součástí houslového repertoáru. Pixis se učil hrát na housle pod vedením Ignaze Fränzla, který byl žákem J. V. Stamice a také Antonína Stamitce (syna Jana Stamice, učitele slavného Rodolpha Kreutzera).

Programovým základem vyučovaných specializací byly didaktické materiály používané v první instituci tohoto druhu vzniklé v Evropě – na pařížské konzervatoři. Například pro houslové oddělení byla hlavní učebnicí škola hry *Methode de violon*. Jejími autory byli skvělí houslisté a současně pedagogové pařížské konzervatoře: Pierre François Baillot, Pierre Rode a Rodolphe Kreutzer.

---

<sup>91</sup> BRANBERGER Jan – AMBROS August Wilhelm: *Konzervatoř hudby v Praze*, Praha 1911, s. 173.

Značný vliv na uměleckou osobnost a také na didaktickou práci Pixise mělo setkání se skvělým italským houslistou a pedagogem Giovannim Battistou Viottim v Hamburku.

Učitelé pražské konzervatoře museli pracovat dle konkrétního didaktického plánu schváleného vedením školy. Každý z pedagogů mohl zavádět vlastní novátorské nápady pod podmínkou, že tím bude zvýšena úroveň výuky.

Výsledky činnosti pražské konzervatoře byly znatelné již po několika letech od jejího založení. V pátém roce činnosti škola zahájila pravidelnou koncertní činnost a její žáci byli zváni ke spolupráci s operou Stavovského divadla. Tato instituce z důvodu malého počtu členů a finančních problémů doplňovala stav mladými adepty konzervatoře.

V té době byli přijímáni do pražské školy kandidáti ve věku 10–14 let. Studium bylo rozděleno na I. a II. třídu tzn. 1–3 a 4–6 ročník. Hlavním cílem výuky bylo vychovat orchestrální hudebníky. Prvním pedagogem, který učil třídu houslí, byl prof. Pixis. Ohledně jeho didaktické činnosti uvedl jeho nástupce Mořic Mildner následující: „*Pixis přenesl svou subjektivitu, která se projevovala zvláště v elegantním a vkusu plném přednesu, na své žáky, aniž by učinil ze žáků kopii, jak se obvykle u jiných mistrů děje. Jeho tendencí bylo každou individualitu ve směru jí vrozeném rozvinout a každého chovance tak všestranně pokud možno vzdělat.*”<sup>92</sup> Pixis vedl také aktivní koncertní činnost a často vystupoval jako sólista a komorní hudebník (např. na večerech komorní hudby v salonech hraběte Josefa Nostice). Založil svůj kvartet, který tvořili Mořic Mildner (2. housle), Karel Macháček, později Vincenc Barták (viola) a František Hüttner, později František Bühnert (violoncello).

Prvním žákem třídy houslí pražské konzervatoře byl Vincenc Barták, autor *Theoreticko-praktické školy na housle ve dvou odděleních*. Mezi další žáky, kteří ukončili školu, patřili takoví hudebníci jako Karl Maria von Bocklet, Bedřich Bezděk, Josef Vendelín Sokol a Jan Král. Absolventem třídy prof. Pixise byl také Raimund Dreyschock (bratr slavného klavíristy Alexandra Dreyschocka), pozdější profesor na konzervatoři v Lipsku a také koncertní mistr orchestru Gewandhausu. Jedním z nejlepších žáků Pixise byl také Jan Václav Kalivoda, který dosáhl úspěchů také jako skladatel. Jak je vidět, již první léta existence školy měla za následek mnoho výborných absolventů. Mezi nimi se také objevil výjimečný talent, který proslavil pražskou konzervatoř i v zahraničí. Tímto člověkem byl Josef Slavík, syn českého učitele (více o něm v kapitole „Nejvýznamnější představitelé české houslové školy”).

---

<sup>92</sup> FOLTÝN, Jaroslav – KUDELÁSEK, Pavel: *200 let houslového oddělení pražské konzervatoře*. Pražská konzervatoř, Praha 2012, s. 12.

V posledním období práce na konzervatoři učil Pixis ještě Rudolfa Slavíka, Josefova mladšího bratra. Později se R. Slavík stal členem orchestru moskevské opery. Jeho žákem byl mezi jinými známý ruský houslista Vasilij Bezekirsky.

Po smrti Pixise se stal jeho nástupcem jeho žák Mořic Mildner. Úspěšně vedl aktivity jako sólista i komorní hudebník. Jeho klavírní trio spolupracovalo s Bedřichem Smetanou. V tomto období na konzervatoři nebyl kladen důraz na komorní hudbu. Osobní příklad Mildnera, který často provozoval tuto formu hudby, stimuloval žáky k všestrannému rozvoji. Pokud se jedná o způsob výuky, pokračoval v pedagogických myšlenkách svého profesora a předchůdce B. Pixise. Mildner kladl velký důraz na nuance francouzského stylu houslové techniky. Tento styl charakterizuje velká dávka elegance, lehkost použití smyčce a interpretační vytríbenost. Ze sborníku, připraveného u příležitosti stého výročí konzervatoře, se můžeme mimo jiné dozvědět, že v roce 1857 dvanáct žáků profesora Mildnera zahrálo za doprovodu orchestru Bériotovo *Adagio a Rondo russe*. Hudební kritik a spisovatel dr. Ambros s obdivem popsal tento koncert. Ve své recenzi zdůraznil bezchybnou koordinaci všech účinkujících a také vysoké interpretační hodnoty. Hraní technicky náročných skladeb unisono se stalo později tradicí a specialitou pražské školy. Základ pedagogických myšlenek profesora Mildnera můžeme nalézt v jeho článku z roku 1865 (napsaném před jeho smrtí): „*Podstatou a charakterem pražské školy by měla být snaha o všestranné vzdělání, podpora osobnosti každého žáka, vedení k samostatnosti a objektivitě s rozvojem tvořivosti a vkusu. Základ by měla tvořit perfektní technická vybavenost, která dotváří skladatelův záměr a pomáhá sloužit interpretovanému dílu.*”<sup>93</sup> Jeho žáci se značnou mírou zasloužili o rozvoj kulturního života v Čechách i v zahraničí. K jeho nejlepším žákům patřili také Julian Grünwald (byl koncertním mistrem orchestru v Berlíně a později profesorem v Kolíně nad Rýnem), Emanuel Wirth (koncertní mistr v Baden-Badenu a profesor rotterdamské konzervatoře). Stojí za zmínku, že Wirth se stal violistou slavného Joachimova kvartetu. Vojtěch Hřímálý, další slavný absolvent Mildnera, byl koncertním mistrem opery v Rotterdamu a později dirigentem v Göteborgu, kde zastoupil v této funkci samotného Bedřicha Smetanu. Proslavil se také jako kulturní aktivista v Bukovině (Černovice). Josef Řebíček se stal koncertním mistrem orchestru německého divadla v Praze a ve Wiesbadenu. Působil také jako dirigent v divadlech ve Varšavě a Budapešti a dále v Berlínské filharmonii. Bratři Antonín a Hanuš Sitt se učili u Mildnera a později u Antonína Bennewitze. První z nich byl koncertním mistrem orchestrů

---

<sup>93</sup> *Tamtéž*, s. 28.

v Německu, Švédsku a Finsku. Úspěšně pracoval i jako pedagog. Hanuš hrál první housle v orchestru ve Vratislavi, Praze, Saské Kamenici a Nizze. Aktivně vyučoval na konzervatoři v Lipsku a zároveň byl dirigentem Bachova spolku. Dochovalo se mnoho jeho hodnotných redakčních zpracování houslové literatury. Nicméně nejslavnějším žákem profesora Mildnera byl Ferdinand Laub (více o něm v kapitole „Nejvýznamnější představitelé české houslové školy“).

Jiným jeho absolventem, který významně přispěl k pokračování pedagogických myšlenek pěstovaných na pražské konzervatoři, byl Jan Hřímálý. Osud jej spojil od nejmladších let se slavným Ferdinandem Laubem. Ten byl nejprve pro o dvanáct let mladšího Hřímálého vzorem a později se stali přáteli. Laub vysoce oceňoval umění mladšího kolegy. Hřímálý se po ukončení studia na pražské konzervatoři stal koncertním mistrem orchestru v Amsterdamu. V roce 1869 mu Laub nabídl místo svého asistenta na moskevské konzervatoři po předchozím odstoupení Henryho Schradiecka z této funkce. Hřímálý se vždy více zajímal o pedagogiku než o sólové koncertování. Práce na moskevské konzervatoři mu nahradila předchozí neúspěch v konkursu na místo profesora v Praze v roce 1866 (nástupcem zesnulého M. Mildnera se stal A. Bennewitz – pozn. autora). Na počátku jeho práce a života v Moskvě mu velmi pomohl Ferdinand Laub, který zahrnoval mladšího přítele takřka otcovskou láskou. Hřímálý se stal členem Laubovy rodiny, když se oženil s jeho nejstarší dcerou. Po jeho smrti v roce 1875 byl jmenován řádným profesorem. Pokračoval s kvartetem založeným tchánem – stal se jeho primáři. Je možno říci, že Hřímálý rozvíjel Laubovy pedagogické myšlenky nejlépe, jak to bylo možné. Významně se zasloužil o vznik znamenité ruské školy, která dodnes ohromuje houslový svět. K jeho nejlepším žákům patřili také J. Kotek, S. Barcewicz (oba byli žáky Lauba), A. Pečnikov, I. Barmas, G. Erděnk, D. Krejn, R. Glier, J. Kremer, A. Lifsic, A. Mogilevskij a M. Press.

Dalším pedagogem, který převzal dědictví po zesnulém Mořici Mildnerovi, byl jeho žák Antonín Bennewitz. Po získání absolutoria v roce 1852 se stal členem Stavovského divadla. Byl sólistou a komorním hudebníkem. Spolu s Bedřichem Smetanou a violoncellistou Františkem Hegenbartem založil klavírní trio. V roce 1866 byl vybrán z 15 kandidátů do funkce profesora třídy houslí pražské konzervatoře. Dalších dvě stě let ukazuje pokračování pedagogických myšlenek. Stalo se tak především díky tomu, že dalšími profesory se stávali bývalí žáci svých předchůdců. To způsobilo, že předávali tradice svých mistrů, které obohacovali o své vlastní zkušenosti a pedagogické znalosti. Způsob práce A. Bennewitze skvěle popsal jeho žák a později známý skladatel Josef Suk: „*Bennewitzova škola nebyla jen pouhou drezúrou; tento učitel prohlédl brzy nitra svých žáků a postupoval*

ve vyučování vždy tak, aby podporoval to, co shledal prospěšným pro jejich umělecký vývoj. Technika mu byla základním samozřejmým prostředkem, aby se došlo k cíli. Bennewitz dirigent a vůbec umělec hluboký a noblesní nebyl ani tak fedrovatelem pozlátkové virtuozity, nýbrž pronikal hlouběji. Proto u něho šla v jedné čáře s technickými problémy ryzí hudebnost.”<sup>94</sup> Profesor Jan Mařák následujícím způsobem popsal přínosy vyplývající z pedagogické práce Bennewitzovy: „Příchodem Bennewitzovým na konzervatoř byla uchována i dobrá tradice pražské houslové školy, která se neodštěpila od svého původního kmene, prvé římské školy Corelliho, jejíž přímou větví pražská škola jest – Corelli, Somis, Pugnani, Viotti, Pixis, Mildner a Bennewitz. Připomeňme si, že důležitou a plodnou větví, patřící ke jmenovanému kmeni, je pedagogický odkaz školy francouzské, která díly Kreutzerova, Baillota, Rodeho a dalších v těsné časové následnosti pomáhala již od působení Pixise a zejména Mildnera tuto starou tradici utvářet. Vždyť podle přání ‘Jednoty pro zvelebení hudby v Čechách’ měli páni učitelé užívat jako příruček předepsaných učebnic pařížské konzervatoře. Z tohoto přání zakladatelů konzervatoře vznikla roku 1812 první učební osnova. Tak francouzská houslová škola vtiskla nesmazatelnou pečeť Pražské konzervatoři na plných 200 let. Jasně to dokazuje současná učební osnova, v níž převažuje šest Francouzů (Mazas, Kreutzer, Rode, Allard, Dancla, Gaviniés), tvořící tento základ. Antonín Bennewitz sice nenapsal žádnou houslovou školu, ale měl nejlepší výsledky na ústavě. Za něho se začalo užívat první české houslové školy, napsané Vincencem Bartákem, kterou upravil a vydal v roce 1882 Vojtěch Hřímalý. Bennewitz byl velkou osobností lidskou i uměleckou. Tím, že vychoval řadu vynikajících a vysoce profesionálních houslistů, prokázal, že byl vynikajícím houslovým pedagogem.”<sup>95</sup>

Stejně jako jeho předchůdce, profesor Mildner, kladl Bennewitz velký důraz na komorní hru svých žáků. V návaznosti na tradici konzervatoře byla poměrně častá vystoupení unisono. Skupina houslistů zahrála v roce 1886 Bachovu *Ciacconu*. V dalších letech byly unisono prezentovány následující skladby: Riesovo *Perpetuum mobile*, Laubova *Polonéza* a *Polonéza* Wieniawského. To dokazuje vysokou úroveň výuky. Bennewitz vychoval řadu skvělých hudebníků. K nejznámějším patřili také: Florian Zajíc (koncertující sólista, profesor na Sternově konzervatoři v Berlíně), Váša Suk (houslista, skladatel a dirigent v moskevské opeře), Karel Halíř (jako první zahrál v Německu Čajkovského *Koncert D dur* a také se podílel na premiéře obnoveného Sibeliova *Koncertu d moll*). Podobně jako v případě M. Mildnera je třeba se zmínit o bratrech Antonínovi a Hanušovi

---

<sup>94</sup> *Tamtéž*, s. 43–44.

<sup>95</sup> *Tamtéž*, s. 43.

Sittových. Další absolvent profesora Bennewitze Josef Karbulka významně přispěl k vytvoření základů oděské houslové školy – učil tam mezi jinými Petra Stolarjského, pozdějšího učitele slavného Dawida Ojstracha. Ale největší slávu získali František Ondříček, Otakar Ševčík a také členové Českého kvarteta: Karel Hoffmann, Josef Suk, Oskar Nedbal a Jiří Herold.

Pro velké pedagogické zásluhy vykonané na konzervatoři byl prof. Bennewitz v roce 1882 zvolen jejím ředitelem. Za jeho působení se škola rozvíjela s velkým rozmachem. V roce 1884 bylo sídlo konzervatoře přeneseno do Rudolfiny, díky čemuž se objevila možnost častějšího prezentování žáků široké veřejnosti. Hudební večery, které byly organizovány školou, se setkávaly se stále větším zájmem.

Jedním z nejslavnějších žáků profesora Bennewitze byl František Ondříček. Jeho úspěchy a talent jej stavějí do řad největších houslistů přelomu 19. a 20. Století. Velmi přísný kritik a zároveň skvělý skladatel Leoš Janáček takto popsal jeho hru: „*To byl kumštýř houslista! V životě nepoznal jsem většího.*”<sup>96</sup> Velmi intimně a obrazně popsal své první setkání s hrou Ondříčka v dětství Václav Talich: „*Ozvaly se první tahy smyčce, a tu malý, zázračný muž na podiu, s bradou těsně přisátou k desce houslí, takže se zdálo, že nástroj je organickou součástí jeho těla, rostl do neslychaných rozměrů, chvílemi mě zvedal k sobě, chvílemi tlačil k zemi, aby mě konečně povzneseného poznáním tolikeré krásy a zdeptaného vědomím vlastní nemohoucností vrátil zase v každodenní skutečnost.*”<sup>97</sup> (Více o Ondříčkovi v kapitole „Nejvýznamnější představitelé české houslové školy”).

Další osobností, která pokračovala v pedagogické práci svých předchůdců, byl hrdina této práce Otakar Ševčík. Díky svým pedagogickým objevům, vytvoření velkého počtu cvičení a etud pro housle a novátorskému přístupu k problematice metodiky práce se stal nesporně jedním z nejslavnějších učitelů v historii houslového umění.

Pečlivý výběr pedagogického sboru v průběhu dvou století existence pražské konzervatoře přinesl mimořádné výsledky v podobě řady skvělých absolventů. Dalším skvělým učitelem houslového ústavu byl profesor Jan Mařák (absolvent třídy prof. Bennewitze z roku 1889). Ve své umělecké činnosti se zabýval hlavně komorní hudbou. Velmi hodnotná je jeho kniha *Housle, jejich vývoj, dějiny, metodika a literatura* (vyd. v roce 1923, v dalších vydáních rozšířená žákem Otakara Ševčíka, prof. Viktorem Noppem). Prof. Mařák se zabýval také vydavatelstvím (vydal mezi jinými *Studium stupnic a akordů*). Stejně jako Otakar Ševčík měl také J. Mařák svou „zahraniční kolonii”. Jako zajímavost je možné zmínit, že do ní

---

<sup>96</sup> *Tamtéž*, s. 53.

<sup>97</sup> *Tamtéž*, s. 53.

patřila vnučka Niccoly Paganiniho, Andreina Paganini. Do skupiny jeho nejslavnějších žáků můžeme zařadit takové houslisty, jakými byli Kitty Červenková, Karel Liška, Josef Burget, Alois Rychta, Milan Zuna a Enrico Campajola. Nejslavnějším odchovancem profesora Mařáka byl bezesporu Váša Příhoda. Proslavil Čechy takovým způsobem, jako již dříve také Kubelík a Kocian. Narodil se 24. srpna 1900 v jihočeských Vodňanech. Krátce poté se přestěhoval se svými rodiči do Prahy. Jeho otec, majitel hudební školy v Nuslích, rychle rozpoznal velký hudební talent syna a ujal se jeho výuky. Když měl Váša deset let, přivedl jej otec k profesoru Mařákovi, kterého požádal, aby si syna poslechnul a následně přijal mezi své žáky. Po letech jeho budoucí pedagog celou tuto situaci popsals následujícím způsobem: *„Jednoho dne objevil se u mne malý, plavovlasý hošík, bystrých a jiskrných modrých očí, neobyčejně výrazných. Bylo v nich mnoho upřímné dětskosti, trochu i šibalství, ale i jakési podivné zasněnosti. Když pak vyňal z pouzdra housle, které byly větší než on sám, dal si na pult k mému velikému překvapení Sarasatovy ‘Cikánské melodie’ a Mendelssohnův koncert e moll. Přirozeně, že hrál ještě velmi neuměle, ale pamatuji si – ani tenkrát neslyšel jsem od něho falešného tónu. Malého Vášu jsem již nepustil, přijav ho za svého žáka – a rád.“*<sup>98</sup>

Mladý Váša dělal velké pokroky. 12. prosince 1913 vystoupil na koncertě v Mozarteu a jeho vystoupení vzbudilo velký obdiv posluchačů. Také jeho vystoupení 25. března 1915 ve Smetanově síni, kde zahrál Paganiniho Koncert D dur, bylo velmi úspěšné. Ve věku 13 let už Váša pravidelně koncertoval a v 15 letech každý rok vystupoval s doprovodem České filharmonie. Po 10 let (od roku 1920) byl nadějný houslista soukromým studentem profesora Mařáka.

Přelomem ve smyslu jeho další kariéry se stala jeho koncertní cesta do Ameriky, Jugoslávie a severní Itálie. I přes nesporné úspěchy nebyla jeho finanční situace nejlepší. Když chtěl zorganizovat koncert v Miláně, bylo mu řečeno, že tam mají dostatečný počet houslistů. Zoufalý Příhoda se rozhodl pro sólová vystoupení v jedné z tamějších kaváren. Řízením osudu se stalo, že již prvního večera byl mezi hosty slavný Arturo Toscanini<sup>99</sup>,

---

<sup>98</sup> ŽÍDEK, František: *Přehledné dějiny českého houslového umění*. F. Obzina, Vyškov na Moravě 1960, s. 110.

<sup>99</sup> TOSCANINI, Arturo (5. března 1867 – 16. ledna 1957) byl italským dirigentem. Byl jedním z nejváženějších hudebníků konce 19. a 20. století, proslulý svou vášní k hudbě. Jeho ucho bylo velmi citlivé na znění orchestru a nejjemnější nuance provedení (je vhodné poznamenat, že měl fotografickou paměť). V různých obdobích byl hudebním ředitelem La Scala v Mediolanu, Metropolitan Opery v New Yorku a New York Philharmonic Orchestru. Později byl jmenován prvním hudebním ředitelem Symfonického Orchestru NBC (1937–54). Velkou popularitu získal mnoha rozhlasovými a televizními pořady. Nahrál mnoho operních a symfonických skladeb.

který prohlásil: „*Tak mohl hráti Paganini, lépe zajisté ne.*”<sup>100</sup> Díky této události získal český houslista velkou popularitu a jeho kariéra nabrala neuvěřitelné tempo. Od ledna do června roku 1920 zahrál 84 koncertů po celé Itálii (jeho koncerty byly takovou senzací, že všechny vstupenky byly vyprodány s velkým předstihem). Později absolvoval první turné do Jižní Ameriky<sup>101</sup> – tentokrát měl již Příhoda renomé sólisty světové slávy. Další koncertní trasy vedly po Africe a znovu po Americe. V roce 1923 vystupoval například v Praze, Vídni a Berlíně. Velkým úspěchem skončil zejména jeho pobyt ve Vídni, kde vystoupil jedenáctkrát během jedné sezony. Od té doby koncertoval prakticky po celé Evropě. V roce 1933 o něm psala vídeňská kritika takto: „*Příhoda slučuje fantastickou techniku, která dosud nemá sobě rovné, s oduševněním svého skvělého tónu. Jeho interpretace sonát plyne ze srdce hudebníka přísného citu pro formu a hlubokého smyslu pro klasickou linii.*”<sup>102</sup> Proslavil se zejména jako interpret skladeb Paganiniho, Tartiniho, Ernsta a Dvořáka. Zemřel 26. července 1960.

Adolf Cmíral se takto vyjádřil o způsobu práce prof. Mařáka: „*Jako učitel vynikal Mařák především jemným psychologickým smyslem, jímž dovedl správně odhadnout charakter žákova talentu a jeho individualitu. Věděl velmi dobře, že ve výchově a zejména ve výchově umělecké nelze pracovat podle jednoho receptu... Nic mu nebylo tak proti mysli, jako přeceňování talentu a nedostatek pile. Byl učitelem tělem i duší, učitelem nesmírně laskavým, ale přece neústupně dbal, aby žáci pracovali soustavně, vytrvale, i aby respektovali pokyny učitele.*”<sup>103</sup> Z informací jeho žákyně Kitty Červenkové se dozvídáme, že Mařák se řídil metodou O. Ševčíka. Žáci Mařáka realizovali většinu sešitů českého mistra a některé z nich vcelku (každé cvičení jedno po druhém, např. op. 2, op. 7).

Dalším slavným pedagogem houslového ústavu byl Štěpán Suchý, absolvent třídy prof. Ševčíka (více o něm v kapitole č. 2). Jindřich Bastař (žák O. Ševčíka) se také přičinil k rozvoji krásných tradic pražské konzervatoře. Po ukončení studia se stal koncertním mistrem divadla na Vinohradech a také členem národní opery. Velmi se zasloužil o popularizaci pedagogického dědictví Otakara Ševčíka. K nejznámějším žákům prof. Bastaře patří mezi jinými Ladislav Černý, Josef Doležal, Otakar Bartoš, Antonín Beránek a Robert Císař.

---

<sup>100</sup> ŽÍDEK, František: Cit. dílo, s. 111.

<sup>101</sup> 13 úplně vyprodaných koncertů v Buenos Aires.

<sup>102</sup> FOLTÝN, Jaroslav – KUDELÁSEK, Pavel: *200 let houslového oddělení pražské konzervatoře*. Pražská konzervatoř, Praha 2012, s. 74.

<sup>103</sup> *Tamtéž*, s. 73.



Konec 1. světové války a vznik nezávislé Československé republiky zahájily nové období činnosti Pražské konzervatoře. V roce 1919 byla založena mistrovská škola Pražské konzervatoře. Skládala se z oddělení houslového, violoncellového a klavírního (od roku 1909 již existovalo také oddělení skladby). V té době školu řídil rektor a doba studia byla většinou 5 let podle individuálního plánu práce sestaveného vedoucím profesorem. Je možno říci, že instituce měla charakter vysoké školy. Kromě estetiky tam nebyly přednášeny teoretické předměty. V roce 1920 bylo otevřeno hudebně pedagogické oddělení. Dalšími profesory, kteří učili na mistrovské škole Pražské konzervatoře od roku 1919, byli František Ondříček (1919–1922), Otakar Ševčík (1919–1923), Karel Hoffmann (1922–1936), Jaroslav Kocian (1923–1943) a Jindřich Feld (1937–1946). V roce 1922 byl na místo Ondříčka povolán člen Českého kvarteta Karel Hoffmann. Byl zaměstnán jako řádný profesor. Stojí za zmínku, že Ševčík byl zaměstnán pouze jako smluvní profesor. To bylo také důvodem jeho tichého odstoupení z funkce v roce 1922. K. Hoffmann často hrál skladby moderních skladatelů. Mimo jiné zahrál jako první *Fantazii pro housle a orchestr* Josefa Suka. Za zmínku stojí, že společně s klavíristou Janem Heřmanem provedl celý cyklus Beethovenových sonát a také souborně provedl *Sonáty a partyty* J. S. Bacha. K jeho nejlepším žákům patřili mezi jinými takoví houslisté jako Josef Štika, Emil Leichner, Valentina Loukotová-Talichová, Karel Zoubek, Oldřich Černý, Vilém Kostečka a Stanislav Novák.

Jaroslav Kocian až do konce školního roku 1924–25 zastupoval svého mistra O. Ševčíka, následně byl jmenován řádným profesorem na mistrovské škole. V té době byl Ševčík vyzván ministrem školství k návratu do funkce, kterou opustil. Ve *Sborníku statí a vzpomínek na Jaroslava Kociana* dr. Vladimíra Šefla z roku 1953 Ševčík uvádí některé z problémů mistrovské školy. Učitel Kubelíka a Kociana napsal také, že: „...na státní konzervatoři je počet houslistů-absolventů do set jdoucí a nikdo z nich neslyšel a nebude slyšet (berme v úvahu tehdejší možnosti při získávání informací), jak mají sóla, etudy a sonáty, které se ve třídě učí, znít ve výborném koncertním provedení.”<sup>104</sup> Navrhuje také způsob nápravy: „Nyní existuje velmi málo prvořadných houslistů v Evropě. Capet v Paříži, Hubay v Budapešti a Kocian v Praze...” Dále píše: „Z těchto všech ovládá houslovou literaturu Kocian nejlépe a jeho hra je nejhudebnější a nejzněnější. Ve hře Bachových Sonát nemá soupeře.”<sup>105</sup>

<sup>104</sup> FOLTÝN, Jaroslav – KUDELÁSEK, Pavel: Cit. dílo, s. 79–80.

<sup>105</sup> *Tamtéž*, s. 80.

Kocian učil dle metody svého mistra – O. Ševčíka, s využitím svých bohatých zkušeností sólisty. Přednosta ministerstva školství dr. Zdeněk Wirth následujícím způsobem popsal výhody vyplývající ze zaměstnání tohoto skvělého houslisty: „Kocian může své posluchače zdokonalit v umění všech oborů houslového mistrovství a připravit je též na mezinárodní světovou kariéru, v níž získal sám tolik zkušeností neustálými zájezdy do ciziny. Vedle toho jako žák Ševčíkův, jež pokládá tento mistr za svého nejlepšího odchovance, je Kocian jediným reprezentantem tohoto uměleckého směru na mistrovské škole. Stává se skutečným nástupcem Ševčíkovým, k němuž má cizina velkou důvěru a do jehož školy se hlásí stále noví cizozemští žáci. Ustanovením Kocianovým zachovává se kontinuita a stará tradice i sláva houslové školy pražské tím spíše, že profesor Ševčík Kociana cizincům doporučuje jako svého nástupce a pokračovatele. Tím jsou též zajištěny výsledky Kocianova působení a ten přejímá pedagogické dědictví Ševčíkovo.”<sup>106</sup> Dr. Šefl ve svém Sborníku z roku 1953 napsal: „Kocian, jako ostatní, dosáhl učitelských úspěchů šťastným spojením vlastní praxe a Ševčíkovy teorie. Pro houslové umění vychoval nové vynikající žáky, v tom byl jeho význam jako profesora mistrovské školy Pražské konzervatoře – pro houslové učitelství však nevytvořil nic nového. Jeho učitelská činnost měla v daném čase stejné výsadní postavení jako dříve jeho činnost houslová, nikdy však při tom nedosahovala úrovně jeho houslové činnosti. Kocian učitel byl vykladačem Ševčíkova díla; Kocian – houslista byl vynikajícím zjevem osobité krásy, typicky českého – byl tvůrcem své umělecké osobnosti”<sup>107</sup> (více o Kocianovi v kapitole „Nejvýznamnější žáci”).

K jeho žákům patřili také Zdeněk Kolářský (pedagog pražské konzervatoře v letech 1946–60), Julius Remeš (učil na konzervatoři v Brně a Ostravě), Viliam Kořínek (učil v Bratislavě), Karel Šneberger (pedagog pražské konzervatoře od roku 1946), znamenitý sólista, komorní hudebník a pedagog Alexander Plocek a Ede Zathurecky (ředitel akademie v Budapešti).

Jedním z nejznámějších žáků prof. Kociana byl Václav Snítíl. Učil se u něj 8 let (až do smrti Kociana v roce 1950 – pozn. autora). Snítíl studoval později na AMU v Praze ve třídě profesora Jaroslava Pekelského. Byl sólistou a pedagogem. Byl také členem Vlachova kvarteta, Smetanova tria a od roku 1975 uměleckým vedoucím a primáři Českého noneta. Od roku 1964 působil jako pedagog na AMU v Praze (k jeho žákům patří Václav Hudeček, Bohuslav Matoušek, Jitka Nováková a další).

---

<sup>106</sup> Tamtéž, s. 80.

<sup>107</sup> Tamtéž, s. 80.

Nejslavnějším Kocianovým žákem se stal Josef Suk, který se u něj učil několik let soukromě. V době Sukova studia na pražské konzervatoři byli jeho oficiálními pedagogy profesori Norbert Kubát a Karel Šneberger. Studium na AMU v Praze ve třídě profesorky Marie Hlouňové a profesora Alexandra Plocka (1951–53) se mu nepodařilo ukončit z politických důvodů. Bohužel komunistický režim neměl slitování ani s tak velkými talenty, jako byl on. O mnoho let později, po pádu železné opony, Josef Suk obdržel od AMU „doktorat honoris causa“, který jak sám vzpomínal, měl pro něj velkou emocionální hodnotu. V monografii Antonína Šlajse *Jaroslav Kocian* můžeme nalézt také vzpomínky J. Suka. Píše se v nich: „*Měl jsem to veliké štěstí, že jsem stal žákem Mistrovým již ve svých osmi letech. Vzpomínám s dojetím na krásné chvíle v Mistrově bytě v Praze u Křižovníků, kam jsem každý týden dojížděl na hodiny z Křečovic a kde mě začal zasvěcovat do tajů houslové hry. Tam jsem poprvé slyšel profesora Kociana hrát na housle. To už dávno veřejně nekonzertoval. Jeho kouzelný tón mi do smrti nevymizí z paměti... Jeho způsob vyučování mi báječně vyhovoval. Mnozí houslisté říkali, že je Mistr zbytečně přísný, ale já mu dnes blahorečím a děkuji právě za tu jeho přísnost, neboť jsem si vědom, že žádný umělec, i sebevíce nadaný, nedojde daleko bez této přísnosti, sebekázně a píce. Stále plně se mi osvědčují Kocianova slova, která mi neustále vštěpoval: ‘Neuč se třetí notě, pokud neumíš dvě první.’*”<sup>108</sup>

V průběhu rozhovoru s Hanou Jarolímkovou odpověděl na dotaz týkající se jeho pedagogické činnosti (pracoval na vídeňské Universität für darstellende Kunst) následujícími slovy: „*...když mi vzrostl počet koncertů na stovky za rok, vyučování jsem ukončil. Nejde se objevit ve škole jednou za dva měsíce, to je málo, se žáky se musí pracovat každý týden.*”<sup>109</sup> Suk byl významnou osobností hudebního života v Čechách i na celém světě. V další části rozhovoru uvedl: „*Pokaždé mám radost, když se potkám s houslisty, kteří mě vítají a říkají, jak vyrůstali na mých deskách, jako například letos (2009) na Pražském jaru Anne-Sophie Mutter, Peter Zimmermann či Leonidas Kavakos. Hřeje mě při tom pocit, že jsem pro housle i pro interpretaci Dvořáka a Suka, protože dříve s nimi houslisté, podobně jako většina zahraničních orchestrů (a to většinou dodnes), zacházeli všelijak – přece jenom udělal kus práce...*”<sup>110</sup> Jeho úmrtí 7. července 2001 v Praze ukončilo éru houslistů světové slávy takzvané romanticko-virtuosní linie, do které patřili také František Ondříček, Jan Kubelík, Jaroslav Kocian a Váša Příhoda.

---

<sup>108</sup> FOLTÝN, Jaroslav – KUDELÁSEK, Pavel: Cit. dílo, s. 86.

<sup>109</sup> *Tamtéž*, s. 87.

<sup>110</sup> *Tamtéž*, s. 87.

Posledním profesorem houslí, který učil na mistrovské škole Pražské konzervatoře, byl Jindřich Feld (tuto pozici přejal po zesnulém Karlu Hoffmanovi). Feld byl absolventem konzervatoře ve třídě O. Ševčíka a Š. Suchého. Po ukončení studia byl sólistou a pedagogem. V Záhřebu působil jako koncertní mistr Národního divadla a učil v místní hudební škole. Po smrti profesora Lachnera v roce 1937 obdržel titul profesora na mistrovské škole. O J. Feldovi a jeho způsobu práce se velmi obrazně vyjádřil Zdeněk Němec: „*Východiskem jeho učebné soustavy byl ovšem Ševčík; u vyspělých žáků vlastní výběr a formace jednotlivých výseků z Ševčíkova op. 1, byly obměňovány k všestrannému rozvinutí manuální pohotovosti a jistoty. Všechna tato jednotlivá technická cvičení směřují k vypěstění a udržení velké techniky jako nezbytné průpravě a základu nástrojové zdatnosti, umožňující teprve cestu k hudebnímu vyjadřování. Dovede vést žáka k samostatné práci, ukazuje mu, jak pracovat účelně, jak se vůbec naučit dobrému studiu, aby si uměl rozložit látku a vyvolit postup sobě nejbližší.*”<sup>111</sup> K nejznámějším žákům profesora Felda patří mezi jinými takoví houslisté jako Karel Holub (koncertní mistr orchestru v Bělehradu, profesor konzervatoře v Brně), Josef Beran (autor významných didaktických děl houslové hry a člen Sukova kvarteta v Českých Budějovicích), violista Vincenc Zahradník, František Černý (člen Moravského klavírního tria, profesor na Vyšší pedagogické škole a na konzervatoři v Ostravě), Jarka Štěpánek (velmi talentovaný houslista srovnávaný s Vášou Příhodou) a Bohumil Klábík (koncertmistr violy v Národním divadle, později profesor pražské konzervatoře). Za zmínku stojí také Ivan Kawaciuk (koncertní mistr a sólista, proslavil se nahráním všech 24 Paganiniho capriccií v roce 1953), Bedřiška Seidlová, Jiřina Novotná, Marta Cittová-Procházková, Spytihněv Šorm, Miloš Macháček (první profesor na konzervatoři v Plzni, sólista rozhlasového orchestru, člen Plzeňského tria a kvarteta, úspěšný pedagog) a Jiří Novák. Dr. Otakar Stejskal, který byl členem Talichova Českého komorního orchestru, se velmi přičinil o organizaci první mezinárodní soutěže Jaroslava Kociana v Ústí nad Orlicí; spolu se svými žáky založil Československý komorní orchestr.

Osobou, která velmi přispěla k rozvoji kulturního života, byl znamenitý absolvent profesora Bennewitze Rudolf Rissing. Je nutno se zmínit, že byl také žákem třídy kompozice Antonína Dvořáka. Byl specialistou ve hře na housle, violu a violu d’amour. V roce 1919 se stal profesorem houslí v Brně a v dalším roce zahájil práci na pražské konzervatoři. Vychoval celou řadu velmi dobrých houslistů, takových jako František Krejčí, Josef Koďoušek, Josef Peška a Jan Holub (byl žákem Ševčíka ve Vídni).

---

<sup>111</sup> *Tamtéž*, s. 89.

František Žídek ve své knize *Přehledné dějiny českého houslového umění*, takto shrnul toto důležité období v historii konzervatoře: „*Plodná a neúnavná činnost Otakara Ševčíka, stálé úsilí o zdokonalení houslové metody a urychlení technického výcviku houslistů, na něž zvláště moderní skladby sólové a orchestrální kladou velké požadavky, byly vzorem mnohým přímým i nepřímým žákům a pokračovatelům. Nespokojili se všichni pouhým zasvěcováním svých žáků do díla Ševčíkova. Někteří si našli nový, osobitý postup a přidali k nejlepším stránkám Ševčíkova díla nové zkušenosti a poznatky.*”<sup>112</sup>

Bedřich Voldan ukončil pražskou konzervatoř ve třídě profesora Štěpána Suchého. Po ukončení studia byl koncertním mistrem ve Švédsku a v letech 1920–1958 profesorem pražské konzervatoře. František Žídek ve své knize *Čeští houslisté tři století* následovně popsal osobnost B. Voldana: „*Celou svou rozsáhlou činností, svými pracemi v oboru houslové metodiky, jimiž urychluje i prohlubuje technické a umělecké školení žáků, vlastními skladbami, revizemi a úpravami houslových skladeb, publikacemi, články a přednáškami je profesor Voldan svérázným, původním houslovým myslitelem, který je spolu s jinými českými pedagogy příkladem tvořivé osobnosti a neúnavné pracovitosti. Široké Voldanovy zájmy umělecké, pedagogické i badatelské našly ohlas také v osobnostech jeho odchovanců.*”<sup>113</sup>

K jeho nejslavnějším žákům patří také jeho choť Marie Voldanová-Holubová. Také ona od roku 1966 učila třídu houslí na pražské konzervatoři (její žák Václav Remeš se stal primáři Pražákova kvarteta). Další známí absolventi třídy prof. Voldana jsou např. Josef Jírů, Otto Bláha, Jaroslav Svoboda, Karel Vacek, Jan Vratislavský, Jiří Ptáčnick a Břetislav Novotný (výborný sólista, proslavil se nahrávkami *Sonát a partit pro sólové housle*).

## NEJNOVĚJŠÍ HISTORIE KONZERVATOŘE

Osobností, která má v posledních několika desetiletích velký vliv na rozvoj konzervatoře, je Jaroslav Foltýn. Svou pedagogickou práci zahájil v roce 1976. Učil se u odchovanců O. Ševčíka – na brněnské konzervatoři u Viktora Noppa a na AMU v Praze u Františka Daniela. Měl jsem možnost s ním několikrát osobně hovořit, a to i o osobě Otakara Ševčíka a jeho pedagogických úspěších. Mimo jiné jsem se dozvěděl, že v průběhu mnoha let se jeho názory na dílo tohoto významného učitele vyvíjely. Vydal ve vydavatelství Arco Iris dva jeho rukopisné sešity – op. 4 a op. 24. Jednou z hlavních zásluh profesora

---

<sup>112</sup> ŽÍDEK, František: *Přehledné dějiny českého houslového umění*. F. Obzina, Vyškov na Moravě 1960, s. 117.

<sup>113</sup> ŽÍDEK, František: *Čeští houslisté tři století*. Panton, Praha 1982, s. 247.

Foltýna je „v pochopení Ševčíkovy modernosti a vpravdě světovosti, což v sobě nese i kus osobní odvahy v době, kdy většina českých ‘moderních’ houslistů shlíží na Ševčíka s despektem jako na odumřelou, zkostnatělou odnož metodického vývoje, zatímco ve světě se Ševčík vesele vydává, stoupá zájem o jeho osobu, ale hlavně je pravidelným hostem na cvičebních pultech mnoha světových hráčů.”<sup>114</sup>

Velkou hodnotu má také jeho *Metodika houslové hry*, vydaná nakladatelstvím Arco Iris v roce 1997. V knize *200 let houslového oddělení pražské konzervatoře*, kterou napsal Jaroslav Foltýn a Pavel Kudelásek, druhý z nich popisuje pedagogickou činnost svého profesora: „Niméně právě to je jeden z pilířů Foltýnových vyučovacích úspěchů: neobyčejná pružnost individuálního přizpůsobení každému jednotlivému žákovi podle jeho dispozic a naturelu. Foltýn nemá ‘svoje’ party se ‘svými’ prstoklady a smyky, které by poté vyžadoval. Jeho cílem je, aby student přišel s vlastní iniciativou, s vlastním řešením problémů, a pokud doporučení, pak individuálně, každém ‘šité na míru’. Tato úcta k individualitě žáka se netýká jen hudebního přístupu, ale i vnějšího tvaru rukou a těla při hře a někdy dosahuje takové specifičnosti, která je pro někoho až provokativní.”<sup>115</sup>

Absolventi profesora Foltýna jsou členy komorních orchestrů a všech pražských symfonických orchestrů, působí také jako koncertní mistrové (např. Josef Špaček). Mezi jeho významné žáky patří Matouš a Šimon Michalovi. Jeho žáci obdrželi mnoho cen na celostátních i mezinárodních soutěžích (26 žáků získalo první cenu, 23 druhou a 17 třetí cenu).

Tak, jako tomu bylo od počátku existence konzervatoře, také J. Foltýn vchoval své nástupce pro pedagogickou oblast – Pavla Kudelásku a Františka Součka. Po mnoho let prof. Foltýn působil jako komorní hráč (mimo jiné v klavírním triu, byl členem Českého komorního orchestru a Dvořákova kvartetu). Mnoho soudobých skladatelů mu věnovalo své skladby.

Důležitou osobou v nejnovějších dějinách konzervatoře byl Vladimír Rejšek. Působil tam v letech 1964–2006 jako profesor houslí a komorní hudby (24 let plnil funkci vedoucího houslového úseku a také působil jako zástupce ředitele). Svá studia ukončil u žáků Ševčíka – prof. Antonína Velímského a Františka Daniela. Pavel Kudelásek píše o jeho způsobu práce: „Dbal na správnou funkci obou rukou, přičemž jeho specialitou byly tzv. ‘vzdušné’ pohyby pravé ruky (tj. pohyby mimo strunu – např. při nasazení smyčce).”<sup>116</sup> Kládl velký

---

<sup>114</sup> FOLTÝN, Jaroslav – KUDELÁSEK, Pavel: Cit. dílo, s. 104.

<sup>115</sup> *Tamtéž*, s. 104–105.

<sup>116</sup> *Tamtéž*, s. 105.

důraz na tempové proporce hudebního díla. K jeho nejnadanějším žákům patřili mezi jinými Jan Pospíchal (1. koncertní mistr Vídeňských symfoniků a profesor na vídeňské Musikhochschule) a Jiří Pospíchal (Salzburk – Mozarteum), Lubomír Havlák (Kvarteto Martinů), Jan Talich (Talichovo kvarteto), Jiří Novák (vedoucí smyčcového oddělení na GJN) a Ondřej Kukul.

Aktivistou konzervatoře, vedoucím houslového úseku a také výborným komorním hudebníkem byl Jaroslav Ruis. Učil se u prof. Jaroslava Pekelského a prof. Karla Šnebergra a také soukromě u koncertního mistra rozhlasového orchestru Vojtěcha Fraita a prof. Fr. Daniela. Dále také dokončil třídu violy u prof. Vincence Zahradníka. Vychoval celou řadu skvělých houslistů. K nejnámějším patří: Jan Jiša (Kvarteto Martinů), Karel Untermüller (Heroldovo kvarteto, prof. konzervatoře v Teplicích), Vladimír Kroupa a Pavel Hořejší. Velkou didaktickou hodnotu má jeho *Sborník etud pro violu*, které jsou seřazeny od počáteční etapy učení až po úroveň virtuozity.

Velkým dílem k rozvoji konzervatoře v posledních několika letech (1960–2000) přispěla Nora Grumlíková (byla žákyní Jindřicha Felda a později studovala na AMU v Praze u Jaroslava Pekelského). Měla skvělé didaktické úspěchy, jejich příkladem mohou být takové osobnosti jako Ivan Ženatý (skvělý sólista a také profesor na Hochschule v Drážďanech), Gabriela Demetrová, Čeněk Pavlík a Vladimír Bukač. Pavel Kudelásek popsal osobnost Nory Grumlíkové následovně: „*Její metoda byla spíše intuitivní a v jistém směru konzervativní, ale důslednost, s jakou šla za výsledným zvukovým tvarem u svých žáků, byla nebývalá. Také v jejím pedagogickém působení hrál velikou roli lidský faktor. Obětavost, s jakou se věnovala i méně nadaným žákům byla udivující. Měla zlaté srdce, s každým to myslela dobře a všem fandila, všem přála dobro.*”<sup>117</sup> Zanechala po sobě mnoho sólových i komorních nahrávek.

V roce 1994 bylo smyčcové oddělení rozděleno na dvě skupiny: vyšší smyčce (housle a violy) a nižší smyčce (violoncella, kontrabasy a harfy). V roce 2006, během funkčního období ředitele Pavla Trojana, byly opět obě skupiny spojeny. V letech 1994–2006 funkci vedoucího oddělení vyšších smyčců, od roku 2006 pak celého smyčcového oddělení vykonával Pavel Kudelásek. Pražskou konzervatoř ukončil ve třídě Jaroslava Foltýna a následně absolvoval na AMU ve třídě Antonína Moravce. Byl členem Dvořákova kvarteta, nyní hraje v Kvartetu Apollon. K jeho nejslavnějším žákům patří mezi jinými Eduard Bayer a Jakub Junek.

---

<sup>117</sup> *Tamtéž*, s. 108.

V roce 2008 na místo vedoucího houslového oddělení nastoupil violista Karel Doležal. Konzervatoř ukončil ve třídě Vincence Zahradníka a Lubomíra Černého. Obdržel mnoho cen na mezinárodních soutěžích a je skvělým komorním hudebníkem. K jeho nejlepším žákům patřil Petr Holman (člen kvarteta Zemlinského a učitel orchestrálních violových partů).

V současnosti učí na pražské konzervatoři hru na violu tato profesori: dlouholetý vedoucí skupiny viol České filharmonie Karel Špelina a Jiří Rajniš – dlouholetý člen Sukova komorního orchestru, který v současnosti působí v Českém smyčcovém triu a v Českém komorním orchestru.

Od roku 2008 je vedoucím učitelem houslí prof. Dana Vlachová. Zvláštní aktivitu projevuje zejména v komorní hudbě (mimo jiné Ars Trio a České Trio). Na svém kontě má mnoho hodnotných nahrávek – mezi jinými komplet klavírních trií A. Dvořáka.

Nejstarším profesorem houslí je v současné době František Pospíšil. Absolvoval AMU u profesora Alexandra Plocka. F. Pospíšil vychoval mnoho skvělých hudebníků jako např. Milana Šetenu (člena Vídeňské filharmonie) a Jaroslava Svěceného. Dále jako učitelé houslí působí: Jitka Nováková (ukončila studium na AMU u Václava Snítla a na Guidhall School v Londýně, je vítězkou soutěže Kociana a také laureátkou Concertina Praga), Jindřich Pazdera (studoval na konzervatoři v Žilině u Bohumila Urbana, na bratislavské VŠMU u Tibora Gašpareka a také u Leonida Kogana v Moskvě). Je třeba také se zmínit o Ludmile Štětinové, která působí na pražské konzervatoři od roku 1998 a o Jiřím Fišerovi. Houslové orchestrální party vyučuje Radek Křižanovský (člen České filharmonie a Kvartetu Apollon).

Nejmladšími pracovníky houslového oddělení jsou František Souček (absolvent J. Foltýna a také Ivana Štrause na AMU, primárius Zemlinského kvarteta), Jiří Vodička (laureát mnoha soutěží) a Radim Kresta (absolvent prof. B. Kotmela na brněnské konzervatoři a Václava Snítla na AMU).



## 2. Otakar Ševčík – život, metoda, žáci

### 2.1. Životopis Otakara Ševčíka

#### MLÁDÍ

Otakar Ševčík se narodil 22. března 1852 v Horažďovicích jako syn Josefa a Josefy Ševčíkových. Otec a děd Josefa pocházeli z vrstvy poddaných domkařů na strakonickém panství. Josef Ševčík studoval v Praze. V letech 1832–33 se učil základům hudby. Ve studiu pokračoval na hudební škole u Roberta Jana Führera. Patřil k nejlepším žákům ve svém ročníku. Hudební školu i studium, kterým získal oprávnění k výuce na obecné škole, dokončil přibližně ve stejné době. Dalších deset let se mu nedařilo získat zaměstnání, které by odpovídalo jeho vzdělání. V době, kdy žil na hranici chudoby, učil soukromě v Praze. Aby získal potřebná oprávnění k vyučování na hlavní škole, rozhodl se pokračovat ve studiu. Kromě toho se v letech 1839–41 učil hře na housle u Wilhelma Happa, který byl žákem L. Spohra. Po získání potřebných oprávnění přijal práci učitele na hlavní škole v Horažďovicích. Plnil rovněž funkci ředitele kůru v děkanském kostele v tomto městě. Pořádal koncerty v okolních městech, mimo jiné ve Strakonících a Sušicích. Josef Ševčík byl velkým a oddaným vlastencem. Jeho láska k vlasti v něm zaklídila již v mládí a po mnoho let dozrávala a rostla.

Matka Otakara Ševčíka naopak pocházela z váženého a dobře situovaného rodu Pflanzerů z Augsburga. Část této rodiny se usídlila v 15. století v české zemi, zůstali však nadále mentálně a kulturně oddáni německým tradicím. Děti byly v této rodině vychovávány v německém duchu. Příkladem může být velká kariéra bratra Josefy Pflanzerové, který sloužil v rakouské armádě. Také synovec Josefy s příjmením Pflanzer von Baltin se stal slavným rakouským maršálkem.

Okolnosti svatby Josefa Ševčíka a Josefy Pflanzerové byly velmi komplikované z důvodu odlišného materiálního a společenského postavení. Rodina Josefy byla zcela proti tomuto manželství. Také národnostně české názory Josefa Ševčíka neusnadnily dohodu s rodinou, kde se hovořilo více německy než česky. Teprve dramatická událost, kterou byl Josefín pokus o sebevraždu (skončil zraněním), zapříčinila souhlas rodičů s uzavřením sňatku. Cenou za toto rozhodnutí však bylo to, že svou dceru vydědili. Josefa byla ale pevně rozhodnuta strávit život po boku chudého učitele.

Již v raném mládí Otakar poznal, co znamenají rozdíly mezi společenskými třídami. Zejména ve styku s bohatými příbuznými z matčiny strany to pocítil jednoznačně. Tyto okolnosti měly zcela určitě vliv na rozvoj jeho společenského citění.

Otakar měl šest sester: Johanu, Annu, Boženu, Vilemínu, Josefu a Dorotu. Poslední dvě zemřely dříve, než se dožily jednoho roku. Kromě Otakara byla hudebně nadaná Božena, která se stala operní pěvkyní.

Prvním učitelem Otakara byl jeho otec. Rychle poznal synův talent a začal ho pravidelně učit. Od pěti let se učil zpívat a následně se stal sólistou horažďovického kostelního sboru. Později jej začal Josef Ševčík učit hrát na klavír a v sedmi letech na housle. Zejména ve hře na tento nástroj dělal rychlé pokroky. Již v devíti letech hrál veřejně s velkým úspěchem složité variace Kalivodovy<sup>118</sup>. V roce 1862 začal studovat na akademickém gymnáziu. Z důvodu finančních problémů nebyli rodiče schopni zajistit Otakarovi dostatečné materiální zázemí. Situace se zkomplikovala ještě více, když otec onemocněl tuberkulózou. Aby se mohl udržet v Praze, začal Otakar zpívat ve sboru v kostele sv. Jakuba, později v kostele u Křižovníků. Jeho hudební rozvoj po celou dobu pokračoval v rychlém tempu. Své dovednosti ve hře na housle rozvíjel pod dohledem absolventa pražské konzervatoře Viléma Bauera (člena orchestru německého divadla v Praze). Právě housle zaujaly mládence natolik, že se rozhodl věnovat se tomuto nástroji trvale. Spojení studia na gymnáziu a hudebního vzdělávání se stávalo stále složitějším. Obzvlášť těžké bylo pro Otakara zvládnutí zvyšující se náročnosti v přírodovědných předmětech. Zvratem v jeho životě bylo setkání s mecenášem Ferdinandem Flammigerem. Byl očarován zpěvem chlapce, který vystupoval jako sólista v kostelním sboru. Když si Flammiger všiml, že Ševčík má také velký talent pro hru na housle, rozhodl se převzít odpovědnost za jeho další hudební rozvoj. Nejlepším místem pro pokračování ve studiu byla pražská konzervatoř. Josef Ševčík, dívaje se na věc s ohledem na vlastní těžký život i na nejisté perspektivy muzikantského povolání, nesouhlasil s takovým řešením. Teprve pod vlivem úsilných prosb Otakara i Flammigera, který přislíbil, že bude po celou dobu studia na konzervatoři mladého houslistu finančně podporovat, se podařilo jej přesvědčit. Zachoval se dopis Otakara Ševčíka, ve kterém s velikou radostí děkuje otci za souhlas se studiem na konzervatoři: *„Ještě žádné psaní nepřijal jsem s takovou horoucí radostí jako toto; byl to pravý balsám na ránu. To mně bylo lehké! To jsem skákal zároveň s panem Flammigerem! To jest pravda! Já také říkám: ‘Nach Regen kommt či folgt Sonnenschein’, ale česky; Ted’*

---

<sup>118</sup> VYMĚTAL, Josef: *Otakar Ševčík a jeho houslová metoda*, Praha 1904, s. 9.

*jsem zase vesel jako dříve, ještě o několik grádů více, jak z mého psaní vidíte!”<sup>119</sup>. Dále píše: „Teď se musím ještě poděkovat Tobě tatínku za svolení, bych mohl vstoupiti do konservatoře. Tímto vyplnilo se moje přání, a to mám děkovat jen Tobě tatínku a panu Flammigerovi. Přijmi tedy mé vřelé díky a zajisté Ti slibuji, že se vždy budu snažiti dosáhnouti co možná nejvyššího stupně dokonalosti, co se týče nástroje mého a harmonie. Já jsem již přilnul tak k houslím, že se nemohu ani odtrhnouti od nich. Ani přestat nemohu hrát, tak jsme se stali takřka jedno tělo a duše”<sup>120</sup>.*

Ale dostat se do řad studentů konzervatoře nebylo pro Ševčíka jednoduché. Ukázalo se, že nejbližší přijímací zkoušky se budou konat až v roce 1867. Ředitel konzervatoře Josef Krejčí odmítl přijmout Otakara dříve. Zajímavostí je, že byl nadřizeným mladého Ševčíka v křížovnickém sboru. Svým rozhodnutím chtěl jen zabránit odchodu dobrého zpěváka ze sboru. Ale Ševčíka a Flammigera neodradil takový zvrát událostí. Mecenáš využil svých vlivů a tehdejší president konzervatoře, hrabě Albert Nostitz umožnil chlapci složit zkoušky dříve, v březnu 1866. Po jejich úspěšném složení byl Otakar přijat do své vytoužené školy, rovnou do druhého ročníku.<sup>121</sup>

V té době se již Otakar Ševčík představil horažďovické veřejnosti jako nadějný houslista. V nejstarší zachované recenzi (z 3. září 1865), ve které se píše o jeho hře, čteme: „Zvláště líbila se hra na housle třináctiletého studujícího Otakara Ševčíka, který Kalivodovy variace s takovou dovedností a citem hrál, že bouřlivým potleskem odměněn byl.”<sup>122</sup>

Na počátku se učil u Antonína Sitta (suplující profesor), který učil třídu hry na housle po smrti Mořice Mildnera. Od počátku nového školního roku 1866/67 se profesorem třídy houslí stal na základě výběrového řízení Antonín Bennewitz. Kromě pedagogické práce byl aktivně činný jako houslista – sólista a komorní hudebník. Jako ředitel konzervatoře se přičinil o rozkvět a renesanci této instituce. Právě on rozhodl o přijetí Ševčíka rovnou do druhého ročníku. Již v době studia na pražské konzervatoři Otakar projevoval velký zájem o technické problémy hry a způsoby jejich řešení. Bennewitz dbal o všestranný rozvoj svého svěřence a kladl velký důraz na umělecké vyjádření hudebního díla. Ševčík dělal rychlé pokroky. V průběhu dvou let vycvičil skoro všechny capriccia Niccoly Paganiniho. 21. února 1869 na hudebním večeru organizovaném pražskou konzervatoří zahrál v Žofinském sále

---

<sup>119</sup> ŠEFL, Vladimír: *Sborník statí a vzpomínek*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1953, s. 17.

<sup>120</sup> Dopis z 6.04.1866, materiály Ševčíkovy koleje a Píseckého muzea uložené v knihovně a archivu Pražské konzervatoře.

<sup>121</sup> VYMĚTAL, Josef: Cit. dílo, s. 10–11.

<sup>122</sup> anon., „Denní zprávy”, *Národní listy*, 1865, roč. 5, č. 193, s. 2.

spolu s jiným studentem prof. Bennewitze, Florianem Zajícem, a violoncellistou Jindřichem Korelem Corelliho *Concerto grosso g moll* s doprovodem orchestru. V roce 1870 zahrál se Zajícem také *Suitu* Franze Lachnera. Bennewitz považoval Ševčíka za svého nejlepšího žáka. V uvedených koncertech mu svěřil party prvních houslí.

Otakar Ševčík se chtěl stát virtuosem. Jeho vzorem byl slavný český houslista Ferdinand Laub. Ten v roce 1868 zahrál v Praze za doprovodu orchestru konzervatoře Beethovenův *Koncert D dur*. Ševčík, který byl členem orchestru, měl příležitost zblízka obdivovat jeho umění. Společně s Florianem Zajícem, jako dva nejlepší studenti prof. Bennewitze, měli možnost vystoupit před Laubem. Velký houslista předpovídal oběma skvělou budoucnost. Laubova interpretace Beethovenova *Koncertu* udělala na Ševčíka tak velký dojem, že k ukončení studia na konzervatoři, 21. července 1870, zahrál stejnou skladbu. Ve své recenzi zmíněného koncertu absolventů dr. Ludevít Procházka, redaktor *Hudebních listů* v čísle 22 (téhož roku) napsal: „*I. Housle, prof. Bennewitz. Oddělení toto jeví se nejen co do počtu chovanců vždy nejsilnější, než požívá již od dávna čestného jména. Také tentokrát se honositi může nejvýtečnějšími silami. V celku vystupuje 14 chovanců. Otakar Ševčík z Horažďovic (v koncertu Ludv. van Beethovena) učinil na nás rozhodně nejpříznivější dojem nejen bezvadnou skoro umělostí technickou, než i veškerou svou neobyčejnou kvalifikací uměleckou. V krásném vždy čistém a určitém tónu se odráží rozdílené nitro a snaha ryze umělecká. Technické obtíže skoro hravě překonal, zvláště nesnadné Joachimovy kadence provedl skvěle. Neméně sluší uznati klidnou, mužnou rozvahu, jakou i v pojmutí nezáhadnějších míst šťastně rozřešiti dovedl. Kdyby nebývalo obecenstvo vázáno žádostí ředitelstva, aby se chovancům z pedagogických ohledů neprojevovala žádná pochvala, bylo by jej zajisté vyznamenalo bouřlivým potleskem.*”<sup>123</sup> Vystoupení Ševčíka bylo oceněno nejlépe ze všech čtrnácti houslistů.

Velký vliv na umělecký a individuální rozvoj Otakara měl jeho otec Josef. Byl to velmi náročný a tvrdý člověk. O. Ševčík ve svém dopise prof. Noppovi ze 17. prosince 1931 z Bostonu popisuje své mládí: „*Jak jsem přišel ke své životní pilnosti a vytrvalosti? Opět vina otcova. Přestoupiv z kvarty do konservatoře a přestav býti vokalistou u Křižovníků, neměl jsem jiné práce, jen hrát na housle, dělal jsem barona a hrál jsem asi dvě hodiny denně, jak jsem tomu byl v Praze zvyklý. Jednoho dne vzbudil mne v 6 hodin ráno, vedl mne do I. poschodí, kde stál pult, na něm Spohrova škola, vedle pultu stůl, kde otec se připravoval psátí noty. Ukázal mi etýdu, kterou jsem měl cvičiti. Hodiny tloukly 9, 10, 11,*

---

<sup>123</sup> PROCHÁZKA, Ludevít: „Veřejné zkoušky“, *Hudební listy*, 1870, 1. vyd., č. 22, s. 170.

*otec se od stolku nehýbal, já hrál pořád a měl jsem pocit, že to od strašné námahy déle nevydržím. Ale až zvonilo poledne, vzal mne k obědu. To se opakovalo celý týden, otec seděl u stolku a psal noty; na čtvrtý den však jsem již takovou únavu necítil jako 1. dne. Na druhý týden otec již nepřišel, sedl si do zahrádky pod okny třídy, kde jsem hrál. Dotyčný týden hrál jsem až 8 hodin; jeden týden, když mne navštívil kolega Pekárek, jsem to dotáhl na 12 hodin denně (což arci byl nesmysl). Tak jsem se naučil pilnosti a vytrvalosti.”<sup>124</sup>*

## ŠEVČÍK – VIRTUOS

V době svého studia na pražské konzervatoři si Ševčík vytyčil cíl stát se koncertním virtuosem. Po ukončení školy začal koncertovat doma i v zahraničí. V říjnu 1870 vystoupil spolu s violoncellistou Julianem Krkoškou v Rokycanech a zanedlouho nastoupil jako koncertní mistr a učitel na salcburském Mozarteu. K získání tohoto místa mu pomohl jeho profesor z konzervatoře Antonín Bennewitz. Ševčík zde spolu s Walterem, Strecherem a Krečmanem založil kvartet. V roce 1872 spolu s jinými pedagogy Mozarteu (Krečmanem, klarinetistou N. Starouškem a kontrabasistou M. Pekárkem) zorganizoval charitativní koncert, na kterém také sám vystoupil. Výtěžek z koncertu byl určen na pomoc obětem povodně, která zasáhla Prahu. V době několikaletého pobytu v Salzburgu několikrát vystoupil s orchestrem, a to např. se skladbami Beethovena, Ernsta, Paganiniho a Vieuxtempse. Rychle si získal uznání posluchačů. V kritikách pocházejících z té doby je těžké najít jedinou nepříznivou recenzi. Velkým úspěchem byl salcburský koncert 9. září 1872, na kterém zahrál Paganiniho 1. koncert D dur. Z recenzí se dozvídáme, že: „Ševčík hrál s velikou bravurou, čistotou a elegancí, jak jsme ho ještě nikdy hrát neslyšeli, tón byl pak silnější; a nejtěžší pasáže překonal s jistotou, která předpokládá bedlivé a úspěšné studium.”<sup>125</sup> Jeho koncerty na jiných místech mu přinášely stále větší slávu a uznání. Příkladem může být například vystoupení 13. února 1873 v Sále Bösendorfa ve Vídni, který měl v té době nejlepší akustiku. Svým provedením Paganiniho koncertu D dur, Bachovy *Ciaccony* a Ernstovy *Fantazie na motivy opery „Otello”* nadchl tak náročného kritika, jakým byl Eduard Hanslick. Jeho první samostatný koncert v Praze se konal 11. března 1872. Zahrál zde *Sonátu „Le tombeau”* od Leclaira, *Rondo z Koncertu E dur* od Vieuxtempse, *Spohrův 8. koncert* a Ernstovy *Uherské Písně*. Skončilo to nepochybným úspěchem. Kritici i veřejnost byli nadšeni bezchybností technického provedení, sladěním nejsložitějších pasáží

<sup>124</sup> NOPP, Viktor: *Profesor Otakar Ševčík – Život a dílo*, Pazdírkovo nakladatelství, Brno 1948, s. 23.

<sup>125</sup> ŠEFL, Vladimír: Cit. dílo, s. 21.

a také krásným různorodým zvukem. V recenzi publikované v Bohémě čteme, že jsme již slyšeli *Uherské Písně* v provedení více vášnivém a plamenném (jako například v podání samotného skladatele nebo Remeného), avšak ne tak technicky dokonalém a čistém, jako bylo provedení Ševčíkovo.<sup>126</sup>

Další jeho koncerty v Praze se konaly 13. a 17. listopadu 1872, kde předvedl spolu s klavíristou Ludvíkem Breitnerem 1. koncert Paganiniho s vlastní kadencí, Corelliho *La Foliu*, Moliqueovo *Adagio a Rondo* a Paganiniho *Tanec čarodějnic*. Hudební kritik Otakar Hostinský byl nadšen jak jeho technickou dokonalostí, tak i velkým interpretačním citem.<sup>127</sup> Úspěchy, kterých Ševčík dosáhl, měly za následek nabídku dirigenta Bedřicha Smetany, aby vstoupil do orchestru Prozatímního divadla v Praze. Měl tam nahradit koncertního mistra V. Hřímálého. Ještě před přijetím tohoto místa vystoupil 15. března 1873 na koncertě ve Vídni, kde zahrál ve velkém stylu Paganiniho koncert D dur, Corelliho *La Foliu*, Ernstovy *Uherské písně* a Bachovu *Ciacconu*. Ohlas tohoto koncertu byl tak velký, že Ševčík dostal nabídku od kapelníka Jindřicha Procha, aby se stal koncertním mistrem v jeho nově založené Komické operě ve Vídni. Tato nabídka byla výhodnější než ta pražská, a proto se Ševčík pro ni rozhodl (s orchestrem Prozatímního divadla nestihl ještě podepsat smlouvu). Rozhodl se však dodržet závazky vůči předchozímu zaměstnavateli a odešel z orchestru divadla až po umělecké sezoně. Přestěhováním do Vídně v listopadu 1873 si znepřátelil pražskou hudební společnost, která mu předhazovala kosmopolitismus a sobeckost. Ve skutečnosti však Ševčík zůstal velkým vlastencem. Příkladem tohoto postoje může být jeho vystoupení s Josefem Jiránkem a sestrou Boženou 22. června v Kladně, jehož výtěžek byl určen na stavbu Národního divadla.

Budova Komické opery ve Vídni byla postavena s velkým rozmachem a přepychem. Po několikaměsíční přípravě repertoáru, který měl soubor zahrát, se konalo 17. ledna 1874 slavnostní otevření. Druhým koncertním mistrem, se kterým se Ševčík střídal u pultu, byl Josef Hellmesberger. Bohužel téhož roku na jaře nastalo několik bankovních krachů, které způsobily finanční krizi. Jejich obětí se stala také Komická opera. Již na počátku března rezignoval na funkci ředitele Albín Svoboda a 30. května byla opera uzavřena. Hudebníkům, kteří právě ztratili práci, bylo nabídnuto angažmá v operetě, ale za značně horších podmínek. Ševčík tuto nabídku odmítl. V té době vystoupil český houslista na dvou koncertech ve Vídni, které byly organizovány Slovanským spolkem. To pobouřilo místní šovinistické

---

<sup>126</sup> *Tamtéž*, s. 22.

<sup>127</sup> Dr. HOSTINSKÝ, Otakar: „Die geigeu Concerte des Herrn Otakar Ševčík und L. Breitner“, *Politik*, 1872, roč. 11, č. 321, s. 8.

kruhy. Ševčík se ocitl ve velmi složité situaci. Odchodem do Komické opery si nadělal nepřátele v Praze a nyní si zneprátelil i obecnstvo Vídně, což nepřispělo k nabídkám nového koncertování. Finanční situace mladého Ševčíka se stávala stále složitější. Záchranou se stal dopis jeho přítele z Ruska Hynka Vojáčka s prosbou o doporučení někoho, kdo by se mohl stát koncertním mistrem v Charkově. Přitlačen ke zdi se Ševčík rozhodl využít nabídky osobně.

Kdo ví, jak by vypadal jeho osud, kdyby nevyužil nabídky práce v Komické opeře. Zcela určitě toto rozhodnutí nasměrovalo jeho život na zcela novou cestu.

V létě téhož roku, spolu se svým přítelem violoncellistou Theobaldem Kretschmannem, absolvoval turné po jižních Čechách. Navštívili mj. Protivín, Vodňany, Prachaticy a Netolice. Díky těmto koncertům se podařilo Ševčíkovi našetřit na cestu do Vratislavi, odkud mu již cesta do Ruska byla zaplácena. Aby zvýšil zájem o své koncerty, vystupoval český houslista také jako zpěvák. Tato okolnost svědčí o složité finanční situaci, ve které se Otakar Ševčík našel. Před objezdem do Ruska vystoupil ještě 26. října na koncertě umělecké společnosti ve Vratislavi, kde zahrál Corelliho variace *Folies d'Espagnole*. Tím skončila krátká, ale velmi důležitá etapa jeho života, ve které se věnoval hlavně činnosti virtuosa.

## UČITEL

Po příjezdu do Charkova na mladého umělce čekalo další nepříjemné překvapení. Ukázalo se totiž, že opera, ve které měl nastoupit jako koncertní mistr, je teprve ve fázi organizování. Aby toho nebylo málo, tak se ukázalo, že budova ještě nebyla postavena. Provizorní vystoupení se konala na náhodných místech. Situace, ve které se Ševčík našel, nebyla záviděníhodná. Na naléhání svého bratrance se rozhodl pro cestu do Moskvy. Tam náhodou potkal známého klavíristu D. F. Resslera, přítele z vídeňské konzervatoře. Spolu s ním organizoval sérii koncertů v ruských lázních, jako např. Kremenčuk nad Dněprem, Jelizavetgrad a Slovjansk na Ukrajině. V té době se Ševčík projevil také jako schopný dirigent.

Koncerty v různých ruských městech měly nepochybně vliv na růst jeho popularity. Na jednom jeho vystoupení byl přítomen i ředitel kyjevské konzervatoře. Ševčíkovou hrou byl nadšen a nabídl mu funkci profesora houslí. Český umělec zahájil práci na kyjevské konzervatoři 1. září 1875. Tato instituce založená v roce 1867 byla pobočkou petěrburské konzervatoře. Přijetím této práce skončily finanční problémy českého houslisty. Od roku

1881 byl ředitelem školy Puchalskij, znamenitý klavírista a absolvent petěrburské konzervatoře. Vysoce ceněné byly zvláště jeho interpretace Chopinových skladeb. Kromě něj byli zde profesory Brückner (také absolvoval petěrburskou konzervatoř) a Chodorovský (absolvent lipské konzervatoře). Kromě Ševčíka vedl třídu houslí také jiný svěřenec prof. Bennewitze Váša Suk. Mladý Otakar měl pod dohledem oddělení komorní hudby. Na těchto lekcích ve velké míře popularizoval hudbu českých skladatelů.

Pedagogická práce nezapříčinila konec koncertní činnosti Otakara Ševčíka. V této době vystupoval mj. v Moskvě a Petrohradu. Stále více si uvědomoval, že jeho životním posláním je učení. V roce 1878 Ševčík naplánoval zpracování svého pedagogického díla. Krátce nato vznikl op. 1 *Houslová technika*, který byl vydán v roce 1880. Dalších dvanáct let pracoval na *Smyčcové technice op. 2*. Stesk po vlasti byl impulsem pro napsání *Českých tanců*. Jedná se o sedm skladeb založených na motivech českých národních písní a také populárních písní společenských. Využil zde mnoho virtuosních prvků největšího kalibru. Hudební kritici, zdůrazňující vysokou hodnotu kompozice, docenili také velkou Ševčíkovu roli v oblasti popularizace českého folkloru v zahraničí. Také okolnosti prvního provedení tanců v Čechách svědčí o velkém vlastenectví českého pedagoga. O prázdninách v roce 1881, které strávil u své matky v Čechách, se dozvěděl o požáru, který zničil Národní divadlo. Ševčík se rozhodl zapojit se aktivně do jeho obnovení a uspořádal se svým kolegou z Kyjeva, violoncellistou Aloisem Muzikantem, několik koncertů: 22. srpna vystoupil v rodinných Horažďovicích, dále 24. srpna v Českých Budějovicích a 25. v Rokycanech. Sérii koncertů ukončili v Přešticích a na Kladně. V průběhu tohoto turné zahrál také nedávno napsané *České tance*. Recenzent časopisu Dalibor ocenil zapojení Ševčíka do pomoci při obnově divadla a napsal: „*Sláva umělcům-vlastencům takovýmto. Kéž slouží za příklad ostatním.*”<sup>128</sup>

Nezachovalo se mnoho informací týkajících se osobního života Otakara Ševčíka. Od rodiny českého pedagoga se dozvídáme o Ševčíkově první lásce, kterou byla jeho sestřenice Marie Pflanzarová. Jejich vztah daleko vážněji prožívala Marie, a proto těžce nesla jeho odjezd do Ruska, který znamenal konec vztahu. Do konce života se pak již nezamílovala do žádného muže. Se Ševčíkem se usmířila až na smrtelném loži v roce 1915. Český pedagog se po rozchodu způsobeném odjezdem do Ruska na několik let uzavřel před vztahy s jinými ženami. Teprve v roce 1886 se v jeho životě objevila jistá Alexandra a její syn Viktor. Není známo, zda byla jeho manželkou nebo milenkou. Víme, že s ní Ševčík bydlel a že v dopisech

---

<sup>128</sup> *Tamtéž*, s. 27.



své matce, která byla ortodoxní katoličkou, mluvil o Alexandře jako o členu rodiny.<sup>129</sup> Když se v roce 1892 přestěhoval do Prahy, vzal sebou jen Viktora Gerasimoviče, kterého uznal za svého adoptivního syna. Z dokumentace a korespondence pocházející z té doby je patrné, že Ševčík chtěl opustit Rusko za každou cenu. Souviselo to se zrušením smlouvy s konzervatoří a přijetím místa s horšími finančními podmínkami. Otázka, proč s ním nepřijela i Alexandra, pravděpodobně zůstane nezodpovězena. Možná, že jeho odjezd z Kyjeva souvisel s nějakou osobní tragickou událostí. V době pobytu v Rusku byl Ševčík považován za člověka velmi společenského a veselého, který rád kouřil tabák. Později se jeho charakter diametrálně změnil. Stal se uzavřeným, vážným a asketickým člověkem. Pravděpodobně tyto změny způsobily dlouhodobé problémy s levým okem, které pro něj byly velmi bolestivé. V roce 1883 prodělal druhou operaci, která však nezabránila pozdější ztrátě oka.

Pozice Ševčíka na kyjevské konzervatoři byla tak silná, že pod jeho vlivem došlo v roce 1884 k reorganizaci školy. Do výuky byly zavedeny následující předměty: komorní hra, orchestr a také byla vytvořena třída dechových nástrojů. Jako důkaz uznání jeho zásluh byl vyznamenán řádem sv. Stanislava z rukou císaře Alexandra II. Obdržel také nabídku stát se ředitelem školy. Tuto nabídku však nepřijal, protože byla podmíněna přestupem na pravoslavnou víru.

Soubory cvičení, které sám napsal, používal v praxi se svými žáky. Období práce na kyjevské konzervatoři oplývalo prvními pedagogickými úspěchy, i když ještě nebyly tak spektakulární jako po návratu do Prahy. K jeho nejlepším žákům té doby patřili mj. Michael de Sicarda, Michaela Serbulova a Michaela Zacharjevič. Pobyt v Kyjevě způsobil krystalizaci pedagogických myšlenek a také objev nových tvůrčích idejí. Znalosti, které tam získal, mu měly již za nějaký čas pomoci v dosažení neobvyklých didaktických úspěchů a také proslavit jeho jméno po celém světě.

Na konci školního roku 1891/92 žil Ševčík v Praze, kde vystupoval jako sólista. Vedení konzervatoře v tomto městě hledalo nového profesora houslí z důvodu nárůstu počtu žáků. Rozhovory s Karlem Halířem a Františkem Ondříčkem ohledně přijetí práce skončily fiaskem. V prvním případě byla překážkou finanční otázka, ve druhém problém se sloučením kariéry sólisty s pedagogickou činností. Šťastná souhra náhod způsobila, že v této situaci ředitel Bennewitz nabídl místo profesora třídy houslí svému absolventovi Otakarovi Ševčíkovi, který měl již pevnou pověst dobrého pedagoga. Tak získala konzervatoř na počátku školního roku 1892/93 nového učitele, který měl svou činností zajistit instituci

---

<sup>129</sup> Viz: Archiv „Ševčíkovy koleje“ – přípis carského ruského generálního konzulátu ve Vídni z 5.09.1904.

mnoho úspěchů. V průběhu prvních přijímacích zkoušek, kterých se Ševčík zúčastnil, byl jedním z kandidátů Jan Kubelík. Protože měl pouze dvanáct let, skoro všichni členové komise byli proti jeho přijetí. Ale Ševčík jako jediný zaprotestoval a trval na Kubelíkově přijetí do školy. Současně se zavázal, že bude plně zodpovědný za jeho rozvoj. Již nejbližší léta potvrdila, že jeho rozhodnutí bylo promyšlené a správné.

Kromě pedagogické práce byl Ševčík i nadále koncertujícím virtuosem, ale počet jeho vystoupení značně klesl. 1 února 1893 se představil na koncertě Jednoty pro komorní českou hudbu a 5. března zahrál v Rudolfině Vieuxtempsův *Grandkonzert Nr. 1 E dur* op. 10. Doprovázel jej orchestr pražské konzervatoře. Vystoupení mělo velký úspěch a recenzent Dalibora popsal tento koncert následovně: „*Nově do svazku konservatoře přijatý profesor Otakar Ševčík předvedl Vieuxtempsův koncert s průvodem orchestru. V Ševčíkovi přibyla pražskému uměleckému světu vzácná a platná síla; nepochybujeme, že náš krajan vstoupí záhy do středu české společnosti. Máme před sebou umělce vzácné kvalifikace. Ševčík osvědčil se Mistrem svého nástroje i Mistrem přednesu.*”<sup>130</sup> Byl dokonce Hanušem Wihanem uznán za houslistu lepšího, než byl v té době slavný César Thompson. V následujících letech vystoupil už jen párkrát, což bylo způsobeno zdravotními problémy, v důsledku kterých v roce 1894 ztratil levé oko.

Otakar Ševčík od samého počátku práce na konzervatoři učil podle své metody. Tehdy se ještě nenacházela na oficiálním seznamu didaktických materiálů používaných ve škole. Ředitel Bennewitz, který nevěřil v její efektivnost, prohlásil: „*S touto metodou nepřijdete do Říma.*”<sup>131</sup> Ale po krátké době nastal rozkvět talentu Jana Kubelíka. Ševčík jej pochopitelně učil svou vlastní novátorskou metodou. Poprvé se Kubelík představil pražské veřejnosti komorním repertoárem, konkrétně při interpretaci Saint-Saënsova *Klavírního kvartetu* op. 41. Opravdovou senzací bylo jeho provedení *I. Koncertu fis moll op. 14* H. Wieniawského. Veřejnost byla nadšena tím, s jakou lehkostí tak mladý houslista zdolává obtížné technické pasáže této skladby. Podobný ohlas mělo vystoupení 31. března 1896, kde Kubelík zahrál *Koncert D dur op. 77* J. Brahmsa. Ředitel Bennewitz, který byl na koncertě, vykřikl s nadšením: „*Kolossal, phenomenal!*”<sup>132</sup> Mezi další významné houslisty Ševčíkovy třídy v té době patřili Michael Zacharjevič a Bohuslav Lhotský, kteří s ním přijeli z Kyjeva. Kubelík, který pracoval dle metody svého profesora, dělal velké pokroky. Ševčík, který si

---

<sup>130</sup> HEJDA, František: „Z koncertní síně”, *Dalibor*, 1893, roč. XV, č. 17. a 18., s. 135.

<sup>131</sup> ŠEFL, Vladimír: *Cit. dílo*, s. 34.

<sup>132</sup> FOLTÝN, Jaroslav – KUDELÁSEK, Pavel: *200 let houslového oddělení pražské konzervatoře*. Pražská konzervatoř, Praha 2012, s. 57.

byl vědom velkých možností svého žáka a také perspektivy jeho kariéry, jej chtěl pro to všestranně připravit. Protože Kubelík potřeboval více času na zvládnutí nezbytného repertoáru, rozhodl se pozdržet svého žáka na konzervatoři o rok déle. Díky tomu vstoupil Kubelík na světová jeviště dokonale připravený a vyzrálý.

Jiné okolnosti provázely nástup na konzervatoř dalšího nadějného houslisty, Jaroslava Kociana. Jak Ševčík, tak i ředitel Bennewitz jednohlasně rozhodli o tom, aby bylo chlapcovo přijetí odloženo z důvodu jeho nedostatečného fyzického vývoje. Na příkladech Kubelíka a Kociana vidíme znamenitý pedagogický cit Ševčíka, který s každým žákem jednal individuálně a nešablonovitě. V roce 1898 ukončil Kubelík konzervatoř provedením Paganiniho *Koncertu D dur* op. 6 se Sauretovou kadencí. Kubelík se po obdržení absolutoria obrátil na vedení konzervatoře se žádostí o finanční podporu v podobě stipendia. Jeho žádost byla motivována mimo jiné úmrtím otce, který byl jediným živitelem rodiny. Ve svém dopise na konzervatoř napsal: „*Niže psanému jest uposlechnouti několika vyzvání za příčinou účastnění se koncertů mimo Prahu a jsa zcela nemajetným, nebyl by s to útraty cestovného a ostatní výlohy s tímto spojené hraditi, vzhledem k čemuž pozbyl by naprosto naděje státi se známým širší veřejnosti.*”<sup>133</sup> Stipendium nakonec nedostal, nebyla to však překážka v dobývání koncertních sálů v Evropě i ve světě. Jeho koncerty vyvolávaly tak velkou senzaci, že získal přezdívku „Paganini redivivus”. S uměleckými úspěchy Kubelíka přicházely také vysoké honoráře. Hudební svět si kladl otázku, kdo tak znamenitě připravil a vyškolil „nového Paganiniho”. „*Kubelík byl prvním z řady jeho žáků, kteří dosahovali vrcholného stupně technické dokonalosti při studiu i provedení hraných děl. Touha po precizním vypracování každého detailu hrané skladby představovala nový fenomén, který v té době vůbec nebyl běžnou normou interpretační úrovně ani u těch nejlepších! Tuto novou kvalitu Ševčíkovy výuky opět vzápětí zcela mimořádným způsobem potvrdil Jaroslav Kocian, talent, oslňující stejně brilantní technikou a křišťálově čistým tónem. Rostla řada vynikajících a dobrých profesionálů prošlých třídou Otakara Ševčíka.*”<sup>134</sup>

Další úspěchy následovaly jeden po druhém. V té době Ševčíkovu třídu ukončili Bohuslav Lhotský (1897), Emanuel Ondříček (1899), již vzpomínaný Jaroslav Kocian (1901) a také z Anglie pocházející Marry Hall (1902).

Každého roku pražská konzervatoř organizovala před Velikonocemi prestižní koncerty. Do doby nástupu Otakara Ševčíka na nich nejčastěji vystupovali pozvaní hudebníci ze zahraničí, místní profesori a žáci velmi zřídka. V letech 1896–1905 tyto

---

<sup>133</sup> ŠEFL, Vladimír: Cit. dílo, s. 37.

<sup>134</sup> FOLTÝN, Jaroslav – KUDELÁSEK, Pavel: Cit. dílo, s. 58-59.

koncerty ovládli Ševčíkovi svěřenci, pouze oni hráli sólové partie. Tato skutečnost potvrzuje renomé, které získala třída vedená Otakarem Ševčíkem. Zajímavostí je, že většina těchto houslistů přibližně tři měsíce po velikonočním vystoupení ukončila konzervatoř provedením koncertu zařazeného do tzv. velkého repertoáru.

Jednou z tradic pražské školy byla velká popularita hry unisono. Jejím propagátorem byl rovněž Ševčík. Skvělým úspěchem skončil koncert Spolku českých žurnalistů v roce 1904. Představilo se zde 74 žáků a žákyň tohoto velkého pedagoga, kteří současně prezentovali Paganiniho *Moto perpetuo*, Raffovu *Cavatínu*, Hellmesbergerovu *Romanci a Tarantellu* a Vivaldiho *Koncert pro troje housle*. V roli dirigenta vystoupil sám Ševčík. Největší obdiv vzbudil počet skvělých houslistů, které jejich pedagog zvládl zkompletovat a připravit. Koncert byl čtyřikrát opakován. Jeho ohlas přilákal posluchače z různých koutů Evropy. Na jednom z nich byli přítomni žáci proslulého Josefa Joachima z Berlína.

Rostoucí sláva Otakara Ševčíka způsobila, že se hlásilo mnoho houslistů, kteří se chtěli učit pod jeho vedením. Obdržel také mnoho atraktivních nabídek práce z konzervatoří v Evropě a Americe (mj. Mnichov, Moskva, Královská Akademie v Londýně). Ševčík rozhodně všechny odmítal a tvrdil na stránkách *Politiky*: „*Proč bych se měl vystěhovati? Cizincům je cesta právě tak otevřena jako mně do ciziny, a mně těší, že nyní alespoň houslisté hledají a nalézají cestu do Prahy.*”<sup>135</sup>

Počet žáků, kteří se chtěli u něj učit, dosáhl takového množství, že nebyl schopen přijmout všechny na konzervatoř. To dalo počátek vzniku jeho soukromé školy, zvané hovorově „cizinecká kolonie.” Na počátku se houslisté sjížděli do Prahy a v letech 1903–1906 se místem, kde Ševčík učil své žáky, staly Prachatice. Z pohledu dnešní perspektivy se nelze ubránit pocitu, že to byl prototyp dnes na celém světě populárních mistrovských kursů. Kromě velkých talentů se k němu hlásili také houslisté méně nadaní, kteří byli schopni si zaplatit za výuku. Ševčík byl znám tím, že od nadaných žáků pobíral menší honorář a některé talentované žáky, kteří měli těžkou finanční situaci, učil dokonce zdarma.

V roce 1901 odešel do důchodu Antonín Bennewitz a ve funkci jej zastoupil Antonín Dvořák. Otakar Ševčík se stal vedoucím nově otevřeného houslového oddělení. Jeho metoda se stala oficiálním základem programu výuky ve škole.

V době práce na konzervatoři nezanedbával svou publikační činnost. Po „ruském” období, ve kterém sepsal *Školu houslové techniky op. 1* a *Školu smyčcové techniky op. 2*,

---

<sup>135</sup> anon, „Bei Meister Ševčík. Ein Interview”, *Politik*, 1904, roč. 43, č. 10, s. 6.

i nadále pracoval na tvorbě svého díla. V letech 1892–1900 dokončil další části: op. 8 *Cvičení ve výměně poloh a stupnic v rozsahu tří oktáv* (vyd. nakl. Bosworth-Lipsko, 1901), op. 3 *40 variací ve snadném slohu* (rozšíření op. 2) a op. 7 *Průprava k trylkům*. Posledním dílem napsaným Ševčíkem v té době byla *Houslová škola pro začátečníky* op. 6. Původně ji plánoval vydat jako další opusy: 4, 5, 6. Pravděpodobně to dopadlo jinak z vydavatelských důvodů. Opusy 4 a 5 byly později doplněny českým pedagogem sešity napsanými v pozdější době. Podrobnosti týkající se otázek souvisejících s vydáním jeho děl najdeme v Ševčíkově dopise redakci hudebních listů *Dalibor*, který byl vydán ve fejetonu čísla 1, ročníku XXIV ze dne 14. prosince 1901. Český pedagog v něm popisuje: „*Roku 1870 absolvoval jsem konservatoř. Hned po prvním svém veřejném vystoupení v Solnohradě (téhož roku) seznal jsem, že mi do dokonalosti technické velmi mnoho schází. Zopakoval jsem znovu veškeren materiál, dle kterého se tehdy v konservatoři vyučovalo, ale nedostatky mé techniky tím nevytizely. Pátrati po novém vhodném učebním materiálu v houslové literatuře nebylo mi možno, protože jsem neměl k tomu prostředků, a tak mně nezbývalo nic jiného, než abych sám vymýšlel i sepisoval různá cvičení, která by byla mým prstům prospěšna.*

*Práce má sotva však byla by nabyta větších rozměrů a určitých obrysů, kdyby náhoda nebyla mne vrhla do ciziny na místo učitelské, a hlavně kdybych nebyl býval postižen očním neduhem, který mi působil po plných 21 roků nepřetržité, mučivé bolesti, na něž jsem zapomínal jen při intensivní mozkové práci, při sestavování svých houslových studií, jediném jasném bodu v děsné té pro mne době. Bádání na tomto poli stalo se proto jedinou mou radostí, podmínkou mého života, a jsem nyní neskonale šťasten, že se mi po třicítileté neúporné práci podařilo předsevzaté dílo ukončiti.*

*Roku 1880 dokonal jsem první svou práci – školu houslové techniky o 4 dílech, kde jest podán dostatečný materiál nejen virtuosovi, aby udržel svou techniku na stupni dokonalosti, ale i pokročilejšímu žáku, aby dokonalosti té dosáhl. Neměl jsem arci naděje, že dílo tak objemné najde nakladatele, a proto, když jsem byl zavčas nestrádal potřebný obnos k úhradě výloh tiskových, rozhodl jsem se vydati svůj op. 1, věnovaný mému učiteli Bennewitzovi, nákladem vlastním. Tisk provedla lipská firma C. G. Rödera v r. 1880–1881, a komisi převzali Jana Hoffmanna vdova v Praze, B. Koreyow v Kijevě na Rusi, od r. 1884 též Hug&Co. V Lipsku a Curychu. Čelnějším konservatořím cizozemským bylo zasláno po výtisku.*

*Na velké mé zklamání škola má zůstala v Čechách a v Praze až do roku 1892, kdy jsem byl z Ruska povolán na pražskou konservatoř, úplně neznáma.*

*Zato v Německu a všude v cizině vzbudila pozornost a byla znenáhla zavedena na většině konservatoří. Do r. 1892 bylo prodáno do ciziny 3000 výtisků, v Praze (dle slov komisionářových) žádný.*

*Až do roku 1900 vyšlo 8 vydání, z nichž prodáno 7665 výtisků. Vydání I. vyšlo r. 1881, vydání II. r. 1886, vyd. III roku 1890, vyd. IV. r. 1893, vyd. V. roku 1896, vyd. VI. r. 1898, vyd. VII, r. 1899, vyd. VIII. r. 1900.*

*Roku 1887 došel mne dotaz od dvou mých komisionářů, zdali bych nebyl ochoten právo nakladatelské jim prodati. Žádal jsem 3000 marek, ale cena ta zdála se jim příliš vysokou, aspoň na mé štěstí neuznali za vhodné mně odpověděti. Za 12 let nabízeli mi marně 20 000 marek.*

*Po ukončení op. 1 měl jsem v úmyslu vydávati podobná cvičení i pro začátečníky, aby škola byla úplnou. Brzy však byl jsem nucen ukončení její odložiti na dobu pozdější a přikročiti k zpracování látky, které jsem pro své žáky nejvíce potřeboval, k sestavení učiva pro ruku pravou. Pro výcvik tento nebylo v houslové literatuře skorem žádných pomůcek, obor ten byl úplně zanedbán.*

*Za 12 let byl jsem se svým druhým dílem hotov, i vyšlo mým nákladem v letech 1893–94. 'Škola smyčcové techniky' obsahuje přes 4000 systematicky postupujících cvičení smyku ve třech odděleních (každé o dvou sešitech) a vyšla s textem ruským, německým a francouzským. Dílo toto učinilo rozruch v houslovém světě a 'Čtyři tisíce' staly se brzy hledaným učebním materiálem začátečníků i pokročilých.*

*Jakožto doplněk k op. 2 vydal jsem r. 1894 op. 3 '40 variací ve snadném slohu' s použitím různých smyků obsažených v op. 2. Téhož roku zbavil jsem se šťastně svého očního neduhu a spěchal uspořádati a tiskem vydati všecek svůj rukopisný materiál, který jsem z Ruska byl přivezl. Byla to: 'Houslová škola pro začátečníky', sestavená na základě systému půltónového op. 6 (vydána 1900 až 1901); 'Průprava k trilku a výcvik úderu prstů' op. 7 (vyd. 1899); 'Průprava k výměně poloh' op. 8 (vyd. 1895); 'Průprava k dvojhmatům v oktávách, terciích, sextách a decimách' op. 9 (vyd. 1898).*

*Všecka studia tato tvoří zároveň s op. 1 'Školou houslové techniky', jeden celek, jednu na základě systému půltónového sestavenou školu houslovou. Novým majetníkem (firmou Bosworth v Lipsku) byla nyní znova vydána ve 4 svazcích. Svazek I. (pro začátečníky) obsahuje op. 6. Svazek II. (pro méně pokročilé) obsahuje op. 7, 8, 9. Svazek III. (pro pokročilejší) obsahuje op. 2 a 3. Svazek I je vydán v 9 řečech: anglicky, německy, česky, francouzsky, rusky, maďarsky, vlašsky, španělsky a dánsky. Za svou školu obdržel jsem honorář 4 ½ krátě větší než svého času Gounod za Fausta.*

*Tot' vše, co mi v té chvíli o mé škole na mysl připadá. Vyberte z toho pro Svůj list, co uznáte za dobré!*

*V Praze, dne 7. Prosince 1901.*

*Váš upřímně oddaný*

*Otakar Ševčík.*<sup>136</sup>

26. května 1903 Ševčík požádal vedení konzervatoře o zdravotní dovolenou. Zvažoval také definitivní odchod ze školy. Nezanechal však své pedagogické činnosti. Dále učil stále více žáků, kteří přijížděli do Prachatic. V roce 1904 se vrátil na konzervatoř a pokračoval ve své významné práci.

Není těžké si domyslet, že jeho spektakulární pedagogické úspěchy se nelíbily všem. Závistiví kolegové si je vysvětlovali tak, že si vybírá pouze talentované žáky.

V roce 1904, po smrti Antonína Dvořáka, se ředitelem konzervatoře stal stávající administrativní správce Karel Knittl. Zavedl ve škole dalekosáhlé organizační změny. Ševčík byl proti snížení úrovně hlavního předmětu ve prospěch mnoha nových teoretických předmětů. Oba pánové proto měli chladný vztah. Další personální změnou na konzervatoři bylo jmenování nového člena výboru Jednoty pro zvelebení hudby v Čechách. Stal se jím novinář a historik, německý šovinista, dr. Richard Batka. Tato instituce byla nejdůležitějším výkonným orgánem školy.

Zde je nutno zmínit, že to byla doba zvýšené aktivity českých vlasteneckých osvobozenekých hnutí. Předmětem boje v tomto období byl spor o všeobecné hlasovací právo. Byla organizována setkání a manifestace vlasteneckých spolků. Také v Prachaticích se ve dnech 11. a 12. srpna konala slavnost pořádaná akademickým spolkem Prácheň. Pozvání obdržel také Ševčík, který neskrýval své národnostně české názory a zrovna vedl své letní hudební kurzy. Český pedagog na počest vlastenecké akademie v umělecké části programu představil svého skvělého žáka Sašu Colbertsona. Již 10. srpna městská rada Prachatic, která se skládala hlavně ze zástupců německé buržoazie, vydala nové nařízení. Podle něj bylo možné cvičit na hudební nástroje pouze v určených hodinách a navíc při zavřených oknech. Všeobecně se vědělo, že Ševčík učil i 10 až 11 hodin denně. Někteří jeho žáci cvičili 12 až 13 hodin denně a nikdo necvičil méně než 6 hodin. Tento policejní zákaz, velice striktně dodržovaný, způsobil, že Ševčíkova pedagogická činnost byla v Prachaticích prakticky znemožněna. Takový obrat ho přinutil k přestěhování „cizinecké kolonie“ dočasně

---

<sup>136</sup> NOPP, Viktor: Cit. dílo, s. 38-41.

do Husince a následně do nedalekého Písku, kde byl právě vybudován nový hotel Dvořáček.<sup>137</sup>

Krátce před událostmi v Prachaticích se na stránkách Tribune de Genève objevil článek profesora třídy ženevské konzervatoře Henriho Marteau, ve kterém autor porovnával houslové školy dvou pedagogů – Joachima a Ševčíka. Pokoušel se v něm prokázat nadřazenost prvního z nich a tím i snížit význam metody českého pedagoga. Vydání článku bylo příslovečnou vodou na mlýn pro německé prostředí, negativně nastavené proti Ševčíkovi. Dr. Richard Batka, novinář a také německý šovinista, se jej pokusil využít proti vedoucímu houslového oddělení pražské konzervatoře. 15. srpna téhož roku vydal článek Marteaua na stránkách proněmeckého deníku Prager Tagblatt. Současně jako překladatel nesprávně přeložil a překroutil slova ženevského pedagoga: „*Proti tomu se obracím v souhlase asi se všemi vážnými hudebníky, že je to fikce, když Ševčíkova škola je považována nejen za speciální kurs jisté techniky, nýbrž také za universální mistrovskou školu jako ona Joachimova, která své učedníky propouští nejen se solidní technikou a rozsáhlými znalostmi literatury, nýbrž vůbec jako dobré hudebníky a apoštoly umění. Je to úzký virtuosní horizont malého ducha, který všude postřehuje jen technické a žádné duchovní problémy.*”<sup>138</sup>

Batka byl ve školním roce 1906/07, dalo by se říct za odměnu za útok na Ševčíka, zvolen do funkce profesora kulturní historie. Aby toho nebylo málo, ve stejné době český komorní spolek pozval do Prahy Henriho Marteaua. Ševčík, uražen, že nikdo v Praze nestál na jeho straně, po smrti ředitele Knittla v roce 1907 odchází ze školy. Oficiálním důvodem byly zdravotní problémy. U Ševčíka byly odhaleny problémy s hlasivkami, které byly způsobeny mimo jiné intenzivním zpěvem v raném věku. V roce 1907 podstoupil operaci hlasivek v Brně.

Zajímavostí je láska Ševčíka k pěším túrám. Má to bezprostřední souvislost se zanecháním kouření v roce 1891 (v době pobytu v Rusku kouřil 100 cigaret denně). Aby nahradil něčím dlouholetý zlozvyk, začal pravidelně chodit na procházky (cca 20 km denně). Často byly délky tras těchto „výletů“ opravdu impozantní. Například, když se vracel ze Švýcarska po operaci hlasivek cestou přes Brenner do Innsbrucku, byl tak fascinován pohledem na okolí, že se následující den vrátil a cestu přes průsmyk až do hlavního města Tyrolu přešel pěšky.

---

<sup>137</sup> STARÝ, Václav – PLAVEC, Josef – KOBYLKA, Jaroslav: *Otakar Ševčík v Prachaticích – sborník statí*, Odbor Školství a Kultury Rady ONV v Prachaticích 1967, s. 11.

<sup>138</sup> BATKA, Richard: *Henri Marteau über die Geigerschulen Joachims und Ševčíks*, in: „Prager Tagblatt“ 1906 č. 244, s. 8.



V roce 1909 byl Ševčík jmenován vedoucím na nově otevřené mistrovské škole houslí na hudební akademii ve Vídni, kam dojížděl ze svého domova v Písku. Pracoval tam až do konce první světové války. Vedení pražské konzervatoře, se kterým se Ševčík za nepříjemných okolností rozešel, rozhlašovalo nepravdivé informace, že odmítnul nabídnuté místo na nové mistrovské škole a zvolil z finančních důvodů Vídeň. Paradoxem je, že mistrovská škola vznikla v Praze...o deset let později!<sup>139</sup>

Doba jeho práce ve Vídni také oplývala pedagogickými úspěchy. Jeho nejznámější žákyní tehdy byla Erica Morini. Kromě ní dosáhli velké kariéry také Vladimír Reznikov, David Hochstein, Rosa Ehrlich, Nora Duesberg, Daisy Kennedy a Franck Williams. Uvedená šestice vystoupila 12. prosince 1911 na koncertě v londýnské Queen's Hall. Doprovázel je orchestr dirigovaný samotným Ševčíkem. Zahráli také ve dnech 14. a 20. prosince v Sále Bechsteina. Repertoár, který s nimi Ševčík připravil na anglické turné, dělá velký dojem. Zahrnoval totiž 54 skladeb napsaných 40 různými skladateli. Žáci Ševčíka prezentovali díla od baroka po současnost (mj. Elgar, Sibelius, Reger). Rozsáhlý repertoár tvořilo: 23 miniatur, 12 koncertů světové houslové literatury (Beethovenův D dur, Brahmsův D dur, Bruchův g moll a d moll, Čajkovského D dur, Ernstův fis moll, Mendelssohnův e moll, Paganiniho D dur, Saint-Säensův h moll, Vieuxtempsův d moll, Wieniawského fis moll i d moll), dále 10 velkých koncertních skladeb (mj. Lalo – *Symfonia hiszpańska*, Paganiniho variace *Mojžíš, I Palpiti, Tanec čarodějnic*, Ernstovy *Uherské Písňe*, Bruchova *Skotská Fantazie*) a také 9 velkých sonát (Bach – 3 sonáty, Brahms, Händel, Locatelli, Nardini a Reger). Provedení tak obsáhlého repertoáru jen šesti houslisty by bylo velkou událostí i dnes v 21. století. Za pozornost stojí, že si Ševčík dobře poradil za dirigentským pultem. V této roli vystoupil například také v roce 1919, kdy řídil orchestr České filharmonie. Na tomto koncertě zahrál sólovou partii Lalovy *Španělské symfonie* jeho žák Vladimír Reznikov.

Otakar Ševčík měl velkou autoritu v Rusku i po mnoha letech. Příkladem může být dopis tehdejšího ředitele petěrburské konzervatoře a současně skladatele Aleksandra Glazunowa, adresovaný českému pedagogovi. Píše v něm:

„Velevážený pane profesore,

*Letos na jaře ukončil osmnáctiletý houslista Efrem Cimbalist konservatoř v třídě prof. Leopolda Auera. Umělecká rada při petrohradské konservatoři prisoudila mu nejvyšší*

---

<sup>139</sup> anon, „Různé zprávy.“, *Dalibor*, 1909, roč. XXXI., č. 21, s. 164.

*cenu, totiž zlatou medaili a přemii 1.200 rublů. Dodávám se své strany, že p. Cimbalist jest ohromný talent, o čemž se ostatně i Vy sám přesvědčíte, až uslyšíte jeho hru.*

*K dalšímu zdokonalení by se velmi rád ještě trochu učil u Vás. Poněvadž vím, velevážený pane profesore, že se v létě obíráte pouze několika vybranými žáky, obracím se k Vám s nejuctivější žádostí, zda by Vám vzhledem k výjimečnému nadání Efrema Cimbalista nebylo možno vzítí jej mezi své žáky od 1. července (dle nového letopočtu)? Ježto odjíždím do ciziny, račte svou odpověď oznámiti mému příteli Silotymu, na adresu: Siloty, Wiborg.*

*Omlouvaje se za to, že Vás obtěžuji, prosím, abyste přijal výraz mé hluboké úcty a vroucí oddanosti.*

9/22 Května 1907

Alexander Glazunov,

Ředitel petrohradské konservatoře,

Petrohrad, Kazanskaja 10.”<sup>140</sup>

Období první světové války znamenalo pro Ševčíka omezení pedagogické práce. Projevilo se to zejména na jeho soukromé výuce. Z důvodu přetrvávajících bojů měli největší problémy jeho žáci ze zahraničí. Ševčík využil tohoto období k pokračování v práci na dalších sbírkách cvičení, a to po více než deseti letech. Ještě v roce 1912 napsal op. 5 *Průpravu k 24 capriccím Donta op. 35*, která dodnes zůstává v rukopise. V době první světové války (v roce 1915) ukončil op. 4 *Rozpínání prstů 2, 3, 4*, který byl vydán v roce 1999 vydavatelstvím ARCO Iris. Vydavatelského zpracování včetně didaktického komentáře se ujal profesor pražské konzervatoře Jaroslav Foltýn. Otakar Ševčík tehdy zahájil také práci na obsírné *School of intonation op. 11*. Toto dílo však bylo dokončeno až po válce.

V roce 1918 byl jmenován čestným členem profesorského sboru pražské konzervatoře a od školního roku 1919/20 zahájil práci jako profesor nově otevřené mistrovské houslové školy. Sídlem této instituce byl emauzský klášter „Na Slovanech” na Karlově náměstí. Nerozhodl se však bydlet nastálo v Praze. Z jeho dopisu z 24. srpna 1922 se dovídáme, že jezdil ranním rychlíkem z Písku, kterým přijížděl do hlavního města v 11 hodin a do místa bydliště se vracel v 18 hodin. I nadále existovala skupina lidí, které se nelíbil návrat velkého pedagoga do Prahy. Mluvilo se o tom dokonce veřejně. V jednom článku z tehdejší doby nacházíme informaci: „*Prof. Ševčík nevrací se ani dnes ještě do vděčné Prahy, poněvadž tato se oň nikterak nedere a v zájmu některých činitelů jest, aby se*

---

<sup>140</sup> NOPP, Viktor: *Profesor Otakar Ševčík – Život a dílo*, Pazdírkovo nakladatelství, Brno 1948, s. 42-43.

ani nyní do Prahy nedostal.”<sup>141</sup> Byl jmenován pouze smluvním profesorem, v té době byl zaměstnán na pražské mistrovské škole významný český houslista František Ondříček, v o mnoho lepší funkci řádného profesora. Když byl za stejných podmínek jako Ondříček zaměstnán i Karel Hoffmann, Ševčík odstoupil ze své funkce. Doporučil jako svého nástupce Jaroslava Kociana. Ondříček i Hoffmann byli výbornými houslisty, ale vůbec se nemohli rovnat pedagogickému umění Ševčíka, který se cítil uražený tím, že nebyl patřičně doceněn. Jeho odstoupení z funkce nebylo přijato a oznámili mu, že až do doby vypršení smlouvy v roce 1925 bude profesorem na dovolené. Jaroslav Kocian, jeho žák a nástupce byl v tom roce jmenován řádným profesorem.

Ševčík, který v sobě cítil i přes svůj věk velkou energii, se rozhodl využít pozvání svého dávného žáka Granta Egberta, ředitele konzervatoře v Ithace, který mu nabídl místo vedoucího právě otevřené třídy houslí. Jeho první cesta do Ameriky trvala od 3. ledna 1921 do 16. února 1922. V té době dokončil své dílo *School of intonation op. 11*, na kterém začal pracovat v době války. Vydal jej u společnosti Harms v New Yorku. V únoru 1923 se rozhodl pro další cestu do USA, nejprve učil na Bush Conservatory v Chicagu a v létě a na podzim v New Yorku, kde v Metropolitan Opera vedl mistrovské kursy. Dokončil také další opusy 12–15, které měla opět vydat společnost Harms. V koncepci Ševčíka se měl op. 11 (který se objevil v roce 1922 – pozn. autora) včetně op. 12–15 stát nedílnou součástí celku s názvem *Škola virtuozity*. Nově napsané sbírky se soustředily na následující témata: op. 12 *Škola dvojhmatová*, op. 13 *Škola arpeggií a modulací*, op. 14 *Škola akordická*, op. 15 *Škola flageolettů a pizzicata*. Ševčík naplánoval, že v osmistupňovém rozsahu obtížnosti bude op. 11 zahrnovat etapy I–IV, a další opusy 12–15 pak etapy V–VIII. Finanční stránka věci byla s vydavatelem vyřešena, avšak smlouva neobsahovala přesné datum vydání a op. 12–15 nebyly publikovány. Proč vydavatel nedodržel smlouvu a proč nebyly uvedené opusy vydány, zůstane již navždy tajemstvím. Můžeme se pouze domýšlet, že taková situace mohla být prospěšná někomu z konkurenčních pedagogů. Ševčík těžce nesl tuto situaci. V roce 1926 uvedl: „*Materiál pro V., VI., VII. a VIII. ročník leží u nakladatele od roku 1921 a ten lump to dosud netiskne!*”<sup>142</sup> Rukopis těchto opusů přeposlaný Harmsovi byl bohužel jediný, který existoval. Pravděpodobně odpočívá „na věčné časy” v archivu firmy Warner Bros v New Yorku, která v roce 1929 odkoupila toto vydavatelství.

---

<sup>141</sup> ŠEFL, Vladimír: Cit. dílo, *Sborník statí a vzpomínek*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1953, s. 52.

<sup>142</sup> *Tamtéž*, s. 54.

V září roku 1928, na podnět svého asistenta prof. Viktora Noppa, se Ševčík rozhodl vydat svoje dílo u brněnského vydavatele Oldřicha Pazdířka. Již na počátku října téhož roku zveřejnilo tuto informaci několik nejčtenějších deníků. Také sám Viktor Nopp, který úzce spolupracoval s Ševčíkem, umístil referát v časopise výkonných hudebníků v ČSR Hudebním věstníku. Jeho obsah byl následující: „Škola přednesu od prof. Ševčíka. (Vydavatel O. Pazdířek, Brno).

*Nakladatelství Pazdířkovu podařilo se získati jako prvnímu českému podniku vůbec jednu z konečných prací prof. O. Ševčíka; hudební život náš s pýchou může konstatovati, že tato práce Mistrova, korunující životní jeho dílo, vyjde u nás.*

*Rozděleno jest ve 2 díly, obsahující část první: 30 postupných sól, melodií vždy s postupnou látkou cvičební pro výcvik techniky ruky pravé i levé, rytmu a přednesu od stupně prvního s nejmenší znalostí poloh až k stupni čtvrtému s přípravnými a zúženými studiiemi ke každému taktu.*

*Část druhou: 20 postupných sól, fragmentů a fantasií 4. až 6. stupně s přípravnými studiiemi prstovými, smyčce a přednesu od taktu k taktu.*

*Podrobnou analýzu celého díla nelze zde uváděti; každá část, každý zlomek, tvořen jest dle tématem daných okolností psychických, jež nutno vždy zkoumati a poznati.*

*Cvičební látku tvoří tedy vedoucí témata přednesových skladeb, s návodem studia jednotlivých číselných taktu, jich hmatů, spojů, prstokladů, zkrátka daných obtíží.*

*Jest zdůrazněna vždy dynamická stránka hry, již nelze nikdy ani při studiu opomenouti, správné odstínění (nuancování), řada způsobů cvičení smyčcových, vždy danému úkolu přizpůsobených.*

*Nebude jedinice, pedagoga či žáka, který by nemohl čerpati zde ze spousty nových, důležitých poznatků. Je nutno si uvědomit, že nelze zpohodlněti a dívati se dle určité, dobou dané šablony, stále zpět na dřívější dílo Mistrovo. To na významu naprosto neztrácí. Duch Mistrův jde však dále a vede nás k světům novým a jest třeba litovati, že různé okolnosti (obzvláště rázu finančního) zabraňují rozšíření opusu II. (Po důkladném prostudování a ovládnutí čtyř prvních oddílů tohoto opusu lze přistoupiti k dílu shora jmenovanému.)*

*Poměr k etudám radikálně pozměněn, význam jich stává se již více historickým než současným.*

*Dílo je nutno studovati celé, postupně (mimo ovšem hráče dokonalé, kteří naleznou mnoho v díle II.) tak, jak Mistrem jest určeno v linii vzestupné s obtížemi pro hráče vždy většími. Poměr techniky, směřující k duši téhož, zasahuje nejhlubší jeho podvědomí, z něhož vyplývá pak zákonitost všech správných pohybů, umožňující takto oduševnělost daného*

tématu, melodie. Tato mikroskopicky analysovaná, v daných i obdobných všech poměrech jiných stává se již samozřejmou a lehce řešitelnou. Vyrůstá svět rychlých představ, lehce na sebe navazujících, určitě, bez kazů, ať již fyzicky, či duševně, tak často i při největší svědomitosti i talentu, nezaviněně se vyskytujících.

Tón blíží se k absolutnosti lidského hlasu. Řešené pravdy v prvních okamžicích zdají se býti až příliš jednoduchými. Jednoduchost však analysována jest zde jako problém nejtěžší. Mistr zlomkovitě očkuje duši hráče pravdou té nejprůzračnější čistoty, která jedině může býti základnou všech problémů dalších. Resultátem jest naprostá jistota technická a možnost reprodukce se všemi požadavky estetickými jak zákonů vnějších (díla samého), tak i vlastní individuality (duše hráčovy). Jest nutno býti ozbrojen nejen technickou zdatností, nýbrž i inteligencí houslovou, a to jest vůdčí myšlenka celého díla.

Po desetiletí zasévá dílo Mistrovo zdárně své sémě od pólu k pólu a v šíři rovnoběžek, budme hrdi, že nastal konečně den, kdy do světa zazáří paprsky genia Mistrova ne ze zemí cizích, nýbrž naší vlastní.

Nelze srovnati volnou komposiční tvořivost s touto vázanou, danými problémy, vtěsnanými do zákonných norem theorie, z níž má pak roditi se živý duch. Vzpomínám pouze slov Mistrových, že čtyřicet let paedagogické jeho činnosti bylo zapotřebí, než k vytvoření tohoto díla mohl přistoupiti se zorným úhlem správným a bezpečným. Každá nota má pevně určenou svou hodnotu a celek tvoří takto základnu oněch cest, jejichž směr dnešním i budoucím generacím dlouho, ba snad vždy určovati bude geniální duch Mistra prof. O. Ševčíka.

V Brně dne 18. října 1928

Viktor Nopp.<sup>143</sup>

Od roku 1929 se kromě Ševčíkovy Školy houslového přednesu op. 16 začaly objevovat v Pazdírkově vydavatelství analýzy následujících koncertů světového repertoáru: op. 17 Wieniawského Koncertu d moll, op. 18 Brahmsova Koncertu D dur, op. 19 Čajkovského Koncertu D dur, op. 20 Paganiniho Koncertu D dur a op. 21 Mendelssohnova Koncertu e-moll. Napsal také analýzy k Dvořákovu koncertu a moll, které však z důvodu výhradního vydávání děl tohoto skladatele firmou Simrock zůstaly v rukopise. Nedokončené zůstaly analýzy Beethovenova koncertu D dur.

Poslední období života strávil v Písku, kde bydlel ve Dvořáčkově hotelu. Nezanechal však výjezdů do zahraničí. Chtěl být ve stálém kontaktu s představiteli hudebního světa.

---

<sup>143</sup> NOPP, Viktor: Cit. dílo, s. 53-55.

Bylo to důležité zejména z důvodu zpracovávání úprav děl připravených k vydání. Korespondoval s Carlem Fleschem v Berlíně, B. Sinsheimerem v Paříži a M. Jacobsenem v Miláně. V letech 1929–30 přednášel na letních hudebních a výtvarných kursech v Mondsee u Solnohradu, které doprovázely setkání a debaty nejrenomovanějších houslových pedagogů světa. Ve věku 79 let se Ševčík rozhodl pro již třetí cestu do Ameriky. Na přelomu let 1931/32 učil také v Chicagu a New Yorku. Velké vzdálenosti mezi těmito městy zdolával Ševčík s vitalitou a energií (cestu z Chicaga do New Yorku absolvoval každý týden). Po návratu do rodné země se zúčastnil oslav na počest svých osmdesátých narozenin. Místem, kde trávil poslední roky života, byl Písek. Normální pracovní den mistra vypadal následovně: od časných ranních hodin skládal nová cvičení a skladby (na jaře a v létě tak činil na břehu řeky Otavy). Od 8 do 9 vedl lekce s přestávkami až do 17 hodin. To byl pro něj čas na oběd. Tradičně pak od 19–20 do půlnoci vedl dlouhé rozhovory se svými žáky v kavárně Dvořáčkova hotelu.

Na podzim roku 1932 Ševčík vážně onemocněl. V lednu roku 1933 se uskutečnilo jeho historické setkání s dávným žákem, Janem Kubelíkem. Tím se také skončil jejich více než sedmnáctiletý spor. Zdravotní stav Ševčíka se zlepšil na jaře téhož roku. I přes doporučení lékaře, aby necestoval, se jednaosmdesátiletý pedagog vydal na cestu do Anglie. Tři měsíce vedl kurzy v Gudihall School of Music v Londýně. Po návratu do vlasti vážně onemocněl. Jeho zdravotní stav ještě zhoršila deprese. Do poslední chvíle byl aktivní – učil a zpracovával nová cvičení. Zemřel v Písku 18. ledna 1934 kolem 18:30 hodin obklopen nejbližšími.

V průběhu mnohaleté pedagogické práce se Ševčíkovi podařilo nashromáždit velký majetek. Byl to člověk spořivý, skromný a vedl téměř asketický život. V roce 1927 napsal svůj první testament, který byl v roce 1931 nahrazen druhým. Právě tento dokument byl uznán jako jeho poslední vůle, protože vznikl v době, kdy byl plně při vědomí a cítil se dobře. Tento testament obsahoval plán vytvoření instituce, která měla podporovat chudé a zároveň schopné žáky konzervatoře a také starší umělce, kteří se dostali do složité finanční situace. Jeho plány se podařilo uvést do reality ještě před jeho smrtí. Již v roce 1933 byly splněny právní požadavky, aby mohla tato instituce vzniknout a 15. ledna 1934 vznikla Ševčíkova kolej. Právě pro tento cíl byla určena hlavní část jeho mnohamilionového majetku. 17. ledna roku 1934 Ševčík napsal ještě jednu verzi závěti, kterou však soud neuznal jako platnou. Stalo se tak proto, že byla sepsána v době značného omezení vědomí způsobeného nemocí a také nastalo podezření, že vliv na její obsah mohly mít osoby, které v té době se Ševčíkem přebývaly.

Vytvoření instituce, která pomáhala chudým studentům a umělcům, svědčí o Ševčíkově velkém sociálním citění. Považoval peníze za prostředek, který pomáhá dosáhnout vyšších hodnot a také zdokonaluje umělecký svět. Ze vzpomínek lidí, kteří jej znali, se Otakar Ševčík jeví jako člověk dobrotivý, laskavý a šlechetný. Ve své pedagogické práci byl nezvykle náročným perfekcionista, který netoleroval lenivost.

## 2.2. Metoda

### 2.2.1. Vznik a vývoj metody

Otec Otakara, Josef Ševčík, byl člověkem velmi náročným a tvrdým. Právě jemu vděčí skvělý český pedagog za svou pilnost a vytrvalost. Otakar Ševčík vzpomíná v jednom dopise, jakým způsobem během let dozrávala koncepce jeho novátorské metody. Josef Ševčík jako správný vlastenec četl pravidelně Kobrové sešity českých spisovatelů. Objevily se tam také spisy Franty Šumavského. V jednom z nich mladý Otakar narazil na popis metody, kterou Šumavský používal k učení dějepisu v němčině. Tento způsob byl postaven na trojitém opakování daného výrazu, dále dvou slov, tří slov a nakonec celé věty. Mělo to probíhat na základě přesného pochopení celého sledu. Ve spise Šumavského našel Ševčík následující příklad: „Hanibal, Hanibal, Hanibal”, ... „schwor, schwor, schwor”, ... „seinem, seinem, seinem”, ... „Vater, Vater, Vater”; ... „seinem Vater, seinem Vater, seinem Vater”; ... “Hanibal schwor seinem Vater, Hanibal schwor seinem Vater, Hanibal schwor seinem Vater”; atd. Český pedagog to popsal následovně:  $1+1=2$ ,  $2+1=3$ ,  $3+1=4$  atd., z důvodu přibývání nových prvků po celou dobu a postupný vzrůst náročnosti. Již tehdy si uvědomil možnost využití tohoto způsobu práce ve hře na housle<sup>144</sup>. Tento malý kamínek, kterým bylo přečtení textu Šumavského, měl později způsobit opravdovou lavinu nápadů a nových pedagogických řešení.

O několik let později při cvičení koncertu Louisa Spohra měl Ševčík velké problémy paměťové i technické s jistou několikataktovou pasáží. Ševčíka napadlo, dle metody, kterou znal z dětství od Šumavského, nejprve hudební text zjednodušit – zahrát všechny noty pomocí smyků oddělovaných, následně cvičit postupně 2, 4 noty legato, s přechodem

---

<sup>144</sup> ŠEFL, Vladimír: Cit. dílo, s. 103.

k variantám složitějším (např. čtyři noty legato a čtyři samostatně; dvakrát čtyři noty legato; první nota samostatně, čtyři legato a tři samostatně; atd.)<sup>145</sup>.

Ševčík již v době studia na pražské konzervatoři projevoval velký zájem o technickou stránku hry na nástroj. Byl přirozeným houslovým talentem. Již v roce 1867 zahájil studium všech Paganiniho capricci. V zachovaných archivních materiálech se nachází exemplář sbírky, ze které cvičil. Můžeme tam nalézt mnoho zajímavých a novátorských řešení týkající se prstokladu a smyčcování. Cvičení tak komplikovaného a pokročilého materiálu mělo určitě za cíl co nejlepší přípravu na vytouženou kariéru virtuosa.

Dalším podnětem, který měl vliv na dozrání koncepce nové metody učení, byly jeho svědomitost a sebekritika. I když ukončil pražskou konzervatoř s vynikajícím výsledkem a jeho vystoupení se těšila velké oblibě ze strany publika a kritiků (jeho hra byla uznávaná za technicky bezchybnou) Ševčík pociťoval nenasycenost. O mnoho let později popsal okolnosti, které se pro něj staly inspirací k tvůrčím objevům. V dopise poslaném do redakce časopisu Dalibor (v časopise vyšel v roce 1902) napsal: „*Roku 1870 jsem absolvoval konzervatoř. Hned po svém prvním veřejném vystoupení v Solnohradě (téhož roku) jsem poznal, že mi do technické dokonalosti ještě velmi mnoho schází. Zopakoval jsem znovu veškerý materiál, dle kterého se tehdy na konzervatoři vyučovalo, ale nedostatky mé techniky tím nezmizely. Pátrati po novém, vhodném učebním materiálu v houslové literatuře nebylo možné, protože jsem k tomu neměl prostředky a tak mi nezbývalo nic jiného, než abych sám vymýšlel i sepisoval různá cvičení, která by byla mým prstům prospěšna.*”<sup>146</sup> Pokud se v případě levé ruky mohl spoléhat v jisté míře na sbírky etud, tak otázky související s pravou rukou zůstaly nezodpovězeny. V pedagogice devatenáctého století byly prvky práce se smyčcem zanedbávány.

Zcela určitě měl v době osmnáctiletého pobytu v Rusku vhodné podmínky pro rozvoj svých tvůrčích nápadů. Jak na kyjevské konzervatoři, tak i v Salzburgu, kde dříve učil (v letech 1870–73), nabral nezbytné pedagogické zkušenosti. Mohl také využívat cvičení, která sám složil, v praxi. Dnes se můžeme jen domýšlet, jak by vypadala jeho životní cesta, kdyby jej složitá finanční situace nedonutila odcestovat do Ruska.

Také nemoc levého oka, která se u něj projevila již ve věku devatenácti let, měla vliv na jeho vnímání reality i na profesi. Ševčík bojoval s tímto problémem mnoho let a prodělal několik operací. Na své utrpení byl schopen alespoň částečně zapomenout jen během intenzivní duševní práce. Výuka a skládání nových sbírek cvičení byly pro Ševčíka

---

<sup>145</sup> *Tamtéž*, s. 104.

<sup>146</sup> *Tamtéž*, s. 106.



opravdovým požehnáním. Jak sám vzpomíná, tyto činnosti byly jeho jedinou radostí života. Teprve chirurgické odstranění oka, které podstoupil v roce 1894, přineslo úlevu od jeho utrpení.

Tyto všechny okolnosti a události měly přímý nebo nepřímý vliv na vznik přelomového díla pro další historii houslové pedagogiky. Na jedné straně vidíme zrno zaseté v úrodné půdě. Tím zrnem byl text Šumavského a půdou mysl českého pedagoga. Na straně druhé další události, často složité výzvy osudu, nasměrovaly Ševčíka na životní cestu, kterou byla výuka hry na housle. Zkušenosti z doby kariéry virtuosa byly pro něj velmi nápomocné při řešení problémů svých žáků. Ševčík byl velmi odvážným člověkem. Nebál se jít dosud neodhalenou cestou, vyhledával novátorská a nekonvenční řešení. Vznik jeho metody nebyl zcela určitě náhodný. Další etapy práce byly promyšlené a následovaly postupně jedna za druhou.

### 2.2.2. Popis metody

Metoda Ševčíka se zakládá na vědeckých principech<sup>147</sup>. Každá činnost je důkladně promyšlená a počet variant cvičení se podobá počítačovému programu, který vyhledává neomezené kombinace. Český pedagog byl přesvědčen, že bez dosažení technického mistrovství není možné předat charakter skladeb a odpovídající emoce<sup>148</sup>.

Pro lepší pochopení role a vlivu Otakara Ševčíka na rozvoj hry na housle je potřeba si uvědomit, že až do chvíle vytvoření jeho metody byla úroveň virtuozity dosažitelná pouze omezeně. Takoví jednotlivci jako Paganini, Wieniawski, Joachim, Ernst, se dokázali dostat na vysokou úroveň houslového umění hlavně díky svému talentu a vrozené intuici. Ve druhé polovině devatenáctého století nebyly technické požadavky nastaveny tak vysoko a hra z technického hlediska bezchybná byla vzácností.<sup>149</sup> Revoluce vyvolaná velkými úspěchy Ševčíkových žáků způsobila, že laťka pro novou generaci byla nastavena hodně vysoko. Ševčík vytvořil zcela nový druh sólisty – virtuosa. Měl se vyznačovat uměleckou vyspělostí, uměním zahrát skladby v dokonalém podání a bez nejmenších technických chyb.

---

<sup>147</sup> ALVIN, Andree: *Monde Musical*, 28th February, 1934, in: CAMPBELL, Margaret: *The Great Violinists*. Robson Books, London 2004, s. 75.

<sup>148</sup> ŠEVČÍK, Otakar: *Úvod do koncertního studia op. 17–21, Pisek, v letech 1929*, cit. podle vydání Ol. Pazdirka, Brno 1929, s. 5.

<sup>149</sup> FLESCHE, Carl: *Die Kunst des Violinspiels*, T. I, Ries-Erler, Berlin 1923, s. 3–4.

Ševčík založil svou metodu mimo jiné na „půltónovém systému“. Nahradil dosavadní systém výuky začátečníků založené na stupnicích. Cílem tohoto způsobu učení bylo zvládnutí osmi základních pozic prstů levé ruky na hmatníku díky stejnému spojení zvuků na každé struně<sup>150</sup>. Systém stupnic působil dle názoru Ševčíka narušení práce na intonaci z důvodu chybějícího pevného držení levé ruky a také měnících se vzdáleností mezi jednotlivými zvuky. Novátorským řešením je také zahájení učení držení prstů na hmatníku půltónového držení mezi prvním a druhým prstem. Skoro všechny dnešní školy preferují půltón mezi druhým a třetím prstem. Takové držení je uznáváno za anatomické a přirozenější. Ševčík vycházel z předpokladu, že pokud žák zvládne manuálně obtížnější držení, s dalšími již nebude mít větší problémy.

Jedním z nejvíce komplikovaných prvků houslového umění je intonace. Český pedagog si byl vědom, že většina žáků nemá absolutní sluch a potřebuje řízené studium nezbytné pro dosažení ideálně čisté hry. Jeho *School of intonation op. 11* je celá věnována této složité otázce<sup>151</sup>. Obsah tohoto díla i rozdělení jednotlivých sluchově pohybových struktur je impozantní. Český pedagog považoval využívání doprovodu klavíru na hodinách za velmi důležitý způsob práce se žáky. Domníval se, že: *„Kdo při vyučování houslím nepoužívá klavíru, nemůže se svým doprovodem druhými houslemi docílit dobrého výsledku; proto je takový houslista špatným učitelem. Žák-začátečník řídí svoji intonaci nejlépe jen dle akordu uhozeného na klavíru, protože klavírní zvuk odráží se od houslového a zvukově čistý akord klavíru nutí žáka k opravení intonačních chyb; dle druhých doprovázejících houslí nemůže si žák ani dobře uvědomit, že by měl svou intonaci opravit, protože barva zvuku obou houslí je tatáž a vzdálenost od chybného tónu žákova k zlepšenému tónu učitelovu tak nepatrná, že žák svou chybu ani nechápe; proto se jí také nevyhne. Barva klavíru odráží se od barvy houslí tak prospěšně, že zostruje se tím sluch žákův, takže při velmi volném sledu hraných not a za ustavičného doprovodu klavíru vyhne se žák instinktivně každé chybné intonaci.“*<sup>152</sup>

Pro představu o tom, v čem spočívá podstata znamenité metody Otakara Ševčíka, se musíme na tuto otázku podívat z několika stran.

Prvním aspektem, který je součástí neobvyklého úspěchu českého pedagoga, je zcela nový přístup ke způsobu práce s hrou na housle a práce s hudebním dílem. Nikdo z dřívějších ani pozdějších pedagogů nezpůsobil tak velký převrat v metodě cvičení na tento

---

<sup>150</sup> ŠEVČÍK, Otakar: *Houslová škola pro začátečníky*, Státní hudební nakladatelství, Praha 1962.

<sup>151</sup> ŠEVČÍK, Otakar: *School of intonation op. 11*, odd. I–XV, Harms, New York 1922.

<sup>152</sup> KUBÁT, Norbert: *Hudební výchova XXI*. Č. 6, 15.06.1940, s. 81–85.

nástroj. Velké množství cvičení, etud vydaných Ševčíkem nebyly jedinými používanými materiály v jeho didaktické práci. Velmi často v průběhu lekce tvořil nová cvičení k řešení technicko-hudebních problémů konkrétního žáka (nebyly publikovány).

Často byla Ševčíkovi a jím používané metodě vyčítána přílišná mechanizace hry, které měla podle kritiků vést ke hře bezduché a umění postrádající<sup>153</sup>. Z odkazů jeho žáků je zřejmé, že netoleroval takzvanou „pseudointerpretaci“, která podle něj znamenala poddání se hudebníka momentálním emocím bez znalosti obsahu a rytmické struktury hudebního díla. František Stupka, Ševčíkův žák, později profesor na konzervatoře v Oděse a také známý český dirigent vzpomíná: *„Byla to metoda v pravém slova smyslu moderní, daleko převyšující všechno, co až dosud bylo v houslové metodice vytvořeno. Podstatným prvkem zde byla skutečnost, že její principy dokázal Ševčík geniálně aplikovat. Žáci profesora Ševčíka si s sebou do života nesli poznání, že mimořádnou pozornost nástrojové technice není nutné věnovat proto, aby se jí lidé obdivovali, ale proto, že je jedním ze základních prostředků, aby se umělec mohl vyjádřit svobodně a plně. Jinými slovy, že technika je pouhým prostředkem, ale nikdy účelem a že za tím slovíčkem ‘pouhý’ je nesmírně mnoho práce, doslova dřiny. Činnost houslisty – a nakonec výkonného umělce vůbec – je složitá, proto je třeba nejprve jednotlivé prvky hry při studiu osamostatnit, aby bylo možné na nich vědomě pracovat, každý vzniklý problém analyzovat a teprve potom přistoupit k závěrečné syntéze, při níž se v plné míře uplatní všechny požadavky ryze hudební, protože se takto vůbec mohou uplatnit. Představě a fantazii nestojí v okamžiku realizace žádná překážka v cestě. Je to prosté – nemít starosti s hraním na housle! V tom smyslu otevírá dokonalé řemeslo cestu k velkému umění”*.<sup>154</sup> Vyplývá z toho jednoznačně, že pro Ševčíka byla při výuce hry na housle nejdůležitějším cílem výchova instrumentalistů umělecky zralých a schopných správným způsobem interpretovat emocionální obsah hudebních děl. Výtky napadající Ševčíka, že dbal pouze na technickou dokonalost, pramenily z neznalosti podstaty jeho výuky.

Jedním z principů dřívějších metod výuky hry na housle bylo osvojování si technických prvků jednoho po druhém. Jejich nevýhodou bylo, že žák přecházející k vyšším obtížnostem často zapomínal dříve získané dovednosti. Chyběl v nich komplexní přístup ke všem problémům techniky hry na housle. Ševčík ve svém díle seznamuje studujícího s novými instrumentálními požadavky takovým způsobem, že předává dovednosti nové

---

<sup>153</sup> Viz: Kapitola 2 této práce, s. 95–99.

<sup>154</sup> FOLTÝN, Jaroslav – KUDELÁSEK, Pavel: *200 let houslového oddělení Pražské konzervatoře*, Pražská konzervatoř, Praha 2012, s. 59–60.

a současně nejsou zanedbávány ty již dříve nabyté<sup>155</sup>. Důležité je to zejména v případě žáků méně schopných, u kterých syntéza hry probíhá značně pomaleji. Kladl velký důraz na to, aby byly patřičně rozvinuté klouby a palce obou rukou. Ve svých vzpomínkách popisuje případ velmi mladé žákyně, které pro posílení prstů a jejich pružnosti zadával po delší dobu etudy, cvičení ze své *Školy houslové techniky op. 2* a také složitá prstová cvičení z nejtěžších koncertních skladeb. Český pedagog v průběhu rozhovoru s novinářem *Politiky*<sup>156</sup> na otázku, v čem spočívá jeho metoda a co je základem jeho úspěchů, odpověděl: „*Velmi málo učitelů houslové hry vyučování rozumí. Bud' používají starých metod podle systému stupnicového, pro housle neupotřebitelného, při němž je začátečník nucen stavět prsty na čtyři struny a nestejná místa (tak nelze dosáhnout na hmatníku jasného přehledu), nebo ponechávají v technickém výcviku žáků mezery tím, že probírají jeden úsek techniky po druhém, při čemž zapomenou žáci podstatné složky zručnosti již dříve dosažené. Já postupuji při vyučování ve všech druzích technického výcviku současně a věnuji podle potřeby pozornost buď příslušnému nedostatku vedení smyčce, nebo nedostatku zručnosti levé ruky. Tak dociluji technické zralosti systematickým postupem bez jakýchkoliv opomenutí. Často se stává, že mají své nedostatky i žáci slavných virtuosů; to se da vysvětlit jen tím, že jim učitel zamlčel své tajemství provedení uměleckých jemností, na př. při flageoletu. Takový egoismus je mi cizí, věnuji se vyučování s celou svou láskou; a čím více pravých virtuosů bych vychoval, tím víc radosti a odměny měl bych za své poctivé snažení*”<sup>157</sup>. Otakar Ševčík byl pedagogem velmi náročným, netolerujícím lenivost. Byl ale vůči žákům velmi srdečný a velkorosý. Vyznačoval se pracovitostí a také vytrvalostí. Stejný přístup vyžadoval od žáků. V jiném místě zmíněného rozhovoru český pedagog popisuje, jaké množství práce je potřeba k dosažení vrcholu virtuozity: „*Jediné tajemství je v tom, že učím žáky učit se, aby dle mého návodu uměli cvičit a tak pokračovali. Žáci se tak vbrzku přesvědčují, že se rychle dostavují pokroky a docházejí sami k pili, jejíž vytrvalost hraničí až skoro s nemožností. Vyučoval jsem v létě na letovisku v Prachaticích. Můj žák Plaxin cvičil denně 13 hodin, což byl rekord, který dodnes nikdo nepřekonal. Vydržel to arci jen dva týdny, po nichž se spokojil 'jen' s 11 hodinami. Miss Mary Hall hrála po celou dobu svého studia u mne 10 hodin denně*

---

<sup>155</sup> Viz: ŠEFL, Vladimír: *Sborník statí a vzpomínek*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1953, s. 110–111.

<sup>156</sup> „Politik”, *U mistra Ševčíka* 10.01.1904, s. 6–7.

<sup>157</sup> ŠEFL, Vladimír: *Sborník statí a vzpomínek*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1953, s. 110–111.

a takových 'houslistů-vytrvalců' je u mne většina. Méně než 6 hodin denně necvičí z mých žáků nikdo"<sup>158</sup>.

Druhým velice důležitým aspektem Ševčíkovy metody je jeho skladatelský odkaz.

Životní dílo českého pedagoga je možné zařadit do tří tvůrčích období:

- a. První období zahrnuje op. 1–3 a 6–9, které byly zkomponovány do roku 1900. Uvedené opusy obsahují základní problematiku techniky hry na nástroj. Jsou základem pro další rozvoj houslisty.
- b. Druhé období zahrnuje op. 11–15 vzniklé v letech 1912–23. *School of intonation op. 11* dává nový pohled na metodiku práce s tímto velice důležitým prvkem houslového umění. Ševčík v tomto opusu zdůrazňuje, že velký vliv na čistou hru má znalost harmonické struktury skladby a správný způsob hry (funkce pravé a levé ruky) Opusy 12–15 nebyly bohužel nikdy zveřejněny<sup>159</sup>.
- c. Třetí období zahrnuje op. 16–21, a také op. 26 *Analýzy etud Kreutzerova*. Tyto sešity vznikly v letech 1923–32. Ševčík zde klade velký důraz na problematiku uměleckého formování a interpretaci.

Kromě toho vznikly také jiné opusy rovněž hodnotné z hlediska pedagogiky – ne všechny však byly publikovány.

Pokud se v prvním a druhém období soustředil hlavně na vytvořené různorodých cvičení, která pomáhala osvojit si technické problémy houslového umění, tak v poslední etapě komponování se zabýval syntézou interpretačně uměleckých nuancí a využitím dříve získaných instrumentálních dovedností při práci s konkrétními díly velkého repertoáru.

Analýza hudební skladby byla jedním z nejdůležitějších prvků pedagogické metody Ševčíka. Při pohledu na opusy 16–21 vidíme postupný vzrůst náročnosti a také spojení jednotlivých struktur v komplexnost. Tento způsob práce se jeví jako namáhavé skládání mozaiky, kterou je v tomto případě studovaná skladba nebo koncert. Ševčík vědomě na počátku zjednodušuje hudební text, díky čemuž je možné důkladně analyzovat hudebně technické problémy obsažené v díle. Potom skládá jednotlivosti do celku hudební formy. Využívá pro to různorodou a bohatou zásobu metod cvičení. Náročnější technické pasáže připravil ve formě malých etud.

---

<sup>158</sup> *Tamtéž*, s. 111.

<sup>159</sup> Viz: Kapitola 2 této práce, s. 75.

Z odkazů jeho žáků se dozvídáme, že analýzy<sup>160</sup>, které byly vydány na konci života českého pedagoga, vznikly daleko dříve. Ševčík využíval tento způsob práce již před rokem 1900, a dokonce v době svého pobytu v Rusku. Právě tato uvedená metoda práce pomohla českému pedagogovi dosáhnout tak vynikajících výsledků. Je velmi pravděpodobné, že Ševčík tento způsob práce využíval již asi 60 let před vydáním op. 16–21! Proč je tedy publikoval tak pozdě? Možná nechtěl, aby konkurence poznala dříve jeho didaktická tajemství

Dílo Otakara Ševčíka zahrnuje následující opusy:

Op. 1 Schule der Violintechnik	1881	v komisi Hoffmann, Praha
(Škola houslové techniky),	1892–97	v komisi Hug, Lipsko
Sešity 1-4	(1894)	
	1898–03	Bosworth, Lipsko (1901)
	1948	Melantrich, Praha, přetisk
Tonleitern und Akkord-Studien	1909–13	Bosworth, Lipsko
(separat)		
Op. 2 Schule der Bogentechnik.	1982–97	v komisi Hug, Lipsko
4000 systematisch fortschrei-	(1895)	
tende Bogenstrichtübungen	1898–03	Bosworth, Lipsko (1901)
in 3 Abteilungen.		
(Škola smyčcové techniky),	1948	Melantrich, Praha, přetisk
sešity 1-6.		
Ecole du Mécanisme de l'ar-	1904–08	Bosworth, Lipsko
chet de Ševčík op. 2 transcribe		

<sup>160</sup> Viz: ŠEVČÍK, Otakar: *Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin) H. Wieniawského 2. koncertu d moll Op. 17*, Pazdírek, Brno 1929; idem: *Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin) P. I. Čajkovského koncertu D dur Op. 19*, Pazdírek Brno 1930; idem: *Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin) J. Brahmsse koncertu D dur Op. 18*, Pazdírek, Brno 1931, *Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin) F. Mendelssohna- Bartholdyho koncertu e moll Op. 21*, idem: *Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin) Allegro-Concertu N. Paganiniho D dur Op. 20*, Pazdírek Brno.

	pour Violoncelle par L. R. Feuillard.		
	Zvláštní vydání českých themat ze Školy smyčcové techniky	1909–13	Bosworth, Lipsko
Op. 3	40 Variations faciles pour le Violon (40 variací v lehkém slohu)	1892–97 (1895)	v komisi Hug, Lipsko
	40 variací v lehkém slohu s klavírním doprovodem Hanuše Trnečka	1898–03	Bosworth, Lipsko
	Průvodní houslový hlas k op. 3 od Maxe Kaempftera	1948	Melantrich, Praha, přetisk
	40 Variations de Ševík transcri- tes pour Violoncelle par L. R. Feuillard	1898–03	Bosworth, Lipsko (1901)
Op. 4	Rozpínání prstů 2, 3 a 4.	1910	Bosworth, Lipsko
Op. 5	Průprava k 24 Capriciím Donta op. 35	1904–08	Bosworth, Lipsko
Op. 6	Violinschule für Anfänger (Houslová škola pro začáteč- níky), sešity 1-7	1999	Arco Iris, Praha
	Der kleine Ševčík		Rukopis
	Doplňěk k op. 6: Knížka melodií	1904–08	Bosworth, Lipsko
		1948	Melantrich, Praha, přetisk
		1909–13	Bosworth, Lipsko
		1909–13	Bosworth, Lipsko (1901)
Op. 7	Triller-Vorstudien und Aus- Bildung des Finger-Anschlages für Violine	1898–03	Bosworth, Lipsko (1901)
	Průprava ke cvičení trylků), Sešity 1-2	1948	Melantrich, Praha, přetisk

Op. 8	Lagenwechsel und Tonleiter- Vorstudien für Violine (Změny poloh a průprava ke cvičení stupnic)	1892–97 (1895) 1898–03 1948	v komisi Hug, Lipsko  Bosworth, Lipsko (1901) Melantrich, Praha, přetisk
	Lagenwechsel und Tonleiter- Vorstudien für Violoncello Übertrag v. Haider u. Helen Boyd	1930	Bosworth, Lipsko
Op. 9	Doppelgriff-Vorstudien in Terzen, Sexten, Oktaven und Dezimen für Violine (Průprava ke cvičení dvoj- hmatů)	1898–03  1948	Bosworth, Lipsko (1901)  Melantrich, Praha, přetisk
	totéž Violoncello Ausgabe, L. R. Feuillardav	1909–13	Bosworth, Lipsko
Op. 10	Böhmische Tänze und Wei- sen für Violine mit Begleitung des Pianoforte, sešity 1–4 (1. Holka modrooká, 2. Když jsem k vám chodíval, 3. Bez názvu, 4. Fantasie, 5. Břetislav, 6. Furiant)	1898–03 1909–13	Bosworth, Lipsko Hug, Lipsko Z. Vlk, Praha, přetisk
Op. 10a	Českých tanců č. 7 pro Housle s průvodem klavíru	1928	Kisch-Trojan, N. Benátky, J. Stožický, Brno
Op. 11	School of Intonation. On an Harmonic Basic for Violin in XIV Parts	1922	Harms, New York
Op. 12	Dvojhmatová škola		Rukopis
Op. 13	Škola arpeggií a modulací		Rukopis



Op. 14 Škola akordická		Rukopis
Op. 15 Škola flageoletu a pizzicata		Rukopis
Op. 16 Škola houslového přednesu na podkladě melodickém ve dvou dílech. I díl: sešity 1–30 II. díl: sešity 31–45	1929–32	Pazdírek, Brno
Op. 17 Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin) H. Wieniawského 2. koncertu d moll, op. 22 s no- vě revidovaným hlasem sólovým, průvodem 2. houslí a klavírní partiturou	1929	Pazdírek, Brno
Op. 18 Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin) J. Brahmsse koncertu D dur, op. 77 s nově revidovaným hlasem sólovým, průvodem 2. houslí a klavírní partiturou	1931	Pazdírek, Brno
Op. 19 Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin) P. I. Čajkovského koncertu D dur, op. 35 s nově revidovaným hlasem sólovým, průvodem 2. houslí a klavírní partiturou	1931	Pazdírek, Brno

Op. 20 Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin) N. Paganiniho Allegro-Concertu I. D dur s nově revidovaným hlasem sólovým, průvodem 2. houslí a klavírní partiturou	1931	Pazdírek, Brno
Op. 21 Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin) F. Mendelssohna-Bartholdyho koncertu e moll s nově revidovaným hlasem sólovým, průvodem 2. houslí a klavírní partiturou	1931	Pazdírek, Brno
Op. 22 Výměna poloh v jednoduchých hmatech a dvojhmatech		Rukopis
Op. 23 Chromatika ve všech polohách		Rukopis
Op. 24 Pizzicato levé ruky se současnou arco technikou pravé ruky	2005	Arco Iris, Praha
Op. 25 Studie k Joachimově kadenci k Brahmsovu koncertu D dur	1929	Simrock, Berlin
Op. 26 R. Kreutzer: Etudes – caprices s analytickými studiemi, sešity 1–4	1929–33	Pazdírek, Brno
Sine Zevrubné analytické studie jednotlivých taktu (taktových	1931	Pazdírek, Brno



Skupin) A. Dvořáka  
koncertu a moll, s nově  
revidovaným hlasem sólovým,  
průvodem 2. houslí a klavírní  
partiturou<sup>161</sup>

Český pedagog zpracoval osmistupňový učební plán<sup>162</sup>, jehož správné využívání mělo žákům pomoci k dosažení plné instrumentálně umělecké dospělosti. Plán obsahuje vybrané opusy pocházející z jeho díla, které s etudami Kreutzera a také skladbami a koncerty tzv. velké houslové literatury tvoří základ nezbytný pro formování instrumentalisty. Vypadá následovně:

---

<sup>161</sup> ŠEFL, Vladimír: Cit. dílo, s. 168–172.

<sup>162</sup> NOPP, Viktor: *Profesor Otakar Ševčík – život a dílo*, Pázdírkovo nakladatelství, Brno 1948, s. 128–129.

Stupeň I.	Stupeň II.	Stupeň III	Stupeň IV.
Op. 6 ŠKOLA PRO ZAČATEČNÍKY seš. 1. – 5.	Op. 6 – seš. 5. – 7.	Op. 1 HOUSLOVÁ TECHNIKA díl I. č. 1 až 24, 27; díl II. č. 1 až 5, 12 – 16, 21 – 25, 30, 31, 35, 36, 39	op. 1 Dokončení I. dílu, díl II., díl III. č. 1 – 4
op. 2 ŠKOLA SMYČCOVÉ TECHNIKY seš. 1. č. 1 – 4	op. 2 seš. 1. č. 5		
op. 7 STUDIE TRYLKŮ seš. 1. č. 1 – 5	op. 7 seš. 1. č. 6 – 12	op. 2 SMYČCOVÁ TECHNIKA. Dokončení seš. 1., seš. 3.	op. 2 seš. 2. seš. 4.
k op. 6 DOPLNĚK: Kniha melodií, č. 1 – 19	k op. 6 DOPLNĚK: Kniha melodií č. 20 – 31	op. 3, 40 variací	op. 3 Dokončení
op. 11 ŠKOLA INTONACE odd. I.–III.	op. 11 odd. IV. – VII.	op. 7 STUDIE TRYLKŮ. Dokončení seš. 1. a seš. 2.	op. 7 seš. 2.
k op. 11 DOPLNĚK: (i k op. 6) A. Kappelsberger – rev. O. Ševčík seš. 1 – 4, č. 1 – 112	k op. 11 DOPLNĚK: (i k op. 6) „ČESKÉ MELODIE“ 1. – 7. pol. (s 2. houslemi). Úvodní poznámky o vibratu a přednesu.	op. 8 VÝMĚNA POLOH	op. 8 Dokončení
		op. 9 PRŮPRAVA KU DVOJHMATŮM.	op. 9 Dokončení
		op. 11 VIII. – XI.	op. 11. XII. – XIV.
		ROZBOR KREUTZEROVÝCH ETUD op. 26, I. – II.	pokračování
	<p>op. 16   I. Škola přednesu.</p> <p>1. RODE: Melodie. Koncert č. 6   I. Smyky v pohybu osminovém.</p> <p>2. RODE: Úvod k Rondu Koncert č. 6   III. Smyky v osminách v 6/8 taktu.</p> <p>3. FIORILLO: Andante, Etuda č. 13. Výměna poloh v různé formě.</p> <p>4. WIENIAWSKI: Warlamoff: Romance z „Upomínky na Moskvu“. Smyky v pohybu triolovém.</p> <p>5. ŠEVČÍK: Andante na G struně op. 10   5. Studie na rytmus</p>  <p>6. LECLAIR: Sarabanda. Uvedení do taktu 3/2. Smyky v legatu, martelé a staccatu.</p>	<p>op. 16   I.</p> <p>7. PAGANINI: Téma z „Non più mesto“. Lehkost při zvedání a nasazování smyčce nahoru.</p> <p>8. MENDELSSOHN: Melodie v G, Koncert e moll, I. Tvoření a odstiňování tónu.</p> <p>9. RODE: Adagio, Koncert č. 7. Studie na G struně.</p> <p>10. RUST: Gigua. Smyk spiccato.</p> <p>11. BEETHOVEN: Melodie v g-moll, Koncert D   III. Rytmická cvičení v taktu 6/8.</p> <p>12. RODE: Adagio Koncert č. 6. Dlouze tažené I ostře odrážené tóny střídavě.</p> <p>13. WIENIAWSKI: Thème original z op. 15.</p> <p>14. ŠEVČÍK: Úvod do přirozených a umělých flageoletů.</p>	<p>op. 16   I.</p> <p>15. SPOHR: Úvod k 1. větě Koncertu č. 2.</p> <p>16. ERNST: Zpěvní scéna A dur, Koncert fis moll.</p> <p>17. RODE: Úvod a melodie, Koncert č. 7   III. Studie na rytmus</p>  <p>18. MOLIQUÉ: Melodia F dur, Koncert č. 5   I. Smyky s doprovodem 2. houslí.</p> <p>19. BEETHOVEN: Téma z ronda houslového koncertu D.</p> <p>20. SPOHR: Pochodová scéna z Koncertu 8.   III.</p> <p>21. VIOTTI: Melodie s dvojhmatovou pasáží. Koncert č. 18.   I.</p> <p>22. WIENIAWSKI: Cantabile A dur. Koncert č. 1   I. Rytmická cvičení v triolách.</p>

Stupeň V.	Stupeň VI.	Stupeň VII.	Stupeň VII.
op. 1, díl III. č. 5 – 10; díl IV. č. 1, 4, 5, 10, 21, 32	op. 1, díl III. Dokončení díl IV. Výběr	op. 1, díl IV.	Dokončení a opakování.
op. 2 seš. 5.	op. 2, seš. 5., 6.	op. 2, seš. 6.	Dokončení a opakování.
op. 3 Výběr a opakování.			
op. 7 Výběr a opakování.			
op. 7 Výběr a opakování.			
op. 11 Výběr a opakování.			
Pokračování.	Pokračování.		
op. 16   I. 23. VIEUXTEMPS: Téma z fantasmie appassionaty. „Měkkost tónu“. 24. PAGANINI: Téma z „I Palpiti“. Studie odstiňování. 25. VIOTTI: Rondo s dvojhmatovou pasáží. Koncert č. 28. 26. WIENIAWSKI: Téma z ruského karnevalu. 27. MOLIQUÉ: Ricochet. Scéna z Koncertu č. 5   III. 28. ERNST: Andante z „Uherských melodií“. Zevrubná cvičení tónová“. 29. WIENIAWSKI: Melodie s oktávami z Koncertu č. 1   III. 30. PAGANINI: 7 variací z Benátského karnevalu. Rytmičné studie. op. 16   II. 31. VIEUXTEMPS: Serenáda A dur na G struně, Koncert č. 1   III. ŠEVČÍK: Andante op. 10   4. Pomalé a rychlé tempo střídavě. 32. BÉRIOT: Melodie v oktávách. Koncert č. 9   I. Samostatnost prstů. TARTINI: Larghetto ze sonáty „Ďáblův trylek“. Samostatnost prstů.	op. 16   I. 33. ŠEVČÍK: Téma v oktávách op. 10   4. Příprava k sautillé a glissandu. PAGANINI: Vedlejší věta z Koncertu č. 2   I. 34. BÉRIOT: Adagio z Koncertu č. 7. Řetězový trylek. LAUB: Melodie a oktávy z Polonaisy ve virtuosní formě. 35. TARTINI: Largo a Allegro z g-moll Sonáty. Dvojhmaty a obratnost smyčce. 36. BÉRIOT: Air varié č. 1, Dvojhmaty a akordy ve virtuosní formě. 37. RUST: Gigue pro sólo housle. Pizzicato levé ruky. RUST: Courante. Obratnost smyčce v přechodu přes 2 a 3 struny. 38. SPOHR: Larghetto ve dvojhmatech. Terciové dvojhmaty ve virtuosní formě. 39. VIEUXTEMPS: Andante sostenuto z Koncertu č. 2. Obratnost smyčce.	op. 16   II. 40. WIENIAWSKI: Scherzo Tarantella. 41. ERNST: Uherské melodie. 42. BAZZINI: Rej skřítků.	op. 16   II. 43. PAGANINI: Mojžíš fantasmie sul G. 44. PAGANINI: Rej skřítků.
			op. 19. ČAJKOVSKI: Koncertní studie ku Koncertu D dur op. 35.
		op. 17 WIENIAWSKI: Koncertní studie ku Koncertu d moll op. 22, op. 21.	op. 20. PAGANINI: Koncertní studie ku Koncertu D dur op. 6.
		MENDELSSOHN: Koncertní studie ku koncertu e moll op. 64.	op. 18. BRAHMS: Koncertní studie ku Koncertu D dur op. 77.

Úspěch metody Otakara Ševčíka by však nebyl možný bez dovedného použití jejich principů. Dr. Šefl ve své biografii věnované Fr. Stupkovi píše: „*Nebyl žák profesora Ševčíka, který by jeho metodu při výuce nepoužil. Nicméně výsledky jejich učitelské práce byly nesmírně různorodé. Velikost Ševčíkova učitelského zjevu byla jistě v jeho metodě, ale její úplnost spočívala ve způsobu, jakým dokázal tuto svou metodu aplikovat (tzn. vysvětlit a správně účelně předávat). Aplikací, předáváním a konkrétními pedagogickými výsledky se teprve uskutečňuje důkaz o správnosti metody. Genialita Ševčíkova zjevu je podmíněna jedním i druhým: v té první oblasti se jeví Ševčík jako myslitel, v té druhé jako učitel. Diskuse a polemiky kolem Ševčíka se soustředily pouze k problému metody. A to byl vlastní důvod, proč se doprávalo sluchu i pedagogům, kteří byli své pedagogické neúspěchy přičítat skvěle ověřené metodě a nikoli její aplikaci (způsobu jejího používání), to je sobě samým. Jinými slovy tomu, že metodu nepochopili!*”<sup>163</sup>

Otakar Ševčík měl vrozenou pedagogickou intuici. Ke každému studentovi přistupoval individuálně. Příkladem mohou být okolnosti přijetí jeho dvou schopných žáků na konzervatoř. Pokud v případě Kubelíka nebyl překážkou příliš nízký věk kandidáta (spodní věková hranice žáků byla 14 let, Kubelík měl 12 – pozn. autora), tak v případě rovněž velmi schopného Jaroslava Kociana jednal zcela odlišně a to tak, že pozdržel jeho nástup do skupiny studujících až do chvíle, kdy nabere nezbytnou fyzickou sílu. Také ponechat Kubelíka na konzervatoři o rok déle bylo dobrým rozhodnutím. Mladý a nadějný houslista tím získal čas potřebný k zvládnutí nezbytného koncertního repertoáru.

Ve své dlouholeté pedagogické kariéře měl Ševčík často příležitost pracovat s tzv. „zázračnými dětmi”. K těm patřili např: Vivien Chartres, Sigmund Feuermann, Willy Schweyda, Milan Jovanovič Bratza, Wolfgang Schneiderhahn, Erica Morini, Sweerts-Pâque. V jedné ze svých biografických poznámek český pedagog popisuje práci s jistou mladou žákyní následovně: „*Jednoho dne mne navštívila italská spisovatelka Vivanti se svou sedmiletou dcerkou, která dovedla hrát trochu na housle, a zeptala se mne, zda by děvčátko mohlo již za dva roky koncertovati. Přisvědčil jsem a studium tedy začalo. Samozřejmě vyškrtl jsem nacvičování etud a studium jsem omezil na smyčcovou techniku a prstová cvičení z nejtěžších houslových skladeb. Přitom jsem je nacvičoval i po přednesové stránce. Tímto způsobem prsty brzy zesílily a smyčec se uvolnil, takže jsem mohl přistoupit k nacvičování běžného repertoáru. Brzy bylo děvčátko dostatečně připraveno, aby mohlo veřejně vystoupiti, a po osmiměsíčním studiu u mne dovolil jsem mu, aby zahrálo na koncertě*

---

<sup>163</sup> FOLTÝN, Jaroslav – KUDELÁSEK, Pavel: *200 let houslového oddělení Pražské konzervatoře*, Pražská konzervatoř, Praha 2012, s. 63.

českých žurnalistů v Praze Bruchův Koncert g moll za doprovodu orchestru. (Na jiném z těchto koncertů stálo na podiu 74 mých zahraničních žáků a předneslo unisono Paganiniho „Moto perpetuo” nazpaměť.) Holčička hrála skvěle. Když dokončila po dvou letech u mne studium, uspořádal její impresario koncert v Londýně. Úspěch byl sensační, ale vystoupení mělo smutnou dohru. V Anglii není přípustno, aby děti mladší deseti let vydělávaly; jelikož anglické úřady zjistily, že houslistka má teprve devět roků, pokutovaly pořadatele velkou peněžitou částkou a další koncerty zakázaly.”<sup>164</sup>

Charakteristickým rysem jeho metody byla schopnost výchovy obrovského množství skvělých houslistů. Dříve byla úroveň virtuosity dostupná pouze pro některé. Jeho metoda, důkladně se zabývající prakticky každým prvkem hry, měla za cíl „masovou produkci” skvělých houslistů. Tento proces byl naplánován s téměř matematickou přesností. Ševčík se stal otcem moderní houslové pedagogiky<sup>165</sup>. Jeho velká zásluha spočívá v tom, že do svého díla zahrnul prakticky všechny problémy týkající se hry na tento nástroj. Dodnes nevznikl žádný jiný soubor cvičení tvořící celek houslového umění, který by byl napsán jedním autorem. Nikdo nepřistoupil k řešení houslové didaktiky takovým způsobem. Jeho nástupci, kteří tvořili nové školy a cvičení, tak činili na základě novinek zavedených Ševčíkem a měnili pouze lehce jejich formu. Jejich díla byla prakticky pouze přetvořením toho, co již vymyslel Ševčík.

### 2.2.3. Příznivci a odpůrci

Jako každá osobnost, která se snaží jít novou, neznámou cestou, měl Ševčík skupinu svých oddaných obdivovatelů, ale na druhé straně také horlivých odpůrců.

Kritické hlasy protivníků se ve velké míře zakládaly na mylných tvrzeních, že se Ševčík ve své práci zabýval pouze technickou stránkou hry na housle. Dříve uvedený článek H. Marteaua, ve kterém bylo hlásáno nesporné prvenství pedagogiky Joachimovy, byl použit proti českému pedagogovi hlavně z politických důvodů. Dr. Batka se postaral o to, aby tento článek dorazil také k pražské společnosti. Vydal jej v Prager Tagblatt ve vlastním překladu, kde bylo vynecháno mnoho Marteauových meritorních argumentů. Batka využil tento

---

<sup>164</sup> ŠEFL, Vladimír: Cit. dílo, s. 117–118.

<sup>165</sup> BURCZYK, Michał: *Otakar Ševčík – ojciec nowoczesnej pedagogiki skrzypcowej*, Prace naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie Edukacja Muzyczna 2014, z. IX, s. 49–61, <http://dx.doi.org/10.16926/em.2014.09.04>.

článek k provedení přímého útoku na tehdejšího ředitele oddělení houslí na pražské konzervatoři. Na počátku byla touha po pomstě německého šovinistického prostředí za Ševčíkovu podporu českého vlasteneckého hnutí. Batka se následujícím způsobem vyjádřil o jeho metodě: „*Je to úzký virtuózní horizont malého ducha, který všude postřehuje jen technické a žádné duchovní problémy.*”<sup>166</sup> Henri Marteau, na jehož kritice byla založena pozdější obvinění vůči Ševčíkovi, po letech změnil své názory. V dopise z roku 1929 adresovaném českému pedagogovi se samými superlativy vyjadřoval o nově vydané *Škole houslového přednesu op. 16*. Píše v něm: „*Čtu, žasnu a obdivuji se.*”<sup>167</sup> Současně přiznal, že Ševčíka kritizoval neprávem.

Avšak slova pronesená Marteauem v roce 1906 padla jako zrnko na úrodnou půdu a přerodila se v banální stereotyp, který bohužel přetrvává dodnes. Kritici se snažili Ševčíka rozhádat s jiným slavným učitelem, Carlem Fleschem. Prezentovali je jako zarputilé protivníky. Různými způsoby se pokoušeli prokázat nadřazenost houslové školy toho druhého. Paradoxem je, že Flesch nikdy...nebyl protivníkem Ševčíka! Kromě toho ve svém díle s názvem: *Die Kunst des Violinspieles* věnoval hodně prostoru osobě znamenitého českého pedagoga. V dopise, který poslal Flesch Ševčíkovi můžeme číst: „*Věnoval jsem Vaší osobnosti úmyslně tolik místa v poměru k rozsahu a obsahu svého díla, neboť jsem chtěl učinit jednou provždy konec legendy o škodlivosti Vašeho epochálního pedagogického díla. Soudím, že se mně to podařilo v dosavadních pojednáních v ‚Allgemeine Musikzeitung‘, ‚Signale‘, ‚Schweizerische Musikzeitung‘ a ‚Die Musik‘, jež vyjde příštího měsíce, byla citována ve výtahu nejhlavnější příslušná místa. Vaši protivníci nyní vědí, že případný neúspěch s Vaší školou nutno připsati těm, kteří jí používají, nikoli však škole samé. V každém případě Vás, slovutný Mistře, ujišťuji, že pokud budu živ, respektive budu vyučovat, bude popularita Vašeho pedagogického díla stále stoupat, neboť jsem pomocí Vaší školy při správném použití Vašich děl docílil sám na sobě i na četných svých žácích tak dobré výsledky, že tím dán živý důkaz o tom, že škola je dobrá.*”<sup>168</sup> V dopisech se podepisoval: „*Váš nepřímý žák Carl Flesch.*”<sup>169</sup> Autor *Die Kunst des Violinspieles* ve svém pedagogickém díle píše: „*Velkou roli odehrálo dílo Otakara Ševčíka. Při důkladném studiu cvičení může technika každého houslisty dosáhnout hranice, která dříve nebyla dosažitelná pro všechny.*”<sup>170</sup>

<sup>166</sup> FOLTÝN, Jaroslav – KUDELÁSEK, Pavel: cit. dílo, s. 64.

<sup>167</sup> Viz: dopis H. Marteau z 30.04.1929 – archiv „Ševčíkovy koleje”.

<sup>168</sup> ŠEFL, Vladimír: Cit. dílo, s. 47.

<sup>169</sup> *Tamtéž*, str. 119.

<sup>170</sup> FLESCH, Carl: *Die Kunst des Violinspieles*, T. I, Ries-Erler, Berlin 1923, s. 4.



Slavný virtuos Yehudi Menuhin ve své knize *Housle a já* popisuje historii houslové pedagogiky a uvádí také osobnost Otakara Ševčíka. Píše zde: „*K těm neslavnějším učitelům patří také český houslista Otakar Ševčík, který učil na pražské konzervatoři a ke kterému se z celého světa sjížděli mladí houslisté, kteří toužili po kariéře. Měl přezdívku ‘kat houslistů’: pouze několik jeho žáků dosáhlo úspěchu, protože pouze několik z nich dokázalo vydržet dril, jaký zaváděl; cvičení zabírala většinu dne. Žáky ‘dobíjel’ nadbytek pusté techniky. Disciplína a důkladnost jsou nezbytné, ale neměly by brzdit osobní expresi a temperament, protože škodí a mění energii studenta na něco destruktivního a nekonečně nudného.*”<sup>171</sup> Zcela určitě nepatřil český pedagog k lidem, kteří tolerují lenivost. Ševčík byl přesvědčen, že bez perfektního zvládnutí houslového řemesla není možné plně předat emoce obsažené v hudebním díle. Menuhin byl a beze sporu zůstane jedním z největších houslistů – umělců v historii. Zde je nutno podotknout, že celkem rychle ztratil svou skvělou instrumentální formu, kterou disponoval v mládí. V pozdějším období jeho kariéry byla úroveň vystoupení velmi nestabilní. Velmi obtížné byly pro něj hlavně problémy s pravou rukou a vedením smyčce. Slavný ruský houslista Grigori Zhislin mi v soukromém rozhovoru řekl, že tyto problémy byly způsobeny přílišným postavením houslí doleva. Osoby, které mají krátké ruce (Menuhin mezi ně patřil) by měly mít nástroj postavený více „doprostřed“. Jeho příklad nasvědčuje tomu, že i u geniálních jedinců jsou nezbytné správné technické základy. Je velmi pravděpodobné, že kdyby Menuhin potkal na své cestě takového pedagoga, který by stejně jako Otakar Ševčík dbal na skvělé zvládnutí houslového umění, mohl by si rozhodně déle udržet výbornou instrumentální formu.

Slavný ruský pedagog Leopold Auer patřil mezi největší kritiky českého pedagoga. Na druhou stranu se však jeho žáci přímo i nepřímo Ševčíkem inspirovali. Využívali totiž materiály vydané pražským profesorem. Někteří absolventi Auera pokračovali dokonce ve studiu u Ševčíka (např. Zimbalist).

Osobně jsem měl možnost několikrát hovořit s Jaroslavem Foltýnem, profesorem pražské konzervatoře a prof. Václavem Krůčkem z Ostravy. Nazývám je „houslovými vnuky Ševčíka“, protože studovali u žáků tohoto velkého pedagoga (Foltýn u Viktora Noppa – asistenta Ševčíka, Krůček u Julia Remeše). Dozvěděl jsem se od nich, že Ševčíkovo pedagogické dědictví není patřičným způsobem využíváno. Děje se tak mimo jiné proto, že Ševčík věnoval málo pozornosti slovnímu komentáři svých opusů. Vycházel z mylného předpokladu, že houslisté neradi čtou teoretické poznámky, protože chtějí prostě hrát. Bez

---

<sup>171</sup> MENUHIN, Yehudi: *Skrzypce i ja*, Arkady, Warszawa 2000, s. 156.

potřebných pokynů a „nástrojů“, v podobě klíče, díky kterému by bylo možné pracovat s jeho dílem, není nouze o tvrzení, že tato cvičení jsou mechanická a postrádající hudební hloubky. Nečetné didaktické komentáře a poznámky zanechané Ševčíkem staví jeho dílo do úplně jiného světla. Vyznačuje z nich velká znalost interpretační a praktické problematiky. V jedné z jeho autobiografických výpovědí můžeme číst: „*Ti, kteří neznají můj pedagogický postup, mi vytýkají, že učím své žáky pouze technice. Jak mi však vysvětlí skutečnost, že všichni žáci, které jsem delší dobu vyučoval, se rovnou rozjeli na koncertní cesty a všude vzbudili svou hrou největší pozornost?*“<sup>172</sup>

O účinnosti Ševčíkovy metody není potřeba nikoho přesvědčovat. Nejlépe ji dosvědčuje velký počet skvělých houslistů vychovaných tímto pedagogem. Ředitel konzervatoře a zároveň jeho bývalý profesor A. Bennewitz ve chvíli zahájení práce Ševčíka v pražské škole prohlásil: „*S touto metodou nepřijdete do Říma*“. Neuplynulo však mnoho času do doby, kdy po vyslechnutí Brahmsova koncertu v provedení Kubelíka s obdivem zvolal: „*Kolossal, phenomenal!*“<sup>173</sup>

Jeden z nejslavnějších houslistů XX. století, Dawid Ojstrach, se ve svém komentáři ke *Koncertu D dur op. 35* Čajkovského vyjádřil na téma Ševčíkových *Zevrubných analytických studií všech jednotlivých taktů op. 19* (napsaných k tomuto koncertu). Ruský houslista píše: „*Ševčík nezpracoval toto studium pouze pro zvládnutí technických obtíží, ale za účelem dosažení rytmického mistrovství. Jsou velmi nápomocné v přípravě k provedení této skladby s orchestrem. Velký důraz je také kladen na dynamické nuansy provedení.*“<sup>174</sup>

Skvělý český houslista Josef Suk prohlásil, že celý život cvičil Ševčíkův op. 2 sešit 6.

Jiný významný současný virtuos Salvatore Accardo, vítěz velmi náročné soutěže N. Paganiniho v Janově vzpomíná, že jako žák hrál mnoho stupnic, všechny v Ševčíkově úpravě, a také etudy od Kreutzerova, Rodeho a Fiorilla. Na dotaz, co by mohl poradit houslistům, kteří se chtějí připravit na tuto soutěž, odpověděl mimo jiné: „*(...) doporučuji vyčerpávajícím způsobem cvičit op. 8 a 9 Ševčíka, a také etudy Donta.*“<sup>175</sup>

Mnoho houslistů se vyhýbá cvičením českého pedagoga, protože jsou prostě monotónní. Jejich neustálé opakování může skutečně žáky odrazovat. Slavný polský

---

<sup>172</sup> ŠEFL, Vladimír: Cit. dílo, s. 116.

<sup>173</sup> FOLTÝN, Jaroslav – KUDELÁSEK, Pavel: cit. dílo, s. 57.

<sup>174</sup> NAKAUNE, Minoru: *Otakar Ševčík: The Enduring Legacy*, Hiroshima Shudo University, 2005, s. 21.

<sup>175</sup> APPLEBAUM, SAMUEL – ROTH, Helen: *The Way The Play*, Paganiniana Publications, Inc. Neptune City, New York 1980, s. 10–16.

pedagog Tadeusz Wroński ve své knize *Aparat gry* porovnává sbírky cvičení různých autorů, které se zabývají otázkou vylepšování techniky levé ruky. Prohlašuje: „za hodné pozornosti považují tři sbírky cvičení: Ševčíkův opus 8, ‘Treffsicherheit auf der Violine’ od Sigfrieda Eberhardta a ‘Ćwiczenia zmian pozycji na skrzypcach’ Witolda Krotkiewskiego (PWM 1965). Všechny tyto sbírky považují za ‘nadčasové’ tzn. vhodné pro výuku změny pozice začátečníků i pokročilých houslistů, po celou dobu studia nebo dočasně.” Dále píše: „Cvičení, která jsem uvedl, jsou nudná, nejnudnější je patrně Ševčík.”<sup>176</sup> Faktem zůstává, že značná část opusů českého pedagoga nepatří k nejzajímavějším kompozicím, ale jejich cíl je zcela odlišný. Pomáhají připravit houslistu ke hře nejkrásnějších skladeb hudební literatury. V další části zmíněné knihy Wroński navazuje na *opus 8*, interpretuje tuto otázku následovně: „Změny pozice se stanou každodenním chlebem, nejsnadnější věci pod sluncem a zaplatíme za to malou cenu: několik minut každodenní nudy. A právě u houslisty, který miluje svou práci po stránce umělecké i po stránce řemesla, nemůže být o nudě řeč. Tak jako v případě Brahmsova koncertu nebude hledat řešení problému nástroje, tak od Ševčíka nebude vyžadovat hudební emoce. Ale vidina cíle práce, její užitečnost, radost z odstranění každé chyby – to všechno může být velice příjemné. Taková očištná sprcha rozhodně nedává tak bohaté zkušenosti jako výprava do Tater, ale může být velice příjemná!”<sup>177</sup>

### 2.3. Ševčík a jeho žáci

Během své dlouholeté pedagogické práce Otakar Ševčík vchoval mnoho svěřenců.<sup>178</sup> Specifika jeho práce způsobují, že žáci mohou být spojkou mezi školou a způsobem nauky mistra a dalšími pokoleními. Právě žáci přispívají k upevnění renomé pedagoga. Třídou hrdiny této disertace prošlo velké, nesnadno spočitatelné množství studentů. Významný český pedagog na otázku svého asistenta Viktora Noppa v roce 1930 ohledně jejich přibližného počtu odpověděl: „Bylo jich mnoho, ba věru velmi mnoho, na všechny se nepamatují, někdy vzpomínám jen na ty velmi dobré a na ty, kteří bohužel byli velmi špatní. Ti uprostřed mi vymizeli.”<sup>179</sup>

---

<sup>176</sup> WROŃSKI, Tadeusz: *Zagadnienia gry skrzypcowej: Aparat gry*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1970, s. 60.

<sup>177</sup> *Tamtéž*, s. 60.

<sup>178</sup> Soupis pořízen Norbertem Kubátem. Viz: Příloha č. 2: KUBÁT, Norbert: *Seznam žáků Prof. Otakara Ševčíka (1870–1934)* in: ŠEFL, Vladimír: *Sborník statí a vzpomínek, Sborník statí a vzpomínek*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1953, s. 132 – 167.

<sup>179</sup> NOPP, Viktor: *Profesor Otakar Ševčík – Život a dílo*, Pázdírkovo nakladatelství, Brno 1948, s. 81.

Český mistr vychoval stovky skvělých hudebníků, kteří proslavili jeho jméno po celém světě. Podrobný seznam obsahuje 1199 příjmení (viz přílohu č. 2)<sup>180</sup>. Pozornost bychom měli věnovat zejména třem osobnostem, které se učily u Ševčíka v době jeho činnosti na pražské konzervatoři: Janu Kubelíkovi, Jaroslavu Kocianovi a Štěpánovi Suchému.

### 2.3.1. Nejvýznamnější žáci

#### a) Jan Kubelík

Narodil se 5. července 1880 v Michli u Prahy. Když mu byly čtyři roky, začal ho jeho otec, který byl v oblasti hudby samoukem, učit hrát na housle. Velmi rychle se ukázalo, že má Jan skvělé předpoklady ke hře na tento nástroj. Otec jej učil dle školy Romana Nejedlého a brzy přešel k Pleyelovým etudám a také k vlastním drobným skladbám. Když byl žákem druhé třídy základní školy, hrál mladý Jan mimo jiné ouverturu k Vilému Tellovi, etudy Fiorillovy, Ernstovy, Rodeho a také Paganiniho variace z *Benátského karnevalu* op. 10.<sup>181</sup> Když v roce 1888 otec představil Jana Kubelíka profesorovi pražské konzervatoře Antonínovi Bennewitzovi, ten prohlásil, že: „*Bude-li hoch takto pokračovati, bude z něho více než Ondříček.*”<sup>182</sup> Prvním profesionálním učitelem mladého Jana byl Karl Weber (1888–89). Než nastoupil do třídy prof. Ševčíka, učil se u Karla Jana Ondříčka<sup>183</sup> a Františka Sršně. Když Josef Kubelík viděl synův velký talent a také jeho vášeň k hudbě, rozhodl se poslat jej studovat na pražskou konzervatoř. Bylo mu tehdy pouze 12 let a zahrál Bériotův sedmý koncert. Skoro všichni členové přijímací komise, i přes evidentní velké schopnosti Jana Kubelíka, byli proti jeho přijetí do školy z důvodu mladého věku. Ale Otakar Ševčík je přiměl změnit názor a prohlásil, že přebírá plnou zodpovědnost za jeho další rozvoj a úspěchy.<sup>184</sup> Jan Kubelík dělal neuvěřitelné pokroky a díky tomu mohl dělat tzv. „repertoárové skoky” – profesor mu vybíral čím dál složitější program ke hraní. V knize Jana Vratislavského *Jan Kubelík* se můžeme seznámit s názory Ševčíka na volbu skladeb:

---

<sup>180</sup> „Žáky uvádíme v abecedním pořádku, s udáním místa příchodu a roku, kdy u prof. Ševčíka studovali. Celkový počet zde registrovaných obnáší 1199. Tím není ovšem zcela vyčerpán počet skutečný. Ježto nám dodnes chybí přesné prameny ze Solnohradu, Kyjeva, Vídně, Ithaky, Chicaga, Mondsee, Bostonu, New Yorku a Londýnu, nelze naše údaje pokládat za vyčerpávající.” Viz: KUBÁT, Norbert: Cit. dílo, s. 133.

<sup>181</sup> DOSTÁL, Jiří: *Jan Kubelík*, Školní nakladatelství pro Čechy a Moravu, Praha 1942, s. 13.

<sup>182</sup> *Tamtéž*, s. 14.

<sup>183</sup> *Tamtéž*, s. 14.

<sup>184</sup> *Tamtéž*, s. 16, také kapitola této práce „Životopis Otakara Ševčíka”, s. 66.

„Jsem z učitelů, kteří se nedrží školních rozvrhů a kteří činí velké skoky do látky vyšších ročníků, když si instinktivně uvědomím, co by žákovi sloužilo k dobru.“<sup>185</sup> Díky Ševčíkovu úsilí jeho nadějný žák získal finanční podporu od nadace Knittlovy-Ulmovy a nadace Wrthovy-Lobkovitzovy. Ve svém doporučujícím dopise český pedagog napsal o Kubelíkovi tato slova: „*Ein großes Talent und außerordentlich fleißig. Verdient in vollem Maße die Fürsprache.*“<sup>186</sup>

Poprvé Kubelík vystoupil na koncertě konzervatoře 18. května 1895, kde zahrál Saint-Saënsův *Klavírní kvartet op. 41*. O půl roku později vystoupil také se sólovým repertoárem, zahrál Wieniawského *Koncert fis moll op. 14* a ohromil publikum včetně samotného ředitele Bennewitze, který vykřikl: „*Kolossal, phänomenal!*“<sup>187</sup> Je vhodné zmínit jeho vystoupení z 15. ledna 1897, kde zahrál z rukopisu houslový koncert Hanuše Trnečka, 8. května téhož roku předvedl poprvé Paganiniho skladbu *Rej čarodějnic op. 8*. Tehdy byl nazván „Paganinis successor“.<sup>188</sup> Senzační ohlas mělo jeho vystoupení, kde zahrál velmi obtížný Brahmsův *Koncert D dur op. 77* se svou vlastní kadencí. Redaktor Dalibora takto popsal jeho vystoupení: „*Opravdovou sensaci vzbudilo sólové číslo programu: chovanec houslové školy J. Kubelík (ze třídy prof. Ot. Ševčíka) hrál obtížný, málo vděčný Brahmsův koncert houslový (D dur) s průvodem orchestru. Do znamenité míry vyspělá hotovost technická u tak mladého houslisty naplňovala posluchače přímo úžasem; všechny všude pasáže a dvojhmaty ozvaly se tu naprosto korektně, s neomylnou jistotou. Ale mimo to i energické vedení smyčce, vydatný a zdravý tón, vřelý a procítěný, při tom opravdu skoro mužný přednes melodie již dnes náležejí k vynikajícím vlastnostem hry nadějného virtuosa... Prof. Ševčík může býti právem hrdým na tohoto svého žáka, a ještě více konservatoř na takového učitele...“<sup>189</sup> Závěrečnou zkoušku složil Kubelík na pražské konzervatoři 7. července 1898<sup>190</sup>, zahrál *Koncert D dur op. 6* N. Paganiniho. Ředitel Bennewitz, který byl přítomen, po zahrání kadence zvolal: „*Aber so was Fabelhaftes!*“<sup>191</sup>*

Od této chvíle se Kubelík vrhá do víru koncertování. V listopadu 1898 triumfuje ve Vídni hrou Paganiniho koncertu a v prosinci s velkým úspěchem prezentuje v Praze Ernstův *Koncert fis moll*. Po jednou z jeho koncertů pronesl kritik a skladatel Richard Hueberger

---

<sup>185</sup> VRATISLAVSKÝ, Jan: *Jan Kubelík*, Praha: Supraphon, 1978, s. 19.

<sup>186</sup> Překlad: „Velký talent a mimořádně pilný. Zaslouhuje přimluvu v plné míře“, VRATISLAVSKÝ, Jan: Cit. dílo, s. 78.

<sup>187</sup> DOSTAL, Jiří: Cit. dílo, s. 18.

<sup>188</sup> *Tamtéž*, s. 19.

<sup>189</sup> *Koncerty*. „Konservatoř“, *Dalibor*, 9.04.1898, roč. XX, č. 24, s. 182–183.

<sup>190</sup> 9. července 1898 obdržel absolutorium.

<sup>191</sup> FOLTÝN, Jaroslav – KUDELÁSEK, Pavel: Cit. dílo, s. 67.

v časopise *Neue Freie Presse* následující slova: „*Od dob Paganiniho nebyl spatřen takový zjev. Ve středověku byli by Kubelika jako čaroděje na hranicích upálili.*”<sup>192</sup> Jedním z otců úspěchů mladého virtuosa byl impresárió Julius Skřivan. V letech 1898–1900 koncertoval Kubelík hlavně v Rakousku-Uhersku. Potom vystupoval na turné v Anglii, Francii a Německu. Zde je nutno uvést, že zcela určitě nebylo pro Kubelika jednoduché prosadit se v hudebním světě – v té době velké úspěchy slavili takoví houslisté jako Kreisler, Ůsaye, Wilhelmj aj. Jeho popularita však stále rostla. Houslistou světového formátu se stal po svém prvním turné po Severní Americe, kde společně s klavíristou Rudolfem Frimlem vystupoval na 78 koncertech. Ihned po ukončení této koncertní cesty v březnu 1902 koncertoval s Českou filharmonií v Londýně<sup>193</sup>. Velmi výstižný je názor jeho žáka Brucknera Deckseya, který prohlásil, že: „*Beethovenovým koncertem se Kubelík povznesl na největšího soudobého houslistu světa.*”<sup>194</sup> Mladý virtuos obdržel v té době čestné členství londýnské Philharmonic Society – titul, který do té doby z Čechů dostali pouze Dvořák a Ondřiček, a také velkou zlatou medaili (takovou obdrželi pouze Joachim a Ůsaye). Do chvíle vypuknutí 1. světové války absolvoval šest turné po Americe (také jižní – 1910). Jeho koncertování v letech 1907–08 je možné nazvat světovým turné, protože vystoupil také na Havaji a v Austrálii. Mezi tím pobýval v Rusku, Polsku, Belgii, Srbsku, Holandsku a Francii. Obdržel také další čestná vyznamenání jako např. záslužný kříž Francouzské republiky „*de l’instruction publique*”. Po jeho koncertě v Kolíně (Německo) hudební kritik napsal: „*Nemá sobě rovného. Kdo by ho však posuzoval jen podle podání Paganiniho Reje čarodějnic, ukřivdil by mu. Je lepší než jeho báječná pověst, neboť jakmile nasadí smyčec, vyroste tento malý muž v obra, jak dovede zpívat a dokonce po svém zpívat.*”<sup>195</sup>

Kubelík bez větších přestávek, plný energie a vitality pokračuje v koncertování. Na turné v roce 1910 se díky pomoci houslaře W. H. Hilla stal majitelem jednoho z nejlepších nástrojů pocházejícího z dílny Antonia Stradivariho „Emperor”. Sloužily Kubelíkovi až do jeho posledních dní.

V meziválečném období byla jeho aktivita omezena na minimum. Kubelík se věnoval hlavně komponování<sup>196</sup>. Po válce se vrátil k aktivnímu koncertování. Jeho popularita na

---

<sup>192</sup> FOLTÝN Jaroslav – KUDELÁSEK, Pavel: s. 26.

<sup>193</sup> Kubelík pozval orchestr na tyto koncerty na vlastní náklady. Umělec několikrát finančně podporoval soubor České filharmonie. Jako důkaz uznání jeho zásluh obdržel v roce 1939 titul zasloužilého člena filharmonie.

<sup>194</sup> DOSTAL, Jiří: Cit. dílo, s. 34.

<sup>195</sup> *Tamtěž*, s. 39.

<sup>196</sup> Kubelík složil mezi jinými drobné skladby pro housle a klavír (Melodie, Pierette, Stará píseň, Nocturno, Burleska, Evening Song, Tarantella a Canzonetta aj.), šest houslových koncertů a kadence k houslovým koncertům Mozarta, Beethovena, Brahmsa, Paganiniho a Foerstra. Velkou popularitu získaly jeho úpravy Mozartovy romance a střední části Fibichovy selanky *V podvečer* s názvem *Poem*. Kubelík je autorem

celém světě byla ohromující – například jeho koncertu v Hippodromu v New Yorku v roce 1920 se zúčastnilo 6000 posluchačů. O jeho soukromém životě víme, že jeho manželkou byla Marianna Szélova (pocházela z Maďarska, manželství uzavřeli v roce 1903). Měli spolu osm dětí. Šestý potomek, syn Rafael byl pokračovatelem slávy svého otce – stal se slavným dirigentem.

I přes neslábnoucí popularitu a mnoho dalších koncertních turné bylo možné v době po 1. světové válce pozorovat snížení kvality jeho hry. Jedná se zejména o interpretační a uměleckou stránku (technika Kubelíka byla i nadále na nejvyšší úrovni). Tuto situaci je možné částečně vysvětlit jeho hledáním nových cest a estetických možností, o které se začal zajímat ve válečném období. Interpretace Kubelíka se stávaly stále objektivnějšími a chladnějšími. Mimo jiné z těchto důvodů došlo ke konfliktu s profesorem Ševčíkem – nový způsob hry jeho svěřence mu byl cizí a navíc s sebou nesl nespravedlivou kritiku dopadající i na Ševčíka samotného. Většího významu to nabralo z toho důvodu, že přibližně na počátku 20. let 20. století nastala móda hudby plné exprese a barvy, zatímco umělecké myšlení Kubelíka směřovalo úplně jiným směrem (k provedení hudebního díla klasickou formou). Po koncertě v Brně v roce 1924 profesor Gracián Černušák napsal tuto recenzi: „*Kubelík! Je to stále týž obraz. Vrcholné umění technické, jak se v té dokonalosti objevuje jenom zcela výjimečně, vědomé si své jistoty a neomylné účinnosti, klidné a bezpečné. Není pro ně problémů, a co jiní zdolávají se zřejmým vynaložením celé bytosti, je mu běžnou, všední věcí. Absolutní čistota, s jakou řeší Kubelík největší úkoly, ušlechtilý klid tónu v krkolomných pasážích oktávových, arpežích, rozložených po celém rozsahu nástroje, třpytný jas jeho trylku, lesk jeho flageoletů, to vše jsou zjevy zcela jedinečné. Jeho kantiléna je stavěna s pečlivým vypracováním architektonické linie, vyzdvihne dynamicky a agogicky každou ozdůbku, jeho podání rozvrhne pečlivě světlo a stín, ale je to přece jenom umění podivně chladné, ledové krásy, bez nejmenšího kazu, ale také bez onoho vnitřního žáru, který spaluje, ale dává také chvíle nejvyššího povznesení a očisty. A takový ráz má také 6. koncert (Kubelíkův – pozn. autora). Solidně pracovaná skladba, bezpečně ovládající tradiční formu, plnící ji s vybraným vkusem nástrojově vděčným, účinným, a přece zase jenom ne vnějškově blýskavým obsahem, ale netepe v ní prudká vášeň, nýbrž klidně v ní promlouvá rozmyslný intelekt.*”<sup>197</sup> Navzdory těmto okolnostem Kubelíka nadále rádi zvali do koncertních síní po

---

orchestrálních a klavírních doprovodů k Paganiniho koncertu D dur, 24. etudě, op. 1, Campanelle, Le Streghe, Motto perpetuo a I palpiti. Napsal hudbu k filmu *Mozart* i k filmovému dramatu *Duše houslí*. Je také autorem *Symfonie a moll* pro velký orchestr.

<sup>197</sup> DOSTÁL, Jiří: Cit. dílo, s. 66–67.

celém světě. Po koncertě 11. října 1926 byl v *Neue Augsburger Zeitung* nazván „arcikancléřem velikého Bacha”<sup>198</sup>. Jeho další turné do Asie (Čína, Japonsko, Filipíny) bylo velmi úspěšné. V letech 1900–1930 hrál na více než 3000 koncertů. V poslední umělecké sezoně 1939–40 došlo k jedinečné události: Jan Kubelík u příležitosti výročí 40 let umělecké práce (a také 60. narozenin) uspořádal cyklus deseti večerních koncertů. Předvedl pražské veřejnosti čtyřicet skladeb, které pro něj měly největší význam v celé jeho kariéře – právě ty, jejichž hra mu přinesla největší slávu (skladby zahrál za doprovodu České filharmonie pod vedením svého syna Rafaela za doprovodu klavíristy Alfreda Holečka).

Intenzivní způsob života, který Kubelík vedl, se mu nakonec vymstil. V roce 1940 byla u něj diagnostikována chudokrevnost. I přes to však nezanechal své koncertní činnosti. Poslední jeho vystoupení se uskutečnilo 11. května v Neveklově. Krátce na to se u něj projevil i další choroby. Zemřel 5. prosince 1940 v sanatoriu na Podolí v Praze.

#### **b) Jaroslav Kocian**

Narodil se 22. února 1883 v Ústí nad Orlicí. Jeho otec Julius Kocian byl učitelem na dívčí obecné škole. Amatérsky se zajímal o hudbu, byl rovněž dirigentem v Cecilské hudební jednotě a učil hru na housle<sup>199</sup>. Hudební nadání Jaroslava Kociana se začalo projevovat již v útlém věku, jeho prvním učitelem hry na housle byl jeho otec. Chlapec dělal tak velké pokroky, že v průběhu jednoho roku přehrál osm sešitů Malátovy školy (v sedmi letech zvládl celou školu). Dalším jeho učitelem byl Josef Zábrodský.

K prvnímu setkání Jaroslava Kociana s Otakarem Ševčíkem došlo v březnu 1893. Přijel s otcem do Prahy, aby zde podstoupil zkoušky na konzervatoř. Chlapec zahrál velmi dobře a nemohlo být ani řeči o tom, že by měl nedostatek předpokladů pro studium hry na housle, ale pro jeho útlou postavu bylo přijetí do školy odloženo o několik let. Bezprostředně před návratem domů se stal svědkem hry Otakara Ševčíka na slavnostním koncertu pražské konzervatoře, kde pedagog zahrál s velkým úspěchem Vieuxtempsův Koncert E dur<sup>200</sup>. Po letech Jaroslav Kocian napsal: „*To jsem slyšel Ševčíka poprvé a naposledy. Až později, v hodinách, mi často přehrával na mých houslích. Když mi je vracel, nikdy nezapomněl napomenutí: ‘Ale ne, abyste to takhle hrál!’ Na samotný koncert se mnoho nepamatují.*”

---

<sup>198</sup> *Tamtéž*, s. 69.

<sup>199</sup> Julius Kocian byl autorem školy pro začátečníky: *Základové hry na housle*, Český hudební slovník osob a institucí, Sv. 1. A–L. Praha, Státní hudební nakladatelství 1963, s. 688.

<sup>200</sup> *Dalibor*, roč. 1893, s. 135.



... *Jenom vím, že se pan profesor Ševčík 'uvedl' koncertem Vieuxtempsovým.*"<sup>201</sup> Zde je potřeba uvést, že Julius Kocian dobře znal Ševčíka z doby, kdy oba zpívali v kostele u Křižovníků v Praze (bydleli spolu v klášteře). Vzpomínaje na první zkoušky na konzervatoř Jaroslav Kocian mluvil především o Antonínu Bennewitzovi. Na zkoušce museli být ale přítomni také další profesoři houslí, mimo jiné Otakar Ševčík. To, proč Julius Kocian chtěl, aby byl učitelem jeho syna Antonín Bennewitz a ne jeho přítel z mládí, zůstává záhadou. Úplně jiný průběh měly další zkoušky v roce 1896. Jaroslav Kocian ji ve svých vzpomínkách popsal takto: „...*přijímací zkouška měla tentokráte jiný svéráz, nebyla tak tichá a soukromá jako před třemi roky. Dnes tu byl celý profesorský sbor, plno lidí tu mluvilo najednou, pobíhalo a já v tom ruchu stál opuštěn; tatínek čekal na chodbě. U klavíru seděl pan profesor Ševčík a brzy mne vybídl, abych zahrál. Ke zkoušce mne pan Zábrodský připravil velmi dobře. Věci jsem měl 'hotových' plno a tak jsem v tichu, jež tu teď bylo, spustil VII. koncert G dur Bériota. Sotva jsem přehrál čtyři takty, vztyčila se u piana ruka a pan profesor Ševčík zvolal: 'Ten je můj!' A bylo po přijímačce.*"<sup>202</sup> Po krátké době se stal jedním z nejlepších a nejoblíbenějších žáků svého profesora. Na prvním koncertě na konzervatoři zahrál *Baladu a polonézu* Henriho Vieuxtempse. Jeho druhé vystoupení se uskutečnilo 19. dubna 1899. Kocian zahrál *Scherzo-Tarantellu* od Wieniawského, Ševčíkovu skladbu *Břetislav a Rej skřítků* od Bazziniho. Třetí jeho koncert se konal 3. února 1900 – zahrál tehdy slavnou Bachovu *Ciacconu*. Na dalších koncertech se předvedl jako komorní hudebník (hrál první housle v kvartetu).

I přes to, že měl Ševčík Kociana rád, byl vůči němu (jako i vůči ostatním žákům) velmi přísný. Významný český houslový pedagog se dle vzpomínek žáků jevil jako člověk asketický, který neměl smysl pro humor. Velmi zajímavá je vzpomínka Kociana na událost, která se stala ve čtvrtém ročníku: „*Jednoho zimního rána utíkal jsem do konservatoře. Cesta byla zmrzlá, sníh udupaný a jadrně vrzal při každém kroku. Utíkal jsem, abych už byl ve vyhřáté třídě. Ruce mi křehly, div mi z nich těžký, dřevěný futrál nevypadl. 'Jen aby tam bylo ve třídě teplo!' – pomyslil jsem v běhu. Třída byla opravdu pěkně vytopena. Krčil jsem se u kamen a mnul si spokojeně ruce, že jsem tu dříve než Ševčík. Neměl rád, musel-li jen trochu čekat, než žák spustí. Však už slyším na chodbě jeho kroky! Honem jsem futrál otevřel, vytrhl z něho housle, a když přišel do třídy, jak čiší mráz i z dlouhého Ševčíkova kabátu! Však on si tady v teple také v duchu libuje, jistě!* – *myslím si, a mráz mi přejel po zádech. Ševčík šel*

---

<sup>201</sup> KOCIAN, Jaroslav: *Preludii e intermezzi* in: *Sborník na paměť 125 let konservatoře hudby v Praze*, Praha 1936, s. 382.

<sup>202</sup> KOCIAN, Jaroslav, Cit. dílo, s. 384.

*k oknu a otevřel je dokořán! Nepřímo jsem zaprosil o trochu soucitu poznámkou: 'Jak tam dnes mrzne! Já mám ruce jako led!' 'Aspoň se uvidí, co neumíte! Hrejte!' Opravdu ta odpověď studí víc jak venkovský mráz. Pustil jsem se do hraní s apatií k celému atmosférickému prostředí. Brzy však slyším známé poklepání na lavici, pustím tedy housle od brady a čekám. 'Co jste dělal včera?' ptá se Ševčík. Studoval jsem, pane profesore. 'Tak hrejte!' Sotva housle přiložím k bradě, ťuká znovu: 'Kdeže jste byl včera?' 'Nikde pane profesore. Byla neděle, šel jsem tedy na procházku k Hvězdě. Ale až odpoledne. Dopoledne jsem cvičil. 'Hrejte dál!' Jen začnu, klepe na piano opět: 'Kociane, nebyl jste včera v Ústí?' Nebyl. Pane profesore, na mou duši ne!' 'To jsem rád! Tak hrejte! – V téhle odpovědi bylo konečně znát, že mi věří. Čtrnáct dní jsem čekal na Ševčíkův sdílný den. Šli jsme tehdy společně ze školy, on v ruce deštník, já housle, a tu se v chůzi zastavil: 'Víte, Kociane, já byl nedávno u vás, v Ústí. Zašel jsem nejdříve do kostela. Tam hrál někdo na housle sólo, ale tak mizerně, že jsem se za vás styděl. Já myslel, že jste to vy, a proto jsem k vám domu ani nezašel.' A šli jsme dále.*"<sup>203</sup>

Školní rok 1900/01 byl posledním rokem studia Kociana na pražské konzervatoři. Ševčík se soustředil hlavně na studium nového repertoáru, který byl nezbytný pro nadcházející sólovou kariéru jeho nadaného žáka. 28. března 1901 na koncertě konzervatoře Kocian skvěle zahrál koncert Joachimův. Ještě většího úspěchu dosáhl hrou Paganiniho koncertu D dur na závěrečných zkouškách. Hudební kritik Emil Hoffer v časopise Dalibor napsal: „Kocian ke skvělému výcviku technickému, kterému se naučil jako výborný žák od znamenitého svého mistra, přidružuje něco, čemu nelze se naučiti a co jej odlišuje od mnohých již světového jména požívajících houslových virtuosů, to jest vroucí cit, který vane z jeho hry, musikální duše, která dovede svým obsahem naplnití hotový tvar lesklého povrchu. Jeho hra již nyní vypráví obsah jím hrané skladby; mluví k posluchači srozumitelnou řečí.”<sup>204</sup>

Jaroslav Kocian kromě hry na housle studoval na konzervatoři také dirigování a kompozici (u Antonína Dvořáka). Den po závěrečné zkoušce z nástroje vedl školní orchestr, který zahrál jeho *Romanci pro orchestr s houslovým sólem* (partii houslí zahrál jeho spolužák Bohumír Feist). 7. července 1901 se rozloučil s pražskou konzervatoří jako komorní hráč. Spolu s Rudolfem Frimlem a Františkem Pourem zahrál *Trio g moll* pro housle

---

<sup>203</sup> KOCIAN, Jaroslav: Cit. dílo, s. 392.

<sup>204</sup> ŽÍDEK, František: *Přehledné dějiny českého houslového umění*. Vyškov na Moravě: F. Obzina, 1960, s. 87.

a klavír od Josefa Straky, který byl Kocianovým spolužákem z kompozičního oddělení. To dokazuje Kocianovu všestrannost.

Tak se mu otevřely dveře k velké kariéře. Hudební kritici se vyjadřovali o hře Kociana velmi pochvalně. Závistiví odpůrci prof. Ševčíka se snažili vysvětlit si jeho úspěchy pouze jako náhodu. Velmi výmluvně zní slova jednoho z kritiků: „*Jaké štěstí má profesor Ševčík, že může tak rychle za sebou poslati do světa talenty, jako je Kubelík, Em. Ondříček a Kocian.*”<sup>205</sup> Na druhé straně však ve stejné kritice můžeme najít vyjádření, které je odpovědí pro ty, kteří pochybovali o účinnosti metody významného českého pedagoga: „*... a jaké štěstí mají tyto talenty, že našly takového učitele, jako je prof. Ševčík.*”<sup>206</sup>

Velké cti se dostalo Kocianovi v dubnu roku 1905 na turné po Itálii. Díky usnesení městské rady Janova mu bylo povoleno zahrát si na slavné housle zvané „Canoné”, které vznikly v dílně Giuseppe Guarneriho del Gesù a které kdysi patřily Paganinimu.<sup>207</sup> Díky koncertům v Londýně si získal pověst odborníka v oblasti provádění skladeb Johanna Sebastiana Bacha. Velkých úspěchů dosáhl během dalších koncertních cest: mimo jiné opět Amerika, Rakousko-Uhersko, Itálie, Sicílie a severní Afrika. V letech 1908–1909 byl profesorem na konzervatoři v Oděse a primáři oděského kvarteta. Po návratu z Ruska se vydal na další turné do Severní Ameriky, kde upevnil svou pozici houslisty světového formátu. V roce 1924 se stal asistentem prof. Ševčíka na pražské konzervatoři a od roku 1929 měl svou třídu a funkci profesora. Byl skvělým pedagogem, který pokračoval v didaktických myšlenkách O. Ševčíka. K jeho žákům můžeme počítat takové houslisty, jako byli Zdeněk Kolářský, Julius Remeš, Karel Šneberger, Viliam Kořínek, Alexander Plocek, Marie Hlouňová, František Krejčí, Alois Zámečník, Václav Snítal a slavný Josef Suk.

Vzájemné vztahy mezi Ševčíkem a Kocianem byly srdečné a přátelské. Přestože se nezachovala korespondence závažného významu, víme, že se setkávali při různých příležitostech. V době mezi koncertními sezonami Kocián pravidelně navštěvoval svého pedagoga, který kontroloval jeho hru a dával mu cenné rady jak pečovat o svou formu.<sup>208</sup> Na pohřbu svého mistra 21. ledna 1934 pronesl následující slova: „*Pedagog žije dále ve svých žácích. Oni jsou korunou jeho díla a pokračováním jeho života. To platí jmenovitě v umění a zcela zvláště v hudbě. Nikde není tolik niterných svazků a pout mezi učitelem*

---

<sup>205</sup> ŠEFL, Vladimír: *O vzájemných vztazích Otakara Ševčíka a Jaroslava Kociana* in: KUBÁT, Norbert – ŠEFL, Vladimír – SYCHRA, Cyril: *Sborník statí a vzpomínek*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1953, s. 45–46.

<sup>206</sup> *Politik*, 3.04.1901, s. 4.

<sup>207</sup> Jaroslav Kocian byl prvním Čechem, který měl tu čest hrát na housle Paganiniho. Stalo se tak 65 let po smrti italského virtuosa.

<sup>208</sup> ŠEFL, Vladimír: Cit. dílo, s. 51.

*a žákem jako v hudbě. Je to vyučování individuální, které se prohlubuje a stává se účinnějším dle toho, jak duše učitelova a žákova jsou sobě blízké a spolu spřízněné. Proto pedagog hudební více než kterýkoli jiný je tak úzce spjat se svým žákem. Dává mu ze svého duševního fondu to nejlepší, dává mu své vlastní já, stává se jeho duševním otcem. Proto ta láska mezi oběma, která bývá někdy mocnější než svazky pokrevní. Je věru málo tak krásných, tak ušlechtilých pocitů, jako učitelova radost z vynikajícího žáka, který zachoval svému mistru lásku a vděčnost, a málo je pocitů tak bolestných, jako lítost nad žakovou nevděčností.”<sup>209</sup>*

Jaroslav Kocian ve svém dopise Ing. Otakaru Šourkovi popsal specifika práce svého mistra a také se zmínil o obviněních týkajících se jeho jednostranného, čistě technického způsobu výuky: „*Nedokáži slovy vystihnout umělecké a učitelské zásluhy mého učitele – doufám, že můj výkon na koncertním podiu řekne posluchači více, než já dovedu vyjádřit slovy. Jedné věci se však chci při této příležitosti dotknout. Leckdy jsem musel zaslechnout, že pan profesor Ševčík učí pouze houslové technice, vyhýbaje se při tom muzikálnímu, citovému nebo uměleckému výrazu. Tuto nepravdu musím co nejrozhodněji odmítnout. Přirozeně musí hráč nejdříve zvládnout skladbu technicky, aby ji mohl muzikálně a umělecky naplnit. Co mu je platná všechna muzikálnost a citovost, když hraje falešně, škrabe (forsíruje), nehledě na rytmické a jiné nedostatky. To je asi credo nás všech, jeho vděčných odchovanců. – O jeho způsobu učení se rozepisovat netroufám, ponechávaje to péru schopnějšímu. Ostatně jeho pedagogická díla mluví tou nejjasnější řečí. Pokládám za své největší štěstí, že jsem u profesora Ševčíka studoval a zůstanu do posledního dechu dle svého nejupřímnějšího svědomí jeho velkým obdivovatelem, ctitelem i obráncem. (Usmíváš se snad při tom poněkud, ale věř mi, že má dost potutelných nepřátel).”<sup>210</sup>*

Pokud se jedná o Kocianovy skladby, tak popularitu získaly hlavně Serenáda G dur a D dur, Dumka, Humoreska, Intermezzo a Melodie. Jeho díla jsou většinou zpěvného charakteru. Obvykle to byly miniatury, které rád hrával jako přídavky na koncertech. Můžeme v nich nalézt prvky lidové hudby.<sup>211</sup>

Jaroslav Kocian zemřel 8. března 1950 v Praze. Vedle Kubelíka je považován za nejlepšího žáka Otakara Ševčíka. Na jeho památku se každý rok v Ústí nad Orlicí pořádá mezinárodní Kocianova houslová soutěž.

---

<sup>209</sup> *Tamtéž*, s. 57.

<sup>210</sup> FOLTÝN, Jaroslav – KUDELÁSEK, Pavel: *200 let houslového oddělení pražské konzervatoře*. Praha: Pražská konzervatoř, 2012, s. 84–85.

<sup>211</sup> ŠEFL, Vladimír: *Cit. dílo*, s. 50.

### c) Štěpán Suchý

Významné místo mezi studenty Otakara Ševčíka zaujímá Štěpán Suchý. Narodil se 20. srpna 1872 v Aradu v Uhrách. Jeho otec, který byl hudebníkem (členem tamějšího městského divadla), často koncertoval v městech Rakouska-Uherska, Srbska a Slezska, aby uživil rodinu. I když mohl mladý Štěpán díky tomu zblízka vidět a pocítit na vlastní kůži, jak těžké je muzikantské povolání, neodradilo jej to. Jeho okouzlení hudbou naopak rostlo. Po letech putování se jeho otec usadil na delší dobu v Praze. Mladý Štěpán se mohl kromě studia v obecné měšťanské škole věnovat hře na housle. Dělal tak velké pokroky, že již ve věku 14 let se stal sekundistou divadelního orchestru v Prozatímním divadle v Brně, kde v roce 1886 pracoval také jeho otec. Štěpán Suchý se tam však dlouho nezdržel, protože se rozhodl přijmout místo hudebníka v německém divadle v Praze. V srpnu 1892 odcestoval do Kimberley na jihoafrickou mezinárodní výstavu, kde byl koncertním mistrem ve výstavním orchestru. Hodně koncertoval jako sólista – mimo jiné Bloemfontain, Johannesburg, Pretoria a Kapské město.

Štěpán Suchý však chtěl i nadále zdokonalovat své umělecké dovednosti. Proto se (ve věku 21 let) rozhodl vrátit do Prahy, kde se stal studentem Otakara Ševčíka na pražské konzervatoři. Při studiu dělal velké pokroky a vyznačoval se ohromnou pracovitostí, a tak v roce 1897 ukončil školu jako nejlepší student. V témže roce s velkým úspěchem koncertoval v Praze i v dalších českých městech – také jako člen Českého kvarteta, se kterým vystupoval rovněž ve Vídni, Vratislavi, Berlíně a Mnichově. V roce 1899 společně s cellistou Bedřichem Váškou (na jehož místo později nastoupil Jan Burian) a klavíristou Karlem Hoffmeisterem založil České trio. Jejich úspěchy, včetně těch dosažených v zahraničí, byly obrovské. Po čase bylo stále složitější sladit koncertní cestování a pedagogickou práci na pražské konzervatoři<sup>212</sup>. Proto jejich komorní činnost byla nejprve omezena a nakonec úplně zanikla. Štěpán Suchý byl zaměstnán na konzervatoři ihned po zániku Českého tria. V roce 1902 byl jmenován profesorem (dříve pracoval jako asistent). I když byl úspěšný také jako sólista<sup>213</sup>, jeho povoláním se stala právě didaktická práce. Díky velké inteligenci a citu pro pedagogiku uměl sloučit své vlastní zkušenosti umělce s tajemstvím metody svého učitele Otakara Ševčíka. Viktor Nopp ve své monografii píše:

---

<sup>212</sup> Všichni členové tria byli profesory na pražské konzervatoři.

<sup>213</sup> NOPP Viktor: „Houslová technika Štěpána Suchého se cítí reprezentovala školu slavného učitele, jeho hra však vedle technické zdatnosti vynikala skvělým přednesem, oním nejvyšším privilegiem smyčcových nástrojů s jejich úžasnou ušlechtilostí a barvitostí tónovou“, in: *Profesor Otakar Ševčík – Život a dílo*, Pazdírkovo nakladatelství, Brno 1948, s. 88.

„Suchý pronikl didaktickými příkazy svého učitele dokonale a jeho životní práci lze považovati za vpravdě neocenitelný klad pro kulturu naší houslové hry.“<sup>214</sup> Z celé řady skvělých houslistů, které vchoval, je třeba jmenovat Jindřicha Felda, Bedřicha Voldána, Františka Kudláčka, Jana Šlaise, Jaroslava Pekelského. Kromě nich absolvovali praxi u prof. Suchého takoví hudebníci jako Richard Zika, Pepa Bartoň a Jaroslav Čeleda. O způsobu práce tohoto znamenitého pedagoga napsal prof. Mařák: „Největších úspěchů dosáhl profesor Suchý svou pedagogickou činností. Byl rozeným učitelem. Neobyčejná byla jeho schopnost vstřípit žákům jasně a přesvědčivě svoje intence a vystihnout okamžitě jejich slabé stránky, dle nichž ihned zařídil další postup a způsob výuky.“<sup>215</sup> Štěpán Suchý zemřel v noci z 2. na 3. března 1920 v Praze.

### 2.3.2. Vliv Ševčíka a jeho žáků na vývoj houslové pedagogiky v Evropě a ve světě

Při pohledu na Ševčíkovo dílo i na jeho osobnost stojí za to zamyslet se nad tím, jaký byl vliv tohoto vynikajícího pedagoga a jeho žáků na rozvoj houslové pedagogiky v Evropě a ve světě. Při rozboru této otázky bude vhodná její analýza ve dvou aspektech. Prvním z nich je přímý a druhým nepřímý vliv jeho školy na rozvoj hudebního umění.

Místem, kde začal Ševčík s intenzivní pedagogickou činností, bylo Rusko. Osmnáct let byl profesorem na kyjevské konzervatoři. Stihl si v té době vytvořit pověst skvělého odborníka. Právě tam dosáhl svých prvních pedagogických úspěchů. O několik let později zahájili práci v Oděse Ševčíkovi bývalí žáci Josef Perman a František Stupka. Svou intenzivní a velmi úspěšnou didaktickou činností přispěli k šíření metody svého mistra. Petr Stolarski, který v roce 1911 založil hudební školu pro děti, úzce spolupracoval s prof. Permanem (chodil k němu na konzultace se svými žáky). Stolarski vchoval řadu výborných houslistů v čele s legendárním Dawidem Ojstrachem. Hlavně žáci Permana měli značný vliv na rozvoj konzervatoře v Oděse, kde později pracovali. Ruská škola během krátké doby získávala stále větší renomé a stala se jednou z předních světových institucí. K budování základů jejího úspěchu nepochybně přispěl Ševčík. Další absolventi škol v Kyjevě a Oděse předávali tajemství metody českého mistra mimo jiné i v Moskvě a Petrohradu.

---

<sup>214</sup> NOPP Viktor: Cit. dílo, s. 89.

<sup>215</sup> FOLTÝN, Jaroslav – KUDELÁSEK, Pavel: *200 let houslového oddělení pražské konzervatoře*. Praha: Pražská konzervatoř, 2012, s. 76.

Po mnoho let Ševčík pracoval ve Vídni. Také toto období bylo velmi plodné, co se týče pedagogických úspěchů. Mezi vynikající žáky z této doby patří Erica Morini, Vladimír Reznikov, David Hochstein, Rosa Ehrich, Nora Duesberg, Daisy Kennedy, Wolfgang Schneiderhahn a Franck Williams. Všichni později udělali závratnou kariéru houslistů-virtuosů. Například Wolfgang Schneiderhahn se stal „ikonou“ rakouského houslového umění. Kromě mnoha sólových vystoupení vykonával také pedagogickou činnost v Salzburgu, Vídni a Lucernu (Švýcarsko). Také mnoho jiných Ševčíkových žáků pěstovalo tradici svého pedagoga v tomto kraji.

V Polsku je Ševčíkův kulturní odkaz málo známý. Jedinou vydanou sbírkou cvičení je op. 3 40 *wariace v lehkém stylu na pravou ruku* ve zpracování Eugenie Umińskiej. Publikace je opatřena zajímavým komentářem. Umińska, která byla žákyní Ševčíka, nejenže vydala uvedenou sbírku, ale také propagovala metodu mistra ve své vlastní pedagogické práci. To, že považovala Ševčíka za vzor, dokazuje i fakt, že při své práci se žáky věnovala hodně pozornosti lehkosti a jemnosti používání smyčce. Je to přímo charakteristická vlastnost její školy. Žáky Eugenie Umińskiej byli hudebníci takové úrovně jako Kaja Danczowska, Teresa Głąbówna, Jadwiga Kaliszewska, Wiesław Kwaśny a Robert Kabara. Český mistr měl rozhodně vliv na rozvoj této větve genealogického stromu polského houslového umění. Za pokračovatele jeho myšlenek v Polsku je možné považovat dalšího jeho žáka – Zenona Felińskiego, který byl znalcem hry na nástroj a zároveň Ševčíkovým příznivcem a propagátorem zásad fyziologie ve hře na housle. Feliński vychoval mnoho známých hudebníků, mezi jinými Antoniho Cofalika, Fryderyka Sadowského, Karola Teutsche.<sup>216</sup> Kromě Umińskiej a Felińskiego je nutno zmínit další polské žáky českého mistra: světově známého virtuosa Pawła Kochańskiego, Adama Andrzejowského, Stanisławu Arnoldównu, Zygmunta Feuermana, Szymona Goldberga, Tomasza Jaworského (který byl později dirigentem Varšavské Opery), Waclawa Kochańskiego, Kitty Mondyczewskou a Emmy Ostaszewskou. Žákyní Ševčíka byla rovněž Henrietta Wieniawska, dcera Henryka Wieniawského.<sup>217</sup>

Již letmý pohled na seznam nejznámějších Ševčíkových žáků zpracovaný V. Noppem a V. Šeflem působí impozantně. Učili se u něj houslisté z většiny evropských zemí. Mnoho z nich se po návratu do rodné země kromě koncertování věnovalo také pedagogické práci. Díky zkušenostem a znalostem získaným u českého mistra mohli pak přímo i nepřímo předávat jeho pedagogické myšlenky ve svých zemích. Otakar Ševčík kladl

---

<sup>216</sup> KUSIAK, Jerzy: *Skrzypce od A do Z*, PWM Kraków 1999, s. 528, 543.

<sup>217</sup> NOPP, Viktor: Cit. dílo, s. 114–115.

velký důraz na způsob práce svých svěřenců. Jedním z jeho principů bylo naučit studenta, jak má pracovat. Nic ve své práci neponechal náhodě. Jeho studenti, naplnění myšlenkami a zásadami svého mistra, předávali své zkušenosti dále.

Například Václav Huml, absolvent pražské konzervatoře v Ševčíkově třídě, se stal spolutvůrcem chorvatské houslové školy. V dnešní době se koná mezinárodní houslová soutěž nesoucí jeho jméno.

Další jeho žák pocházející z Ruska Efrem Zimbalist emigroval do USA, kde získal velké renomé. Jako pedagog působil mj. v New Yorku a Filadelfii. Mezi jeho žáky patřil skvělý houslista Aaron Rosand. V době svých tří pobytů v USA Ševčík vedl velmi intenzivní pedagogickou činnost v několika městech. Jeho metoda a způsob výuky byly přijaty s velkým souhlasem a zájmem. Bezpochyby jeho pedagogické myšlenky zaklídily a přinesly ovoce také v této části světa.

Takových příkladů by bylo možné uvést mnoho vzhledem k velkému počtu žáků českého pedagoga. Jeho úspěchy a také stále větší sláva přitahovala houslisty z celého světa. Mezi žáky Ševčíka byli představitelé obou Amerik, Afriky, Asie a samozřejmě Evropy. Často investovali větší část svých úspor, jen aby měli možnost pracovat s legendárním pedagogem. Jako zajímavost je možno uvést počet jeho žáků v letech: v roce 1904 jich bylo 159, v následujícím 220. Skoro sedmdesátiletý učitel jich v roce 1921 měl 111 a v den před svými osmdesátinami (1930) počet jeho svěřenců dosáhl počtu 88.

Druhým aspektem vlivu Ševčíka a jeho žáků na rozvoj houslové pedagogiky je změna přístupu ke způsobu práce a cvičebnímu materiálu. Jedná se o nepřímý vliv na metodiku výuky. Ševčík se stal revolucionářem v otázce přístupu k didaktickému materiálu. Jeho dílo mělo veliký vliv na komponování cvičebního materiálu pro houslisty dalšími pedagogy. U mnoha z nich je patrné, že se řídili myšlenkami českého pedagoga. Nikomu se však nepodařilo vytvořit sbírku cvičení, která by se vyrovnala jeho dílu ve smyslu celkového přístupu (Ševčík ve svých opusech zahrnul prakticky všechny prvky hry).

Jedná se zde především o popularizaci různorodých způsobů cvičení např. pomocí změny rytmizace, artikulace, tempa atd. V průběhu několika let nepochybně vzrostlo povědomí houslistů o metodice práce při hře na housle a nad hudebním dílem.

Dokonalá a bezchybná vystoupení žáků českého mistra způsobila značný vzrůst požadavků na úroveň hry z technického hlediska. Byl vytvořen nový ideál houslisty, který se vyznačoval mimořádným, téměř ideálním zvládnutím instrumentální stránky v kombinaci s vyspělou a promyšlenou interpretací. Na tomto místě je nutno poznamenat, že ještě v době „předševčíkovské“ nebyl kladen velký důraz na bezchybnost provedení, dokonce ani



v případě největších houslistů. Carl Flesch ve svém díle *Die Kunst des Violispielles* napsal: „Charakteristickou vlastností moderní generace umělců, kteří se narodili v letech 1870–1900, je daleko lepší zvládnutí technické stránky, větší dbalost o bezvadné znění než bylo praktikováno v dřívějších letech. Nesporně základní příčina této změny leží v zavedeném Ševčíkem zjednodušení zvládnutí techniky. Dokonce rázní odpůrci Ševčíka určitě (ačkoliv nevědomě) podléhali vlivům jeho metody, tak ve vztahu k vlastnímu způsobu cvičení a v přístupu ke svým žákům a také výběru jimi zpracovávaného materiálu cvičení.”<sup>218</sup>

---

<sup>218</sup> FLESCHE, Carl: *Sztuka gry skrzypcowej*, cz. 2, PWM Kraków 1963, s. 81.

### 3. Příprava k 24 Capricciím Donta op. 35 – opus 5 Otakara Ševčíka

#### 3.1. Role etud a capriccií ve vývoji houslového umění

Důležitou roli v rozvoji jednotlivých prvků houslové techniky mají různé druhy etud. Můžeme je rozdělit na:

- a) Etudy didaktického charakteru, jejichž cílem je především rozvíjení techniky hudebníka (obvykle nejsou vhodné pro veřejné hraní);
- b) Etudy, které kromě technické problematiky obsahují současně výrazové prvky, které vyžadují od hudebníka také interpretační výkon. Do této skupiny patří např. koncertantní etudy a capriccia. Skladby tohoto druhu vytvořili mezi jinými Chopin, Paganini nebo Wieniawský.

Důležitými sbírkami etudového charakteru skladeb staroitalského období jsou: *L'Arte dell'arco* Giuseppe Tartiniho (smyčcová cvičení ve formě variace na téma gavoty Corelliho), a také *L'Arte del violino* Pietra Locatelliho. V dnešní době můžeme používat v didaktické praxi některé skladby z druhé sbírky vzhledem k její bohaté invenci při využití houslí (mezi jinými tam najdeme slavné capriccio *Labyrinth*). Je nutno podotknout, že capriccia Locatelliho jsou plná obtíží, jejichž překonání je velkou výzvou i pro dnešní generaci houslistů. Autor *Labyrinthu* disponoval brilantní technikou a (stejně jako později Paganini) ohromoval provedením dvojjzvukových pasáží, složitých akordových hmatů a nezvyklou obratností při ovládní smyčce.

Skladby motorického charakteru se objevují pod různými názvy: capriccio, invention<sup>219</sup>, matinnée nebo konečně etudy. Jejich původ sahá k nejstarším známým skladbám psaným pro potřeby výuky hry na varhany (Conrad Paumann: *Fundamentum organiscandi*, 1452), na clavecin (Girolamo Diruta: *Il Transilvano*, 1593) nebo také na housle (John Playford: *Division Violin*, 1680).

Stává se, že se v některých případech objevují nejasnosti týkající se autorství sbírek etud jednotlivých autorů. Například Národní knihovna v Berlíně vlastní rukopis<sup>220</sup>, který

---

<sup>219</sup> Invence, jejichž zavedení bylo připisováno J. S. Bachovi, se objevují již 100 let před ním. Francesco Antonio Bonporti píše *Invenzioni a violino solo* a vydává je v tisku v Boloni v roce 1713. Bach je dobře znal a čtyři invence zpracoval s basem.

<sup>220</sup> n.mpt. 15861 50 und 60 Capriccios für Violino solo Liv. 1 u 2.

obsahuje sbírku 110 capriccií (duplikát druhého dílu podepsaný pravděpodobně Stamitzem je ve vlastnictví Gesellschaft der Musikfreunde ve Vídni). A. Moser tvrdí<sup>221</sup>, že autorství capriccií lze připsat P. Nardinimu na základě nadpisu: *Del Sign. Nardini*. Ale jak Reuter tak i K. Brückner tento fakt zpochybňují. Reuter v článku publikovaném v *Signale für die musikalische Welt* (červen 1925) a následně ve svém *Führer durch die Violinmusik* dokazuje, že značná část druhého dílu těchto capriccií pochází ze sbírky Locatelliho *Arte del violino*. Brückner naopak tvrdí, že tato dvoudílná sbírka (jež byla určitě sestavená pro didaktické účely) pochází pravděpodobně z pozdější doby (z 19. století). Svědčí o tom její styl a lze uvažovat i o formálním vlivu Locatelliho<sup>222</sup>. Riemann je přesvědčen<sup>223</sup>, že sbírka *60 Etud-capriccií* (díl II) je falsifikát, protože 16 capriccií je dílem Locatelliho (pochází z jeho sbírky *24 capriccií*) ve značně pozměněné podobě. Zajímavé je, že jak berlínská tak i vídeňská sbírka etud–capriccií také obsahuje pozměněnou verzi *Ciaccony d moll* J. S. Bacha (bez uvedení zdroje)<sup>224</sup>.

Průkopníky v umělecké tvorbě houslových etud jednoznačně didaktického charakteru byli koncem 18. století Pierre Gaviniés, Bartolomeo Campagnoli a Frederigo Fiorillo. Mezi základními etudami se stále drží *Etudy op. 20* Heinricha Ernsta Kaysera (zejména 1. sešit, který zahrnuje hru v první pozici). Velké popularitě se na této úrovni těší *Etudy op. 45* Franze Wohlfahrta.

Dílem, které prošlo zkouškou času, je beze sporu *42 Etud* Rodolpha Kreutzera<sup>225</sup>. Obsahuje mnohostranný cvičební materiál nezbytný pro rozvoj techniky obou rukou. Houslisté a pedagogové si velice váží také *24 Capriccií* Pierra Rodeho, napsaných ve všech durových a mollových tóninách<sup>226</sup>. Kromě didaktické hodnoty jsou zajímavá i hudebně, jsou napsaná s velkým vkusem a jsou vhodná i pro veřejná vystoupení.

---

<sup>221</sup> MOSER, Andreas: *Geschichte des Violinspieles*, in: JANKHE, Zdzisław, SITOWSKI, Zygmunt: *Literatura skrzypcowa*, PWM Kraków 1962, s. 155.

<sup>222</sup> Názor K. Brücknera zmiňuje Clara PFÄFFIN: *Pietro Nardini. Seine Werke und sein Leben*, s. 77.

<sup>223</sup> H. Reimann píše o vídeňském rukopise v úvodu k 16. ročníku *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* S. XX, cit. Moser (*Geschichte des Violinspieles*, s. 345) a C. Pfäffin (*Pietro Nardini. Seine Werke und sein Leben*, s. 48).

<sup>224</sup> JANKHE, Zdzisław, SITOWSKI, Zygmunt: Cit. dílo, s.156.

<sup>225</sup> RODOLPHE KREUTZER (1766–1831), francouzský houslista, skladatel a pedagog. Vyučil také. L. J. Massarta (učitele Wieniawského), A. – J. Artôta, P. Rovello a soupeře Paganiniho, Ch. Lafonta. Z 19 koncertů pro housle Kreutzera přežilo ve školním repertoáru pouze několik, ale *42 Etud*, obnovovaných systematicky v mnoha vydáních zůstává do dnešní doby základním dílem houslové pedagogické literatury. In: *Hudební Encyklopedie PWM Kraków 1997*, heslo „Kreutzer Rodolphe“, s. 206.

<sup>226</sup> *Etudy* nebo *preludia* psaná ve všech tóninách temperované stupnice potkáváme od doby J. S. Bacha – *Das wohltemperierte Klavier* – několikrát v houslové literatuře. Rode napsal svá *capriccia* ještě před 24 preludii F. Chopina. Zajímavostí je, že 24 preludií na housle ve všech tóninách napsal také Pierre Baillot).

Sbírkou, jejímž hlavním cílem je rozšíření hmatů, je sbírka *12 Etud* Pietra Rovelliho. Při opatrném a rozumném použití může houslistům přinést velký užitek.

Didaktickou hodnotu mají také *Etudy op. 8* Josefa Kotka (Laubova žáka) – obzvláště zajímavá je č. 1, která se zabývá problematikou hry čtvrtým prstem. Karol Lipiński po sobě také zanechal značné množství capriccií (mezi jinými také známé *Capriccio D dur op. 29*), ale většina z nich je příliš dlouhá a nemá v dnešní době příliš mnoho příznivců. Stejný osud potkal *Etudy op. 24* Emile Saureta (kromě jedné, kterou dělá populární pravděpodobně kadence k *Houslovému koncertu D dur* N. Paganiniho).

Vydání *24 Capriccií op. 1* Paganiniho určilo nový směr tvorby etud. Vyskytly se v několika dílech (5 opusů), které byly vytištěny za života skladatele a s jeho souhlasem<sup>227</sup>. Toto skvělé dílo má nejen velkou didaktickou hodnotu, ale vykazuje také velmi originální tvůrčí nápady. Faktura těchto etud je – na tehdejší dobu – nesmírně novátorská a odvážná, jejich harmonie ohromuje bohatstvím spojení. Skladatelé takové úrovně jako Chopin, Liszt či Brahms je naváhali přenést na klavír<sup>228</sup>. Uvedení *Capriccií* Paganiniho způsobilo revoluci v tvorbě tohto žánru.

Cenným dílem houslové pedagogiky jsou *Etudy-capriccia op. 18* Henryka Wieniawského a také jeho *etudy-capriccia* z cyklu *L'Ecole moderne op. 10*. Jsou příkladem tzv. koncertantních etud, protože kromě čistě didaktických hodnot obsahují také vysoké hudební hodnoty. Nacházejí se zde často úplně novátorské a originální koncepce využití houslí, které nebyly dříve používány jinými skladateli té doby. Zajímavé je, že Fritz Kreisler složil klavírní doprovod k *Etudě op. 10 č. 5* a k *Etudě op. 18 č. 4*, kde provedl současně změnu faktur a způsobu provedení, díky čemuž tyto skladby po zvukové stránce ještě vylepšil. *Etudy-capriccia* Wieniawského vyžadují skvělé zvládnutí houslové techniky a poskytují velkou interpretační svobodu. Vedle nich vznikly také vážnější etudy ve francouzském stylu takových houslistů jako Charles Bériot, Delphin Alard, Charles Dancla nebo Henri Vieuxtemps. Nemají sice takovou velkou uměleckou hodnotu jako ty vytvořené Wieniawským, ale mohou představovat zajímavý cvičební materiál (např. *Koncertní etudy op. 16* H. Vieuxtempse jsou skvělou přípravou pro jeho houslové koncerty).

---

<sup>227</sup> JANKHE, Zdzisław – SITOWSKI, Zygmunt: Cit. dílo, s. 81.

<sup>228</sup> KUSIAK, Jerzy: *Przewodnik po muzyce skrzypcowej*, PWM Kraków 2003, s. 310.

### 3.2. Etudy–Capriccia op. 35 Jakoba Donta v přípravných cvičeních op. 5 Ševčíka. Analýza a didaktický komentář.

Jakob Dont (1815–1888) byl rakouský houslista, skladatel a učitel. Učil se hrát na housle u Josefa Böhma a Georga Hellmesbergera na Das Konservatorium der Gessellschaft der Musikfreunde<sup>229</sup>. V roce 1831 se Dont stal houslistou v Burgtheateru a od roku 1834 posiluje řady Hofkapele<sup>230</sup>. Přes jeho výborné hráčské schopnosti byla jeho kariéra zkomplikována obrovskou nesmělostí a strachem před veřejným vystupováním. Po několika (mimořádně úspěšně provedených) koncertech komorních i sólových se rozhodl věnovat se výuce a kompozici.<sup>231</sup>

Tento rakouský houslista napsal asi padesát vlastních skladeb a (doprovodné) houslové hlasy k několika sonátám pro klavír Beethovena. Největší didaktickou hodnotu má sbírka *Gradus ad Parnassum op. 35* a *Preparatory Studies op. 37*<sup>232</sup> a také skladby pro dvoje, troje a čtyři smyčcové nástroje. Dont učil v několika soukromých institucích ve Vídni, jako Akademie der Tonkunst a St. Ann's Pädagogium, než obdržel místo profesora na Konservatorium der Gessellschaft der Musikfreude<sup>233</sup>. K jeho žákům patřili mezi jinými také Demetrius Achšarumov, Leopold Auer, Charles Gregorovitch, Ottokar Nováček a Carl Novotny<sup>234</sup>. Pedagogická činnost Donta přispěla k pozvednutí úrovně houslové didaktiky.

24 *Etudy–capriccia* op. 35 tvoří učební materiál pro pokročilé houslisty. Tato sbírka se dočkala vydání v mnoha zemích (první vydání vzniklo v roce 1849).

Jejich obsah a faktura je činí skvělou přípravou pro vrcholně virtuozní repertoár takových skladatelů jako Paganini (také 24 *Capriccii*, *Houslové koncerty*), Wieniawský nebo Ernst. Kromě toho obsahují mnoho podobných hudebních a technických postupů, které se vyskytují v dílech Johanna Brahmsa a Maxe Brucha, díky čemuž tvoří základ pro jejich zvládnutí.

Rukopis sestávající se ze 191 stránek se nachází v archivu knihovny pražské konzervatoře. Ševčík, který si byl vědom toho, jak moc je tato sbírka důležitá pro rozvoj

---

<sup>229</sup> Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2 vyd., heslo „Dont, Jakob.“, Bärenreiter-Verlags Kassel und Basel, 1954, s. 682.

<sup>230</sup> The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2 vyd., heslo „Dont, Jakob.“, Oxford 2001, s. 571.

<sup>231</sup> KOLNEDER, Walter: *The Amadeus Book of the Violin: Construction, History and Music*, Pompton Plains, Amadeus Press, New York 2003, s. 456.

<sup>232</sup> Sběrka *Preparatory Studies to Etudes by R. Kreutzer and P. Rode op. 37* byla napsána v roce 1852, tři roky po *Études-Caprices op. 35*.

<sup>233</sup> MOSER, Andreas: *Geschichte des Violinspieles*, 2 vyd. Hans-Joachim Nösselt, Hans Schneider, Tutzing 1967, s. 2:252–3.

<sup>234</sup> BACHMANN, Alberto: *An Encyclopedia of the Violin*, Da Capo Press, Inc., New York 1925, s. 336–414.

žáka, k ní napsal přípravné kompendium. Tato sbírka bohužel nebyla nikdy vydána a byla prakticky zapomenuta. Ovšem rukopis se zachoval v dobrém stavu. Je však nutno dodat, že značné množství cvičení je nečitelných, často jsou jednotlivé stránky rukopisu velmi těžce poškozené. Problémem byl také zažloutlý papír, ale to se podařilo vyřešit díky použití moderní počítačové techniky.

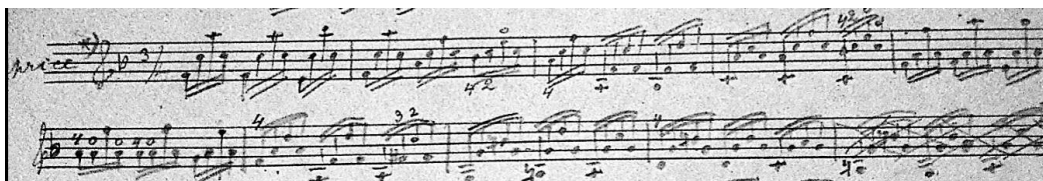
Počet cvičení, která je možné přiřadit k jednotlivým etudám, se různí. Například analýza *Capriccia* č. 2 má 10 stran a cvičení související s *Capriccii* č. 13, 14 a 22 se vůbec nepodařilo najít. Z důvodu velkého množství materiálu zanechaného českým pedagogem je tato práce omezena jen na nejrepresentativnější příklady, které jsou dodatečně doplněny metodickým komentářem. Některá z těchto cvičení tvoří již jen pozůstatek houslové pedagogiky před sto lety, nicméně jejich převážná část by se mohla stát skvělým pomocným materiálem pro zvládnutí *Etud-capriccii op. 35*. Tato sbírka je příkladem Ševčíkovy trpělivé a usilovné práce. Můžeme se díky ní ponořit do jím metodiky cvičení na housle, kterou preferoval.

### Capriccio 1

Problém, kterému je věnováno toto capriccio, je akordové hraní. Ve výsledné verzi je nutno vykonat trojzvuky současně bez zalomení. K tomu je nezbytná ohebnost prstů a zápěstí, švih a také držení jednotlivých tónů akordu současně. Toto capriccio představuje skvělý učební materiál mimo jiné k dílům J. S. Bacha – *Fugy ze Sonát a Partit na housle sólo BWV 1001–1006*, N. Paganiniho, F. Kreislera *Variace na téma Corelliho* nebo H. Wieniawského *Capriccio op. 10 č. 6 a 8 a I Koncert fis moll op. 14*.

Za účelem důkladného zvládnutí technických obtížností zahrnutých v *Capriccii 1* připravil český mistr řadu hudebních cvičení. Dobré cítění smýkacích ploch je nezbytnou dovedností pro správnou hru akordů. V jednom ze cvičení provedl Ševčík zjednodušení faktury z vícehlasé na lineární (rozepsal originální trojzvuky pomocí šestnáctinových not).

O. Ševčík – Průprava k 24 *Capricciím* Donta op. 35:

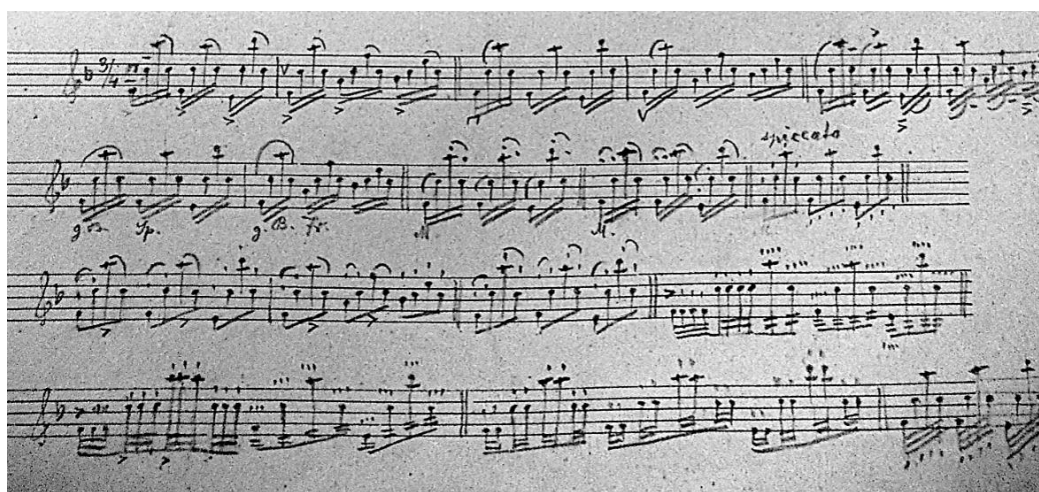


J. Dont – Etudes and Caprices op. 35, č. 1, t. 1–7:



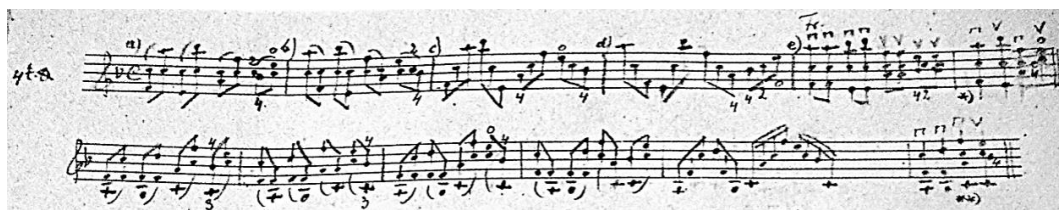
Již na příkladu hlavního motivu jsou vidět drobné změny ve srovnání s textem Donta. Odstraňuje například počáteční předtaktí a mění metrum z 3/8 na 3/4. Počet taktů capriccia a uvedeného Ševčíkova cvičení se liší – v originále je jich 60 a v rukopise etudy 37. V 19. taktu český pedagog mění zápis tak, že jednotlivé skupiny začínají od nejvyššího zvuku akordu. Některé sekvence nacházející se v textu Donta cíleně vynechává, protože je pravděpodobně považuje za jednoduché. To dělá i v tom případě, kdy byl analogický obrat tématické myšlenky již dříve proveden. *Capriccio 1* v šestnáctinové lineární verzi představuje výchozí bod ke cvičením, ve kterých jsou využity různé artikulaci varianty.

O. Ševčík – Průprava k 24 Capricciím Donta op. 35:



Další způsoby cvičení připravených Ševčíkem mohou být velmi užitečné při zahrání všech zvuků současně. Mnoho studujících dělá chybu, která spočívá v postupném kladení jednotlivých tónů akordu, která má za následek nedostatek sebedůvěry intonace a také problém s dosažením správného tempa provedení. Zvukový materiál přípravného cvičení Ševčíka byl rozdělen na části o čtyřech akordech (jejich pořadí není vždy stejné jako u originálu capriccia) rozložených na dvojhmaty hrané nahoru a dolů. Zajímavým cvičením je dvojí opakování jednotlivých akordů v různých směrech tahu smyčce.

O. Ševčík – Průprava k 24 Capriciím Donta op. 35, rukopis:

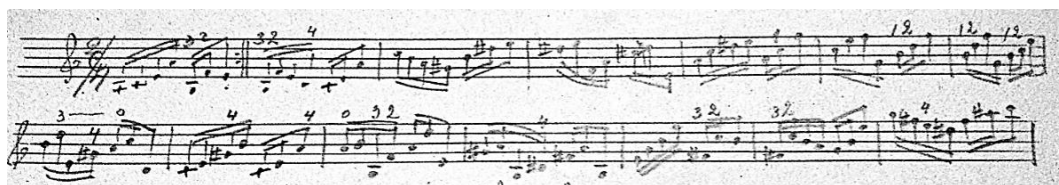


## Capriccio 2

Hlavní výzvou je pro houslistu v tomto capricciu rychlé detaché a sautillé. Časté změny artikulace vyžadují od hudebníka správnou koordinaci obou rukou a bezchybné cítění smýkacích ploch. Může být učebním materiálem, který připravuje k provedení skladeb, respektive těch jejich částí, které mají motorický charakter; takových jako např.: 2. *Koncert d moll op. 22 (3 věta)* H. Wieniawského, *Koncert D dur op. 35 (3 věta)* P. Čajkovského, *Koncert e moll (3 věta)* F. Mendelssohna, *Moto perpetuo op. 11* N. Paganiniho.

V rukopise můžeme najít několik návrhů jak cvičit toto capriccio. Jedním z nich je tzv. metoda záložek, která využívá v každém mikromotivu část zvukového materiálu předchozí skupiny. Již zběžným pozorováním můžeme zjistit, že souvislost s partem Donta je dosti volná. Tónina je ve cvičeních zachována, ale rytmický vzorec je v některých z nich změněn. Děje se tak z důvodu zjednodušení hry souzvuků navrženého Ševčíkem. Zajímavým nápadem je třídění zvuků po sedmi s využitím metody záložek. Tento způsob cvičení může pomoci při vytvoření přípravných reflexů stejně jako tolik potřebného uvolnění ruky. Z pohledu dnešní pedagogiky je vhodné využít tuto variantu cvičení, avšak bylo by dobré celkově vycházet z Dontovy verze (český pedagog některé tóny a mnohdy i celé takty vynechává).

O. Ševčík – Průprava k 24 Capriciím Donta op. 35, rukopis:





J. Dont – Etudes and Caprices op. 35, č. 2, t. 1–5:



Vlastní návrh cvičení:



Jiným zajímavým způsobem práce je nalezení tzv. skrytých dvojhmatů v šestnáctinových bězích. Tato varianta je vhodná jak pro zdokonalení intonace tak pro hladkou a neskokovou změnu smýkacích ploch.

O. Ševčík – Průprava k 24 Capriciím Donta op. 35, rukopis:



Není nutné cvičit varianty Ševčíka příliš dlouho a tím spíš není třeba důkladná realizace všech cvičení k tomuto capricciu, protože pořadí tónů není vždy shodné s originálem Donta. Ale myšlenka tohoto cvičení, doporučeného českým pedagogem, je velmi dobrá a stojí za uvedení do praxe. Považuji za užitečné, aby žák několikrát zahrál jen část tohoto cvičení. Jeho úkolem (ve smyslu tohoto cvičení) by bylo nalezení skrytých dvojhmatů v partu etudy a následně jejich důkladná intonační analýza.

Vlastní návrh cvičení:



### Capriccio 3

Toto capriccio je založeno na rozložených pasážích. Vyžaduje od hudebníka správnou koordinaci obou rukou. Vyskytují se zde časté změny registrů. Stejně jako předchozí capriccia může být užitečné při nácvičení skladeb motorického charakteru a zejména takových, kde se často vyskytují změny registrů a zejména tam, kde je důležité zvýraznit melodické vzorce jako např. *Sonáty a Partity na housle solo BWV 1001 –1006* J. S. Bacha, *Šest sonát pro housle sólo op. 27 E. Ysaÿe, Capriccio č. 16 N. Paganiniho*.

Způsob práce navržený Ševčíkem se zakládá na zúžení dvojjávkových soustav do jedné oktávy. Originální šestnáctinové ztvárnění je zastoupeno osminovými notami. Český pedagog přistupuje k textu Donta v tomto případě velmi volně. Řadí vedle sebe například druhou a třetí skupinu jednotlivých taktů. Jejich chronologické pořadí není vždy zachováno (např. vynechává druhý takt z důvodu opakování zvukového materiálu).

O. Ševčík – Příprava k 24 Capricciím Donta op. 35, rukopis:

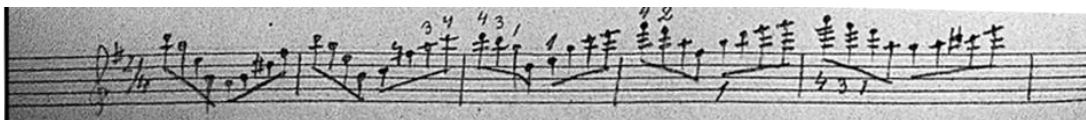


Totéž:



Další cvičení se skládá ze prvních a čtvrtých figur jednotlivých taktů seřazených vedle sebe. Myšlenkou Ševčíka bylo jistě technické zvládnutí jednotlivých registrů.

O. Ševčík – Příprava k 24 Capricciím Donta op. 35, rukopis:



Rádi bychom tento nápad zařadili do dnešní houslové pedagogiky, proto se podívejme na tu část cvičení (související s tímto capricciem), ve které Ševčík redukuje zvukovou strukturu do hry ve vysokých pozicích.

Totéž:



J. Dont – Etudes and Caprices op. 35, č. 3:



Zdá se rozumné prostudovat touto metodou změny pozicí v horním registru nástroje (přičemž není nutné držet se striktně textu českého pedagoga). Určitě může žákovi usnadnit dosažení intonační dokonalosti. Vhodná by byla také obdoba uvedeného způsobu cvičení

spočívající v několikerém opakování tónů ve vysokém registru za použití různých temp. Bylo by dobré použít v tom případě také přípravné techniky.

Vlastní návrh cvičení:

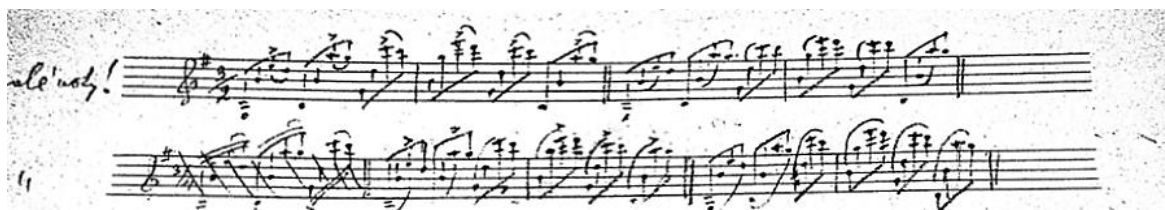


### Capriccio 4

Hlavním úkolem capriccia je plastické provedení melodie, která se nachází v horním hlasu trojzvuků nebo čtyřzvuků. Tyto souzvuky musí být hrány pokud možno bez zalomení. Jednotlivé zvuky v akordech je nutno chytat současně (skupinové postavení prstů). Další výzvou pro pravou ruku jsou odskoky, které se nacházejí ve střední části etudy. *Capriccio 4* může být přípravným materiálem k takovým skladbám jako: J. S. Bach *Sonáty a Partity na housle solo BWV 1001 –1006*, E. Ysaÿe *Šest sonát pro housle sólo op. 27*, N. Paganini *24 capriccia op. 1*, B. Bartók *Ciaccona*.

Ševčík připravil žákovi řadu cvičení, která mají za cíl usnadnit zvládnutí technických překážek zahrnutých v této etudě. Zajímavým řešením je vytvoření varianty spočívající v změně faktury z akordové na lineární. Ševčík uplatnil tuto augmentaci tak, že současně rozložil struktury mnohozvuku na jednotlivé prvky.

O. Ševčík – Průprava k 24 Capricciím Donta op. 35, rukopis:



J. Dont – Etudes and Caprices op. 35, č. 4, t. 1–3:



Rytmický vzorec je v následujících verzích pozměněn – je odstraněn počáteční předtakt a etuda nabývá charakteru motorického šestnáctkového běhu.

O. Ševčík – Průprava k 24 Capriciím Donta op. 35, rukopis:



Výše uvedený způsob je velmi užitečný, protože je zde zlepšován cit pro smýkácí plochy a držení akordů v levé ruce. Za účelem dosažení plastičnosti melodické linie navrhuje český pedagog dva druhy cvičení. V první z nich je struktura capriccia omezena na melodie nacházející se v horním hlase. Ševčík se postaral, aby frázování mělo přirozený průběh tak, že v zápise umístil akcenty a dlouhé ligatury.

O. Ševčík – Průprava k 24 Capriciím Donta op. 35, rukopis:



Další varianta, obohacená dvojhmaty doprovázejícími melodií, umožňuje dodatečně se soustředit na přesnost intonace.

## Capriccio 5

V tomto capricciu se nachází obtížné změny strun v pravé ruce v každé notě (tzv. bariolage). Pro jejich bezvadné provedení je nutná ohebnost zápěstí a držení lokte mezi plochami obou strun. Aktivní pohyby v tomto případě provádí zápěstí a předloktí, paže je prakticky bez pohybu. Pro levou ruku je naopak výzvou roztažení prstů, které vyžaduje melodie (sekvence lámaných decim). Je skvělou přípravou pro skladby jako *Preludium* z *Partity E dur BWV 1006* J. S. Bacha, *Capriccio op. 1 č. 2* N. Paganiniho nebo *Léto ze Čtyř ročních období (1 věta)* A. Vivaldiho.

V Ševčíkových cvičeních je možné najít rovnoměrně zastoupený materiál věnovaný oběma problémům. Za účelem zvládnutí častých změn strun a správného cítění smýkacích ploch připravil český pedagog několik typů cvičení založených na rytmizaci. Je vhodné zvolit například dva z nich a prostudovat takto celé capriccio.

O. Ševčík – Průprava k 24 Capricciím Donta op. 35, rukopis:

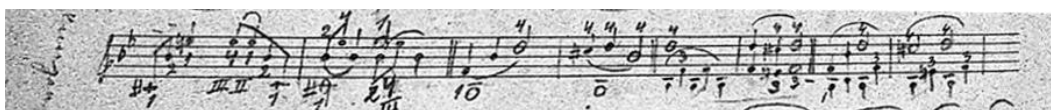


J. Dont – Etudes and Caprices op. 35, č. 5, t. 1–2:

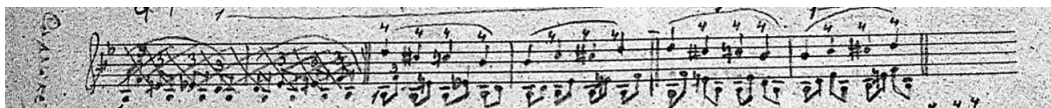


Novátorský je návrh metody cvičení částí, které vyžadují velké roztažení prstů. Roztažené hmaty jsou značnou zátěží pro levou ruku hudebníka. Český pedagog připravil řadu cvičení, které postupně připravují levou ruku k roztažení a tím i omezují její napětí na minimum.

O. Ševčík – Průprava k 24 Capriciím Donta op. 35, rukopis:



Totéž:



J. Dont – Etudes and Caprices op. 35, č. 5, t. 13–14:

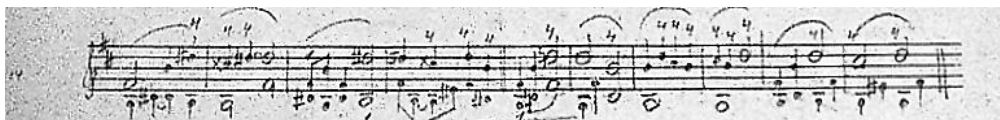


Výše uvedená část pokračuje variantou etudy změnou faktury z lineární na dvojhmatovou. Zajímavým nápadem Ševčíka je cvičení daného schématu roztažení od různých počátečních tónů (a různých tónin), což přesahuje obtížnost capriccia.

O. Ševčík – Průprava k 24 Capriciím Donta op. 35, rukopis:



O. Ševčík – Průprava k 24 Capriciím Donta op. 35, rukopis:



Výše uvedená dvojhmatová cvičení navržená Ševčíkem je vhodné použít také proto, že se zabývají držením nebo nedržením prstů na strunách. Často můžeme pozorovat u žáků nedostatek znalosti tohoto problému. Cvičení českého pedagoga je svého druhu vzorem, jak postupovat v podobných případech.

## Capriccio 6

Hlavním problémem tohoto capriccia je správné provedení mordentů a přírazů. Hudebník musí správně pracovat s energií a akcenty. Výzvou pro levou ruku jsou časté změny poloh. *Capriccio 6* může být přípravným materiálem předcházejícím hru takových skladeb jako např. *Capriccio op. 1 č. 20* N. Paganiniho nebo *Sonáta g moll (S ďábelským trylkem)* G. Tartiniho.

V přípravných cvičeních hledá Ševčík nové způsoby rozepsání faktur. Jedním z nich je rozepsání trylků ve stejných hodnotách. Tyto varianty českého pedagoga jsou vhodné pro naplánování energických opor.

O. Ševčík – Průprava k 24 Capricciím Donta op. 35, rukopis:



Totéž:



J. Dont – Etudes and Caprices op. 35, č. 6, t. 1–3:



Dalším návrhem Ševčíka je redukce faktury na nejnižší zvuky ozdoby. Cvičení, které je nejpodobnější originálu, představuje přesný zápis provedení ozdoby. V jiném cvičení Ševčík klade důraz na to, aby na struně ležely prsty, které budou při hře následně potřebné:

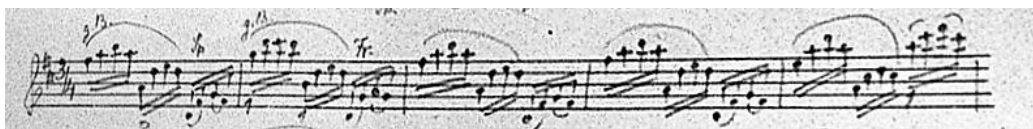
O. Ševčík – Průprava k 24 Capricciím Donta op. 35, rukopis:



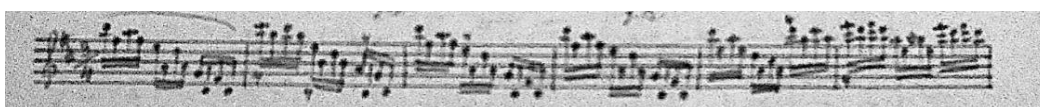


Z pohledu současné pedagogiky se nezdá nezbytné přehrávání průprav jejichž faktura je značně vzdálená od verze Donta (to může mít navíc i škodlivé následky). Jedná se zejména o ta cvičení, kde je zvuková struktura zcela změněna:

O. Ševčík – Průprava k 24 Capriciím Donta op. 35, rukopis:



Totéž:



Tato cvičení jsou nepochybně skvělým materiálem pro zlepšení motoriky, ale od konečné verze se velmi liší a jejich intenzivní procvičování by mohlo znesnadnit nebo znemožnit provedení capriccia.

### Capriccio 7

Technickými problémy, které se vyskytují v tomto capricciu, jsou vlnitý tah smyčce v rychlém tempu a také časté změny pozic spojené s širokými hmaty. Může být velmi užitečné pro tyto příklady houslové literatury: *Koncert D dur op. 77* J. Brahmsa a *Capriccio op. 1 č. 12* N. Paganiniho.

Ševčík se ve svých cvičeních zabývá oběma těmito problémy synteticky. Otázku „sblížení smýkacích ploch“ navrhuje vyřešit pomocí dvojhmatů (mění se originální lineární faktura). Napomáhá tak nalézt optimální polohu pravé ruky a také jejího „bezbariérového“ pohybu mezi strunami. Současně český pedagog používá přípravnou techniku k nepohodlným širokým hmatům.

O. Ševčík – Příprava k 24 Capricciím Donta op. 35, rukopis:

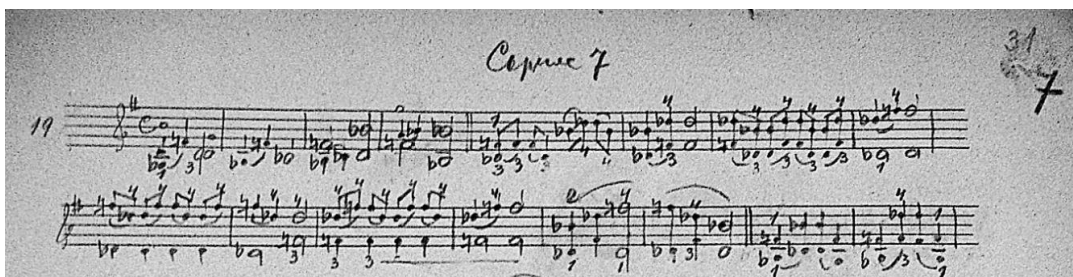


J. Donte – Etudes and Caprices op. 35, č. 7, t. 9–10:

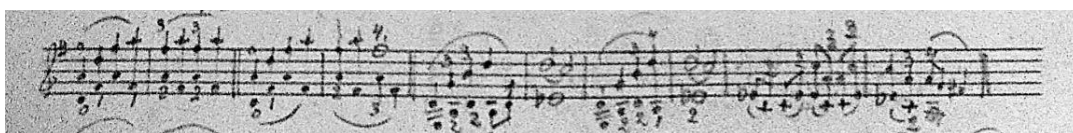


Pro tzv. skryté dvojhmaty nacházející se v capricciích vytvořil Ševčík značný počet cvičení (například analýza taktu č. 19 zahrnuje 34 taktů cvičení). Zvláště důležité a vhodné k doporučení jsou zejména ta, která přesně ukazují chronologii práce se sekvencemi s širokými hmaty.

O. Ševčík – Příprava k 24 Capricciím Donta op. 35, rukopis:



Totéž:



J. Dont – Etudes and Caprices op. 35, č. 7, t. 1–2:



Ševčík při tom používá různá tempa a rytmické varianty. Další zajímavé cvičení spočívá v použití prvků přípravné techniky u přechodů k vysokým polohám.

O. Ševčík – Průprava k 24 Capriciím Donta op. 35, rukopis:



### Capriccio 8

Hlavním problémem pro levou ruku jsou v tomto capricciu terciové pochody legato v rychlém tempu a ve vysokých polohách. Pravá ruka se učí dobře ovládat smyčec s ohledem na vytvoření plastické melodické linie. Tvoří skvělou přípravu pro taková díla jako *Koncert D dur op. 6* N. Paganiniho, *Fantazie Carmen op. 25* P. Sarasatiho, *Capriccio op. 10 č. 3* H. Wieniawského.

Zajímavým řešením Ševčíka je způsob cvičení spočívající ve zvýraznění not na těžké době. Kromě pozitivního dopadu na kvalitu samotné interpretace mají i význam pro zlepšení techniky, protože zvýrazněné dvojhmaty jsou nejčastěji spojené se změnami pozice.

O. Ševčík – Průprava k 24 Capriciím Donta op. 35, rukopis:

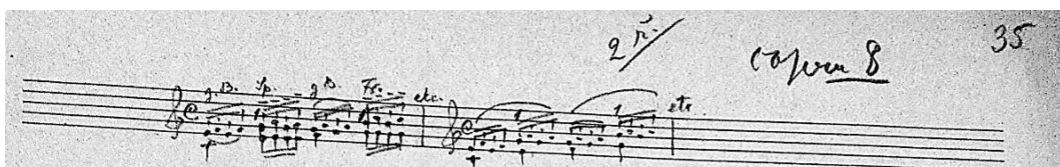


J. Dont – Etudes and Caprices op. 35, č. 8, t. 1–4:

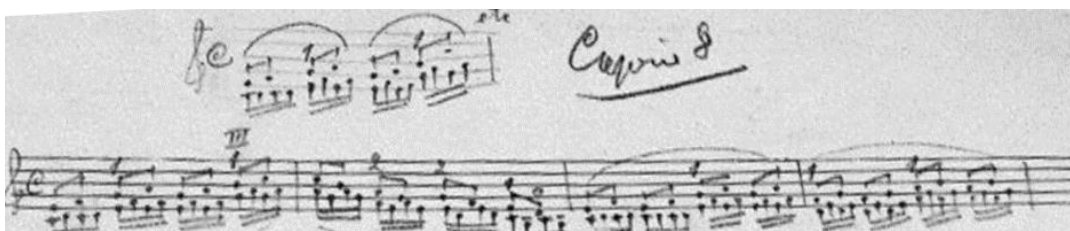


Český pedagog ve výše uvedeném cvičení odstranil dvojhmaty na lehkých dobách. Toto i další cvičení je orientované kromě práce nad zdokonalením intonace ještě na plastické zvýraznění melodických linií. Ševčík tu využívá prvky ostinata. Hlavní myšlenkou tohoto postupu bylo zcela určitě zjednodušení cvičení intonace a vytvoření přechodné etapy k přechycení dalších dvojhmatů.

O. Ševčík – Průprava k 24 Capriciím Donta op. 35, rukopis:



Totéž:



Cvičení, která obsahují také prvky přípravné techniky, byly vytvořeny pro nacvičení vyrovnané plastičnosti hlasů.

Ševčík zde narušuje prvky faktury – vytahuje jednotlivé prvky a cvičí je samostatně. Dnešní houslisté, kteří by chtěli využít bohatství přípravných cvičení českého mistra, by mohli ocenit jejich výhody zejména v první fázi práce s tímto capricciem. Uvedené cvičení by však bylo vhodné pozměnit.

Návrh vlastního cvičení:

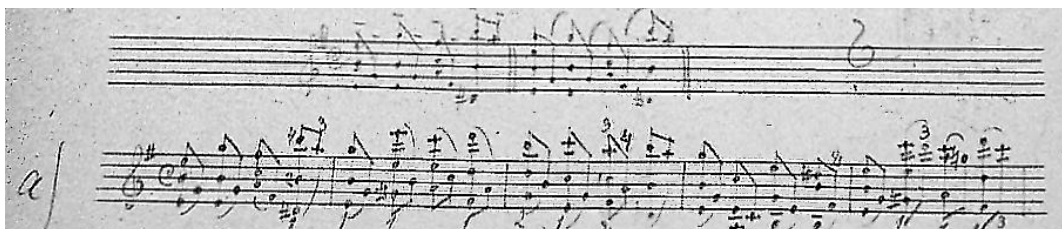


## Capriccio 9

V tomto capricciu působí obtíže akordová hra spojená se správným provedením trylků propojených do šestnáctinového běhu v legatu. Výzvou pro levou ruku jsou také široké hmaty. Přípravuje k provedení děl takového druhu jako *Sonáta a Partita pro housle sólo BWV 1001–1006* J. S. Bacha a *Capriccio op. 1 č. 9* N. Paganiniho.

Český pedagog v první fázi práce s tímto capricciem navrhuje rozdělit problematické části na jednotlivé prvky. V jednom ze cvičení uvádí sled akordů, které vystupují v capricciu. Přistupuje však k originálnímu textu Donta velmi volně a ne vždy zachovává chronologické pořadí souzvuků.

O. Ševčík – Průprava k 24 Capricciím Donta op. 35, rukopis:



J. Dont – Etudes and Caprices op. 35, č. 9, t. 1–4:



S ohledem na současnou úroveň pedagogiky je způsob cvičení navržený Ševčíkem vhodný. Jen je třeba, aby posloupnost akordů ve cvičení byla identická s posloupností akordů v capricciu. Vhodnou praxí je také omezení melodického běhu na lineární fakturu.

O. Ševčík – Průprava k 24 Capricciím Donta op. 35, rukopis:



Hlavní důraz zde byl kladen na správné provedení trylku. Ale český pedagog se neopírá důsledně o text Donta. Toto cvičení je vhodné, ale pouze za předpokladu, že bude dodržena původní struktura capriccia.

Návrh vlastního cvičení:



Podobnou situaci vidíme i v případě cvičení věnovaného přechodům z akordů na jednotlivé tóny (uvedeném výše). Je velmi zajímavé a mohlo by být použito k výuce, ale až po drobné změně spočívající v dodržení harmonické posloupnosti capriccia.

Návrh vlastního cvičení:

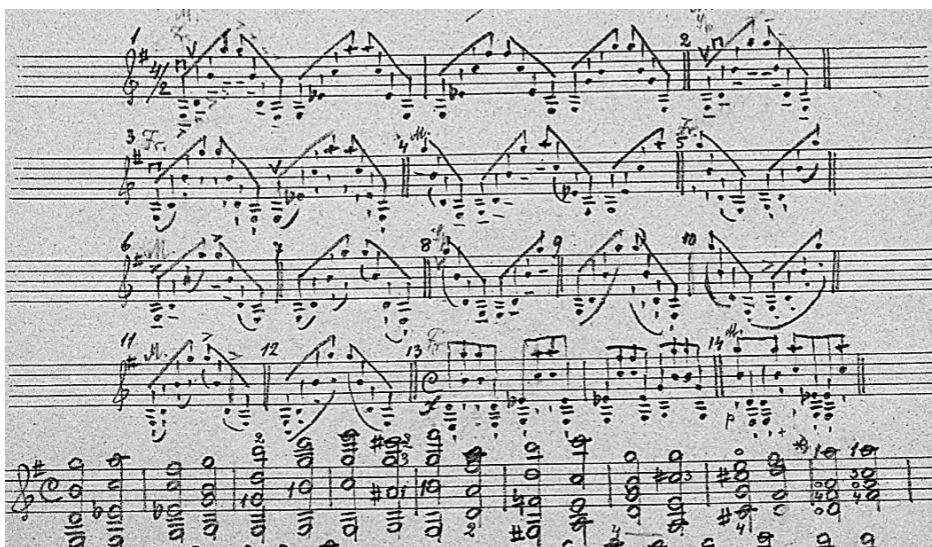


### Capriccio 10

Problémem, kterým se zabývá toto capriccio, je hra rozložených akordů v dolní polovině smyčce v rychlém tempu. Vyžaduje to od hudebníka zručnost při manipulaci zápěstím i prsty a také dobré cítění smýkacích ploch. Levá ruka musí současně držet všechny tóny akordu v nižších i vyšších polohách. Může být přípravou pro takové skladby jako např. *Passacaglia na housla a violu* J. Halvorsena, *Capriccio op. 1 č. 1* N. Paganiniho, *Ruský karneval op. 11* H. Wieniawského.

Jak pro práci spojenou se změnou strun tak i pro vícezvukové hmaty je vhodné prostudovat několik cvičení založených na harmonické osnově capriccia zapsané v púltonech. Ševčík zde provedl zjednodušení faktury. Hudebník s jeho pomocí může – dle své potřeby – například trénovat odskoky smyčce (*spiccato*, *staccato volante*). S ohledem na obtížnost a specifiku skladby jsou výrazně důležitější cvičení č. 1, 2, 13, 14.

O. Ševčík – Průprava k 24 Capriciím Donta op. 35, rukopis:



J. Dont – Etudes and Caprices op. 35, č. 10, t. 1–2:

18

A. *sallando*

**Allegro.**

B. *p* *sallando*

№ 10.

Podle Ševčíkovy koncepce je možné tyto způsoby rozšiřovat následujícím způsobem:

Návrh vlastního cvičení:

### Capriccio 11

Hlavním problémem tohoto capriccia je: hra trojzvučných akordů (nutno hrát současně bez zalomení) a také široké hmaty v levé ruce. Je to přípravný materiál například pro skladby pró sólové housle Bacha, Ysaÿe nebo Bartóka.

Ševčík připravil pro zjednodušení zvládnutí těchto technických problémů několik cvičení, které se lišily od originálu Donta fakturou. V jednom z nich seřadil zvuky lineárně

pomoci kvintol. Jsou cenné také jako přípravná technika, která je velmi prospěšná při zvládnutí dalších akordů.

O. Ševčík – Průprava k 24 Capricciím Donta op. 35, rukopis:



J. Dont – Etudes and Caprices op. 35, č. 11, t. 1–6:



Na příkladu přípravných cvičení k Dontovým *Etudám–capricciím* op. 35 nebo *Analytických Studiích (Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů)* op. 17–21 vidíme, že Ševčík často směřoval k celkovému zvládnutí technických obtížností, které přesahovaly rámec dané skladby. Český pedagog v níže uvedeném příkladu provádí vlastní výběr nejsložitějších akordových hmatů. Těm předchází přípravná analýza:

O. Ševčík – Průprava k 24 Capricciím Donta op. 35, rukopis:



### Capriccio 12

V tomto capricciu se setkáváme s problémem hladké změny pozice levé ruky v dvojhmatových řadách. Vyskytují se zde také široké hmaty. Dalším problémem je přemísťování se do vysokých pozic. V pravé ruce je nutná bezproblémová změna ploch v legatu stejně jako plastické provedení melodické linie. Může být přípravným materiálem pro skladby *Poslední růže léta* H. W. Ernsta, *Capriccio op. 10 č. 3* H. Wieniawskieho a *Šest sonát na housle solo op. 27* E. Ysaïe.



Sbírka cvičení věnovaných tomuto capricciu představuje většinou Ševčíkovu autorskou analýzu technických problémů capriccia. Nejprve je rozkládá na jednotlivé prvky a potom se postupně přibližuje originální verzi Donta. Na jedné stránce rukopisu se nachází analýza několika složitějších dvojhmatových pochodů (takty 22–23, 39–40, 41–42). Český mistr zde provádí změny faktury tak, že využívá rytmizování a také inverzi. Tato analýza se skládá z dvaceti čtyř taktů, ve kterých ukazuje, jak je podle jeho názoru nutné cvičit podobné fragmenty. Tato cvičení by bylo vhodné zevrubně prostudovat a vybrat nejsložitější zvukové sekvence samozřejmě v podobě nejvíce podobné struktuře originálu.

O. Ševčík – Příprava k 24 Capricciím Donta op. 35, rukopis:



J. Dont – Etudes and Caprices op. 35, č. 12, t. 21–25:



Způsob přístupu ke zvukovému materiálu a navrhovaný počet opakování a hledání nových faktur – to všechno může být impulsem ke zdokonalení vlastní práce se skladbou i s hrou na housle všeobecně.

### Capriccio 13

Technické problémy toho capriccia jsou střídání strun v legatu, detaché a sautillé. Podobné hudební postupy se vyskytují v dílech jako *Koncert na housle D dur op. 6* Paganiniho, *24 capriccia op. 1 č. 2, 13, 16, 22* téhož autora, *Koncert na housle d moll (3 věta)* J. Sibeliusa. Zvláštním problémem pro pravou ruku jsou zde přeskoky přes struny – v konečném provedení nesmí být slyšet prostřední struna.

Bohužel se ve sbírce Ševčíka nepodařilo nalézt cvičení určené tomuto capricciu. Na základě jeho metody je ovšem možné vytvořit analogické dílo. Cvičení, které je celé

založeno na tzv. skrytých dvojhmatech, dává hudebníkovi možnost záměrného ponechávání nebo pouštění prstů levé ruky (podle toho zda nám budou nebo nebudou následně potřebné).

Návrh vlastního cvičení:



J. Dont – Etudes and Caprices op. 35, č. 13, t. 1–2:



Na druhou stranu pro zvládnutí přeskoků přes struny může být užitečné využití přípravné techniky.

Návrh vlastního cvičení:



J. Dont – Etudes and Caprices op. 35, č. 13, t. 62–63:



Toto capriccio může být prováděno artikulací detaché, ale i sautillé (při skocích přes struny je důležité držet se středu těžiště smyčce).

### Capriccio 14

Technické požadavky jsou velmi podobné těm z capriccia 12. Rozdíl mezi nimi je hlavně v tom, že v capricciu 12 jsou dvojhmaty a akordy zvýrazněny vždy samostatně a v capricciu 14 jsou akordy vloženy do melodického děje v legatu. Je to velmi dobré přípravné studium ke skladbám Bacha a Ysaÿe.

Stejně jako v případě capriccia 13 se nepodařilo nalézt v rukopisu Ševčíka seznam cvičení souvisejících s tomto capricciem. Můžeme se však na podle jeho metody pokusit o návrh takového cvičení.

Návrh vlastního cvičení:

a/



b/



c/

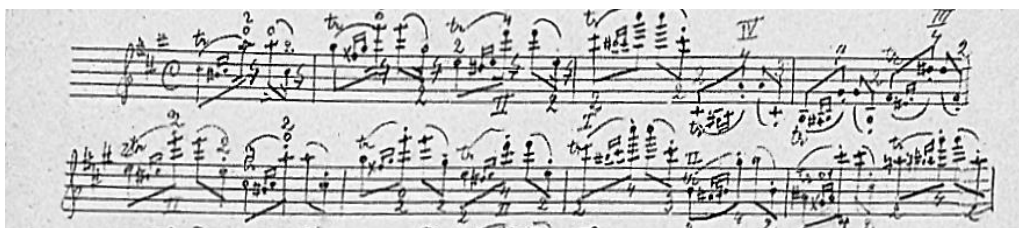


### Capriccio 15

Hlavním problémem tohoto capriccia je dovedné využití lehké a správné změny polohy. Dále obsahuje tyto technické prvky: správné provedení trylků a přírazů a zvládnutí flažoletů. Může být výborným přípravným materiálem pro skladby jako *Rej skřítků op. 25* A. Bazziniho.

V Ševčíkových cvičeních se ke všem těmto problémům přistupovalo synteticky. Zvláště zajímavé jsou dva způsoby cvičení. V prvním z nich český pedagog navrhuje provedení změn pozice v původním směru a také v inverzi.

O. Ševčík – Průprava k 24 Capricciím Donta op. 35, rukopis:



Další způsob práce je zaměřen na precizní provedení trylků (ozdoby zde byly podrobně rozepsány).

O. Ševčík – Průprava k 24 Capricciím Donta op. 35, rukopis:



J. Dont – Etudes and Caprices op. 35, č. 15, t. 1–8:

V obou výše uvedených cvičeních bylo s ohledem na techniku změněno metrum (z 2/4 na C a 4/2). Jejich plusem je věrná podoba s originálním textem Donta, díky čemuž jsou vhodné k využití pro novodobé houslisty bez nutnosti jakýchkoliv úprav.

### Capriccio 16

Technickým problémem jsou tu dvojhmatové běhy v osminových notách s různými intervaly. V druhé části capriccia jsou obtížné sledy decim, vložené do sextových sekvencí. Podobné motivické obraty se vyskytují také v *1. Koncertu fis moll op. 14* H. Wieniawského a také *Koncertu D dur op. 77* J. Brahmsa.

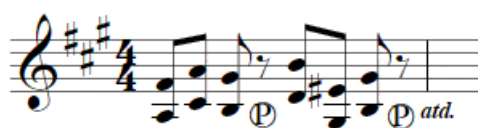
Ševčíkův způsob cvičení založený na augmentaci je příkladem autorské práce na zdokonalování hry dvojhmatů.

O. Ševčík – Příprava k 24 Capricciím Donta op. 35, rukopis:

J. Dont – Etudes and Caprices op. 35, č. 16, t. 1–3:

Vzhledem k velmi volnému vztahu k původní harmonické struktuře by stálo za to cvičení modifikovat za použití prvků přípravné techniky.

Návrh vlastního cvičení:



V této podobě by uvedené cvičení Ševčíka mohlo přinést houslistům mnoho užitku. Příkladem výrazného odchýlení se od původní problematiky capriccia může být následující cvičení:

O. Ševčík – Průprava k 24 Capricciím Donta op. 35, rukopis:



Hlavní motiv se stal základem pro vytvoření tříoktávového běhu. Aby toho nebylo málo byly zde využity různé varianty smyčcové hry a především změny tónin. Z hlediska práce nad *Capricciem 16* toto cvičení nácvik spíš prodlouží než zkrátí. Můžeme tedy směle konstatovat, že pro takový účel je cvičení zbytečné.

### Capriccio 17

Toto capriccio je vhodné pro nácvik změn poloh. Měly by být prováděny hladce a takřka neslyšně. Úkolem pravé ruky je rovné rozdělení smyčce. Může být velmi užitečné pro přípravu těchto děl: *Koncertu D dur op. 77* Brahmse, *Koncertu g moll op. 26* M. Brucha, *Capriccio op. 10 č. 2* H. Wieniawského aj.

Hlavní důraz kladl v průpravách Ševčík na problematiku přípravné techniky změn pozice s použitím tzv. skrytých dvojhmatů. Tento způsob práce se zdá být zvláště vhodný pro přechod z nízkého registru nástroje do vysokého.

Příklad využití přípravné techniky:

O. Ševčík – Průprava k 24 Capricciím Donta op. 35, rukopis:



J. Dont – Etudes and Caprices op. 35, č. 17, t. 18–21:



Myšlenkou tohoto cvičení, ve kterém byly vynechány Dontovy ligatury, je především nácvik změn pozice, které se objevují v efektních pasážích capriccia. Vidíme zde také změnu spočívající v použití inverze. Toto výborné cvičení můžeme použít v didaktické práci, ale opět jen v důsledném propojení se strukturou capriccia, ke kterému bylo v tomto případě přistupováno velmi volně.

Návrh vlastního cvičení:

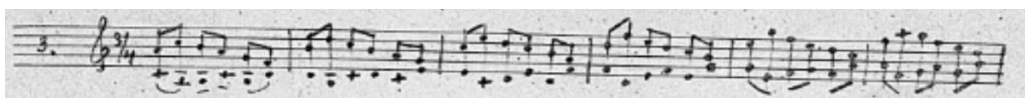


### Capriccio 18

Toto poměrně obtížné capriccio vyžaduje od hudebníka plastické provedení melodické linie v dvojhmatových řadách. Velkou výzvou jsou zejména decimové hmaty vložené do této sekvence. Může značně usnadnit zvládnutí takových skladeb jako např.: *Koncert D-dur op. 77* J. Brahms nebo *Capriccio op. 10 č. 3* a *Koncert fis moll op. 14* H. Wieniawského.

Všechny průpravy Ševčíka věnované otázce širokých hmatů byly vytvořeny tak, aby bylo možné postupně připravit levou ruku k většímu napětí. Toto velmi cenné cvičení je založeno na progresi vybraného motivu s širokými hmaty, který se vyskytuje hlavně v druhé polovině capriccia.

O. Ševčík – Průprava k 24 Capricciím Donta op. 35, rukopis:



J. Dont – Etudes and Caprices op. 35, č. 18, t. 28–30:



### Capriccio 19

Problémem tohoto capriccia jsou arpeggia na čtyřech strunách, která vychází z akordových hmatů. Tuto etudu je možné hrát detaché nebo jako střídavé arpeggio. U levé ruky je nezbytné současné kladení prstů a pravá ruka musí bezchybně vycítit jednotlivé smýkačí plochy. Je to skvělý přípravný materiál před zahájením práce s těmito díly: *Capriccio op. 1 č. 1* N. Paganiniho, nebo *Koncertu d moll op. 47* J. Sibeliusa aj.

Jedna ze stránek rukopisu obsahuje sbírku cvičení určených jednotlivým hmatům akordů. Podle Ševčíka musí žák nejprve hrát vícezvuky následujícím způsobem: dva spodní, dva prostřední a dva horní. Další etapa práce je spojení spodních a horních dvojhmatů pomocí legata (v obou směrech) a také lineární provedení šestnáctek detaché s konečným efektem čtyřhlasé faktury.

O. Ševčík – Průprava k 24 Capricciím Donta op. 35, rukopis:



J. Dont – Etudes and Caprices op. 35, č. 19, t. 1–3:

82

№19. *Vivace.*  
*detaché*  
*col punto d'arco*

Výše uvedená cvičení pomáhají ve zdokonalení dovednosti střídat struny. Zajímavým řešením je zhuštění faktury do sledů akordů (ve formě, která připomíná čtyřhlasové variace z op. 2 sešit VI O. Ševčíka):

O. Ševčík – Průprava k 24 Capriciím Donta op. 35, rukopis:

Český pedagog zde připravil bohatou sbírku artikulačních cvičení, které odpovídají obsahu capriccia:

Totéž:



## Capriccio 20

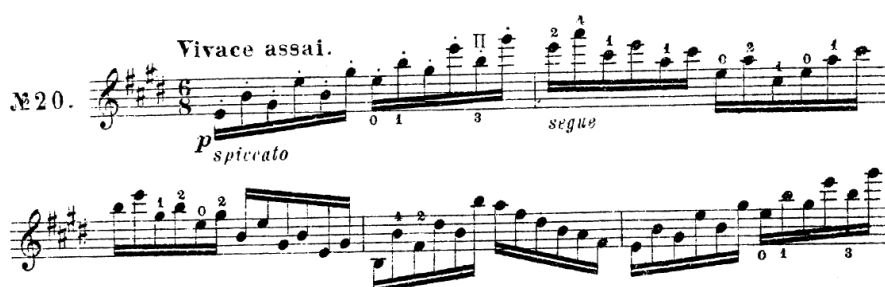
Toto capriccio je založeno hlavně na častém střídání strun v rychlém tempu (na každé notě). Výzvou pro levou ruku jsou plynulé výměny poloh s roztažením sousedních prstů. Může být skvělým přípravným materiálem pro *Koncert D dur op. 61 (3 věta)* L. v. Beethovena, *Capriccia op. 1 č. 11 a 16* N. Paganiniho.

Zajímavým řešením Ševčíka je cvičení založené na vyjmutí figurace ve vysokých polohách v průběhu capriccia:

O. Ševčík – Průprava k 24 Capricciím Donta op. 35, rukopis:

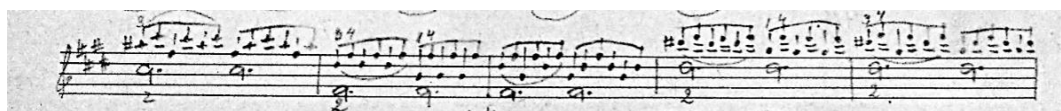


J. Dont – Etudes and Caprices op. 35, č. 20, t. 1–5:



V dalším úryvku cvičení se objevují doprovodné zvuky (dvojhmaty), jejichž úkolem je pomoc při procvičení intonace a širokých hmatů:

O. Ševčík – Průprava k 24 Capricciím Donta op. 35, rukopis:



J. Dont – Etudes and Caprices op. 35, č. 20, t. 9–14:



Dalším zajímavým způsobem práce, kterou navrhuje Ševčík, je použití tzv. skrytých dvojhmatů. Pro zlepšení práce pravé ruky byla připravena cvičení, která využila širokou škálu artikulačních řešení.

### Capriccio 21

Je to výuka řad dvojhmatů v různých intervalech. Pravá ruka se musí pohybovat na různých smýkacích plochách v dlouhých legatech. Téma toho capriccia je podobné tomu v capricciu 18 s tím rozdílem, že v čísle 21 se nevyskytují akordy.

V rukopise můžeme najít velkou část cvičení zařazených do tohoto capriccia. Velká část je věnována technickým problémům, které se v originálním textu de facto nevyskytují. Například jedno z nich je zaměřeno na časté změny strun a druhé zas na sextové intervaly.

O. Ševčík – Průprava k 24 Capricciím Donta op. 35, rukopis:

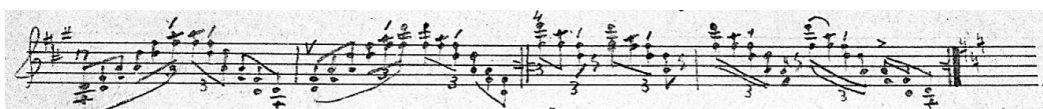


Již na první pohled můžeme poznat, že tato cvičení nemají moc společného se skladbou Donta, přesto však mají didaktickou hodnotu. Vhodné by bylo jejich využití ve výuce hry na housle, ale pro výuku *Capriccia 21* se příliš nehodí. S ohledem na práci s capricciem může být velmi přínosné použití následujících cvičení (která jsou založena na originálním znění capriccia):

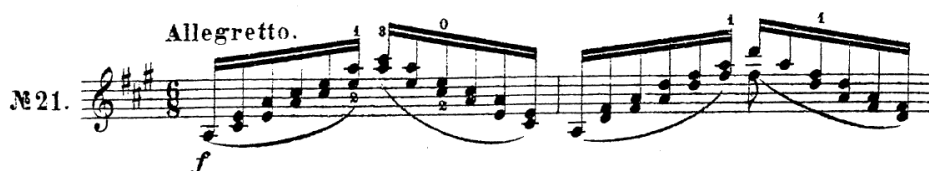
O. Ševčík – Průprava k 24 Capriciím Donta op. 35, rukopis:



O. Ševčík – Průprava k 24 Capriciím Donta op. 35, rukopis:



J. Dont – Etudes and Caprices op. 35, č. 21, t. 1–2:



### Capriccio 22

Hlavní výzvou toho capriccia jsou změny pozice spojené s širokými hmaty levé ruky. Dalšími problémy jsou: správné provedení trylků, použití smyčce a jeho vlnitý pohyb. Podobné motivické obraty se vyskytují také v *Koncertu fis moll op. 14* nebo *Polonéze brillante A dur op. 21* Wieniawského.

Stejně jako v případě Capriccií č. 13 a 14 se bohužel nepodařilo najít mezi příklady notových cvičení, které by bylo možné zařadit k číslu 22. Podle Ševčíkovy metody bychom se mohli pokusit o vytvoření několika cvičení, které usnadní zvládnutí technických obtížností tohoto capriccia. První z nich by mohlo zjednodušit fakturu tak, že odstraní trylky a hráč se tak bude moci soustředit na figurační běhy:

Návrh vlastního cvičení:



J. Dont – Etudes and Caprices op. 35, č. 22, t. 7:

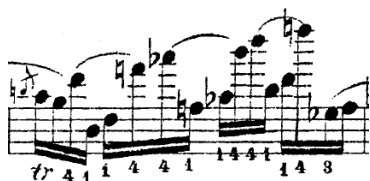


Dále by bylo vhodné procvičit rozložené široké hmaty ve formě dvojhmatů a také pomocí přípravné techniky.

Návrh vlastního cvičení:



J. Dont – Etudes and Caprices op. 35, č. 22, t. 20:



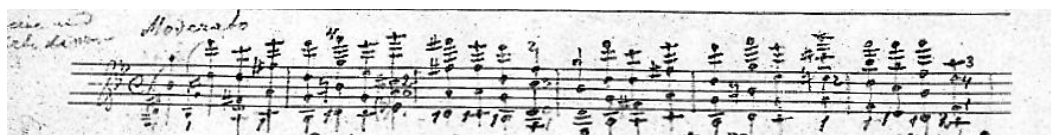
Můžeme také použít změnu artikulace z legato na detaché.

### Capriccio 23

Problémem toho capriccia je lámání akordů v obou směrech smyčce (proces změny ploch je třeba provést co nejrychleji). Zde je nezbytné použití přípravné techniky. V posledním úryvku capriccia se vyskytují odskoky. Může být přípravou pro takové skladby jako: *Sonáty a Partity na housle solo* Bacha, *Koncerty č. 2 a 5* H. Vieuxtempse nebo *Šest Sonát op. 27* Ťsaye'e.

Také tuto akordovou etudu Donta vybavil český mistr ukázkovou sbírkou cvičení. Jedním ze zajímavých cvičení je rozložení harmonického souzvuku do přírazů. Tento způsob nutí houslistu k velmi rychlému lámání akordů:

O. Ševčík – Příprava k 24 Capricciím Donta op. 35, rukopis:



J. Donte – Etudes and Caprices op. 35, č. 23, t. 1–2:



V jiném cvičení hudebník musí současně zahrát všechny tóny čtyřzvuku:

O. Ševčík – Příprava k 24 Capricciím Donta op. 35, rukopis:



V obou těchto případech je originální metrum 12/8 „vtlačené” do čtyřdobého metra, které poskytuje víc variačních možností.

## Capriccio 24

Toto capriccio se svou formou liší od jiných jak svou stavbou tak i charakterem. Kromě značné technické obtížnosti vyžaduje od hudebníka velkou interpretační svobodu (naznačuje to již sám název *Fantasia. Affetuoso*).

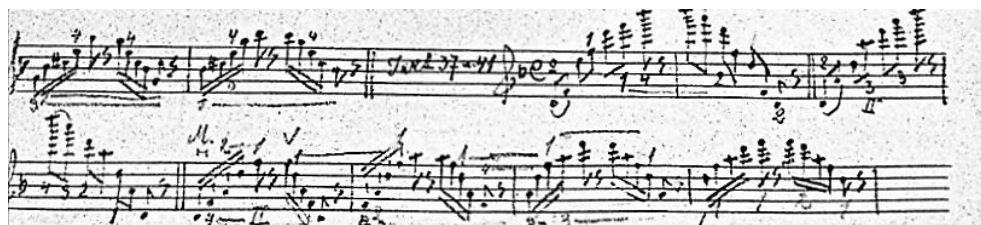
Interpretačními problémy tu jsou různé formy dvojhmatů, rychlé kvazi-kadenční a arpeggiové běhy. Z hlediska stupně obtížnosti je vhodné se mu věnovat až po prostudování předchozích capriccií. Max Rostal prohlásil, že tato etuda „je příkladem použití různých prvků houslové techniky v rámci jedné skladby”<sup>236</sup>. Skládá se z několika částí, které se liší charakterem, tóninou a technickými problémy. Může být skvělým materiálem pro nastudování takových skladeb jako například: H. Wieniawski – Capriccio *La cadenza* op. 10

<sup>236</sup> ROSTAL, Max: „represent the application of various difficulties as they might appear in piece”, Metodický komentář in: DONT J.: *Etüden und Capricien* op. 35, Shott, Mainz 1964, s. 11.

č. 7, H. W. Ernst – *Poslední růže léta*, P. Czajkowski – *Koncert D dur op. 35 (I věta)*, E. Ysaÿe – *Šest sonát pro housle solo op. 27*.

Český pedagog připravil velkou sbírku cvičení týkajících se jednotlivých taktů capriccia. Většina zde použitých způsobů cvičení již byla uvedena v předchozích etudách. Ševčík zde provedl změny zakládající se na inverzi, vyhledávání tzv. skrytých dvojhmatů nebo také časté proměně jednotlivých motivů. Také v případě decim, které se vyskytují v druhé části capriccia, Ševčík nezapomněl použít cvičení, které uvolňuje napětí v levé ruce. Zajímavý je jeho přístup k dlouhým běhům (kadenčního charakteru). Doporučuje tvoření skupin menších úryvků a následně prostřednictvím gradace tempa spojené s metodou záložek směřuje k dosažení konečné verze.

O. Ševčík – *Průprava k 24 Capricciím Donta op. 35, rukopis*:



J. Dont – *Etudes and Caprices op. 35, č. 24, t. 35–40*:



Návrh vlastního cvičení:



### **3.3. Význam Přípravných cvičení op. 5 k Etudám-Capriciím op. 35 J. Donta z hlediska pedagogiky 21. století.**

Přípravná cvičení op. 5 k *Etudám–Capriciím op. 35* Donta by určitě mohla být i v současné době užitečná studentům, kteří se učí hrát na housle, i jejich pedagogům. Obsahují mnoho skvělých a praktických způsobů nácviiku, které by nesporně pomohly urychlit zvládnutí *Etud–Capriccií*, stejně jako jiných děl houslové literatury. Je však nezbytné být opatrný v případě těch cvičení, které jsou značně vzdáleny od originálního znění Donta. V přípravných cvičeních op. 5 můžeme často nalézt použití „metody stupňování obtížnosti“ – jejich rozsah často přesahuje požadavky *Etud–Capriccií op. 35*. Velká hudební literatura zná případy, kdy takoví umělci jako Ignacy Friedman nebo Max Reger zpracovali například etudy Chopina, přičemž ještě zvýšili jejich náročnost. Zvláště zdařilý je také přístup Ševčíka k materiálu didaktického charakteru, který byl vytvořen jiným autorem. Část těchto značně pozměněných cvičení by byla použitelná v případě, že hudebník využije jejich myšlenku, ale zároveň se bude opírat o melodickou strukturu *Etud–Capriccií*. Přípravná cvičení op. 5 jsou unikátním příkladem přístupu k virtuóznímu houslovému umění. Za účelem jejich využití v současné pedagogice jsem se rozhodl toto dílo představit ve formě tzv. extraktu, ve kterém jsou uvedeny zejména základní obrysy tohoto díla. Současní houslisté nepotřebují procházet krok po kroku všechna cvičení Ševčíka, protože by to byla ztráta času. Na druhou stranu – když přihlédneme k celkovému přínosu tohoto díla – by nebylo správné jeho úplné odmítnutí. Rozumné však bude využití nejlepších příkladů a způsobů, které se stanou tvůrčím impulsem rozvoje vlastní tvůrčí práce a mohou ovlivnit úroveň hry na housle i úroveň výuky.

#### 4. Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin) H. Wieniawského 2. koncertu d moll Op. 17 jako příklad analitického přístupu k otázce houslové virtuozity.

Tento článek je věnován zapomenutému dílu hrdiny této disertační práce Otakaru Ševčíkovi, které připravuje houslistu k zahrání konkrétní skladby — *Koncertu d moll op. 22* Henryka Wieniawského. Tato práce je součástí větší sbírky studií houslových skladeb mistrů romantismu, které zahrnují Ševčíkovy opusy 17 – 21. Jsou to *Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin)* čili *Analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin)* houslových koncertů Wieniawského, Čajkovského, Brahmse, Paganiniho a Mendelssohna a také kadence Joachima ke *Koncertu D dur* Brahmse a *Etud–Capriccii* Rudolpha Kreutzera. Byly vydané v Brně vydavatelstvím Pazdírek v letech 1929–1932<sup>237</sup>. Tyto studie se nedočkaly nových vydání a důkazy, které by svědčily o jejich využití houslistovými virtuozy, jsou sporadické. Jsou však cenné jako ukázka odlišnosti metody českého pedagoga od tradičních metod výuky hry na housle v XIX. století, které reprezentovala na německojazyčně<sup>238</sup> půdě houslová škola Josefa Joachima<sup>239</sup> a také méně známé studie Henryho Schradiecka (mezi jinými *Tonleiterstudien; Anleitung zum Studium der Akkorde; Technische Studien*). Hlavním směrem těchto škol, stejně jako jiných houslových škol XIX. století (např. školy Pierrea Baillotea vydané v Praze v roce 1835; tato škola byla oficiální učebnicí houslového umění na pražské konzervatoři, kde pracoval Otakar Ševčík) je racionální rozdělení učebního materiálu podle jednotlivých aspektů hry a stupně obtížnosti. Ševčík se hlásí k metodě postupného zvládnání problematických míst dané skladby, ale realizuje ji v podobě komplexních cvičení nejrůznějších technických

---

<sup>237</sup> ŠEVČÍK, Otakar: *Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin) H. Wieniawského 2. koncertu d moll Op. 17*, Pazdírek, Brno 1929; idem: *Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin) P. I. Čajkovského koncertu D dur Op. 19*, Pazdírek Brno 1930; idem: *Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin) J. Brahmse koncertu D dur Op. 18*, Pazdírek, Brno 1931, *Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin) F. Mendelssohna- Bartholdyho koncertu e moll Op. 21*, idem: *Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin) Allegro-Concertu N. Paganiniho D dur Op. 20*, Pazdírek Brno 1932; idem: *Studie k Joachimove kadenci k Brahmovu koncertu D dur Op. 25*, Pazdírek Brno 1931; idem: *R. Kreutzer: Etudes - caprices s analytickými studiemi Op. 26*, Pazdírek, Brno 1931.

<sup>238</sup> V tradici houslově-pedagogických publikací Ševčík byl zařazen do německé školy, jelikož pojem české houslové školy neexistoval. Srov: VON REUTER, Florizel: *Führer durch die Violinmusik*, Max Heses Verlag, Berlin 1920, s. 43-44.

<sup>239</sup> *Violinschule in 3 Bänden; Tonleiterstudien; Anleitung zum Studium der Akkorde*.



problémů, se kterými se může houslista setkat. Významný houslista Henri Marteau, který působil ve stejném období jako Ševčík, obrazně nazval metodu svého kolegy jako druh homeopatie<sup>240</sup>. Základem je zde předcházení problémů v provedení jejich opaklováním a zvládním ve fázi cvičení. Takto promyšlený celek reprezentují vzorově studie Ševčíka i k dílům jiných skladatelů. Paleta uvedených technických problémů je v nich pouze částečně představena notovým materiálem; podstatné je důsledně promyšlené složení „léku“, který je třeba preventivně podat žákovi v průběhu přípravy pro interpretaci dané skladby.

Není možné samozřejmě jednoznačně tvrdit, že přístup Ševčíka k houslové pedagogice byl absolutně novátorský. S jeho předchůdci jej spojují dva hlavní předpoklady: přesvědčení, že základ pravé virtuozity je dokonalé ovládnutí techniky hry a přesvědčení o tom, že tato dokonalost je podmínkou přechodu z úrovně čistě mechanické k vyspělé hře, která vyjadřuje smysl hudby – její krásu. O tomto způsobu Ševčíkova přístupu k problematice přípravy provedení Koncertu d moll, který se zabývá jak ovládnutím hudebního textu tak i pochopením estetického a slovního obsahu skladby, se dovídáme již v Předmluvě, kde se klade důraz na „vyšší“ cíl studia, směřující k odpovídající umělecké interpretaci Wienawského díla. Odpovídající uměleckou interpretací rozumí Ševčík buď vcítění se do „podstaty“ skladby, přičemž podstatu vnímá psychologicky a píše, že úkolem houslisty, který prochází jeho cvičení, je „plný hudební prožitek“ či „oduševnělost“. *„Tímto způsobem z neomylně ovládaných požadavků technických, stavších se mimoděk prvkem podružným, vzejde ideál houslové hry oduševnělé a hodnotně dokonalé.“*<sup>241</sup>

Výše uvedená myšlenka se vrací ve vzpomínkách na Otakara Ševčíka vydaných v roce 1934 Alfredem Pellegrinim na stránkách „Zeitschrift für Musik“: *„Fenomenální hudební nadání jeho nejslavnějšího žáka té doby Jana Kubelika vzbudilo domněnku, že Mistrova metoda výuky je vhodná pouze pro zdokonalení manuální zručnosti. Tato domněnka není správná a její nápravu považuji za svojí morální povinnost. Mistr Ševčík správně zastává názor, že bezchybná technika je nezbytná pro získání hudebního obsahu, ale nadále je pouze jedním prvkem vedoucím k cíli.“*<sup>242</sup>

---

<sup>240</sup> „Herr Otto Ševčík in Prag, der seit 30 Jahren als Pädagoge tätig ist und mehrere Bände Uebungen geschrieben hat, die, in homöopathischer Weise angewendet, glückliche Resultate ergeben mögen. In stärkerem Dosen gebraucht, dörren sie sehr schnell jegliches musikalische Gefühl bei den Schülern aus und find gewiss schädlich“. Viz.: BATKA, Richard: *Henri Marteau über die Geigerschulen Joachims und Ševčíks*, in: „Prager Tagblatt“ 1906 č. 244, s. 8.

<sup>241</sup> ŠEVČÍK, Otakar: *Úvod do koncertního studia op. 17-21, Pisek, v létě 1929*, cit. podle vydání Ol. Pazdirka, Brno 1929, s. 5.

<sup>242</sup> „Die seinerzeit phänomenale Virtuosität seines berühmtestes Schülers Jan Kubelik brachte den Meister in Verdacht, dass seine Lehrmethode lediglich der manuellen Vervollkommnung diene. Dieses Urteil ist unzutreffend, und es zu revidieren, halte ich zu eine Ehrenpflicht. Meister Ševčík ging wohl von dem richtigen

I zprávy jiných žáků Ševčíka potvrzují, že hlavním cílem tohoto významného pedagoga byla výchova instrumentalisty, který by byl umělecky vyspělý a uměl správným způsobem vyjádřit emocionální obsah hraných skladeb. Slavný český dirigent Václav Talich vzpomíná, že Ševčík nenáviděl tzv. „cikánskou interpretaci“, která dle jeho názoru vypadala tak, že hudebník podlehl chvilkovému citovému stavu a interpretoval skladbu bez znalosti hudební podstaty a také rytmického řádu<sup>243</sup>. František Stupka, další Ševčíkův žák, později profesor na konzervatoři v Oděse a také významný český dirigent, píše o metodě svého pedagoga:

*„Byla to metoda v pravém slova smyslu moderní, daleko převyšující všechno, co až dosud bylo v houslové metodice vytvořeno. Podstatným prvkem zde byla skutečnost, že její principy dokázal Ševčík geniálně aplikovat. Žáci profesora Ševčíka si s sebou do života nesli poznání, že mimořádnou pozornost nástrojové technice není nutné věnovat proto, aby se jí lidé obdivovali, ale proto, že je jedním ze základních prostředků, aby se umělec mohl vyjádřit svobodně a plně. Jinými slovy, že technika je pouhým prostředkem, ale nikdy účelem a že za tím slovíčkem „pouhý“ je nesmírně mnoho práce, doslova dřiny. Činnost houslisty – a nakonec výkonného umělce vůbec – je složitá, proto je třeba nejprve jednotlivé prvky hry při studiu osamostatnit, aby bylo možné na nich vědomě pracovat, každý vzniklý problém analyzovat a teprve potom přistoupit k závěrečné syntéze, při níž se v plné míře uplatní všechny požadavky ryze hudební, protože se takto vůbec mohou uplatnit. Představě a fantazii nestojí v okamžiku realizace žádná překážka v cestě. Je to prosté – nemít starosti s hraním na housle! V tomto smyslu otevírá dokonalé řemeslo cestu k velkému umění.“<sup>244</sup>*

Použití pojmů „oduševnělost“, „duše“ v rámci podrobného a přímo pedantského technického studia, v jehož průběhu je hudební podstata skladby „rozložena na prvočinitele“ (to znamená, že podstatou metody Ševčíka je postupné zvládnání malých částí houslové partii) se zdá být paradoxní. Protože si toho byl Ševčík vědom, vysvětluje to o několik odstavců níže takto: „*Duší zahraného díla jsou: dobrá vůle, trpělivost a pečlivost*“<sup>245</sup>. Jde mu o to, aby přivedl znalost a pochopení notového materiálu do takového stádia, kdy interpret začíná mít potřebu „řešit nové výzvy [...]“. *Teprve tehdy muzikant pozná podstatu*

---

Grundsätze aus, dass eine unfehlbare Technik zur Gestaltung des musikalischen Inhaltes unerlässlich sein, liess sie aber nur als „Mittel zum Zweck“ gelten“. PELLEGRINI, Alfred: *Meine Erinnerungen an Meister Ševčík*, „Zeitschrift für Musik“ 1934 sešit IV, s. 394.

<sup>243</sup> „*Nenáviděl cikánskou improvizovanost a spájel uvolněné rytmické úryvky s řádem vyšší rytmičky.*“ ŠEFL, Vladimír: *Soubor statí a vzpomínek*, Státní nakladatelství literatury, hudby a umění, Praha 1953 s. 82.

<sup>244</sup> FOLTÝN, Jaroslav – KUDELÁSEK, Pavel: *200 let houslového oddělení pražské konzervatoře*, Pražská konzervatoř, Praha 2012, s. 59-60.

<sup>245</sup> ŠEVČÍK, Otakar: *Úvod do koncertního studia ...*, cit. dílo, s. 4.

*hudebního umění.*”<sup>246</sup> Setkáváme se zde tedy s tradiční myšlenkou „per aspera ad astra”, kde je technická a hudební stránka hry považována za postupné etapy zasvěcení, ale při bližší analýze pokynů a řešení pedagoga docházíme k místům, kde se pokouší svázat obě etapy např., když požívá při cvičení mnohé dynamické, agogické a artikulační značky přenesené z původní skladby. Již ve fázi technické přípravy má žák za úkol „vcítit se” do atmosféry hudby a respektovat – na kolik je to možné – její dramaturgii. Není to ovšem tak jednoduché, protože do „analytických studií” Ševčík propašovává (podle něj z racionálních, opodstatněných příčin) vlastní nápady, někdy takové, které dalece odbíhají od originálního textu. Pedagog se brání obvinění ze svévolnosti tvrzením, že přechod přes všechna přípravná cvičení zaručuje nejen získání technického sebevědomí, ale i vypracování správné, „objektivní” interpretace skladby. Jde o to, že: „*Nejen cvičení jednotlivých pasáží, ale také celé skladby má být prováděno v malých skupinách a frázování, nuance a interpretace mají být prováděny v malých částech melodie, aby provedení hudebního díla nepodléhalo vlivům libovůle chvilkového nadšení.*”<sup>247</sup>

Jak již bylo uvedeno, původ metody Ševčíka, kterou je možno jeho vlastními slovy nejlépe popsat jako založenou na analytickém přístupu ke hře, souvisí se zkušenostmi získanými v raném dětství. Setkal se tehdy s článkem známého českého pedagoga Františka Šumavského, který se týkal způsobu výuky dějepisu v němčině. Navrhoval vždy třikrát opakovat daný výraz, následně dvě, potom tři slova a nakonec celé věty. Ševčík to popsal následovně:  $1+1=2$ ,  $2+1=3$ ,  $3+1=4$  atd., což mělo ilustrovat zavedení nových prvků do procesu osvojení skladby v takovém pořadí, aby se jejich náročnost postupně stupňovala. Ševčíka napadlo, že by mohl podle metody Šumavského, kterou znal z dětství, nejprve notový materiál zjednodušit, následně ho procvičovat postupně po dvou nebo čtyřech notách legato a přitom postupně přecházet ke komplikovanějším variantám (např. čtyři noty legato a čtyři samostatně; dvakrát čtyři noty legato; první nota samostatně, čtyři legato a tři samostatně; atd.)<sup>248</sup>.

---

<sup>246</sup> *Tamtéž*, s. 4.

<sup>247</sup> ŠEVČÍK, Otakar: *Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů H. Wieniawského 2. Koncertu d-moll op.22 op. 17*, O. Pazdírek, Brno 1929, s. 38

<sup>248</sup> „*Otec byl velký vlastenec a odebíral Kobrovy sešity českých spisovatelů, mezi nimi též spisy Franty Šumavského. Tam jsem na jednom místě četli, jak se Šumavský učil (jakož i děti české v tamtějších dobách německému dějepisu; píše s trojím opakováním každého slova [...]) Vypracování této dětské početní úlohy  $1+1=2$ ,  $2+1=3$ ,  $3+1=4$  přivedlo mne na myšlenku upotřebiti tento způsob při cvičení houslí [...]) Nebyti Šumavského, sotva bych byl býval dospěl k základní myšlence své metody. – Měl jsem vždy svízel se svou špatnou pamětí a nemohl jsem se naučiti a zapamatovati ve Špohrově koncertě č. 9 místo 28–33, neb mi vadily smyky označené v pasáží. Přišel mi opět Šumavský na pomoc a ptal se, proč různá vázání zprvu bez smyků; pak vázat po 2 noty, pak po 3 a čtvrtou nevázat, pak vázat 4 noty; z toho vzešly různé kombinace [...]*” NOPP, Viktor: *Profesor Otakar Ševčík – život a dílo*, O. Pazdírek, Brno 1948.

Podstatou Ševčíkovy metody použité při zpracování konkrétní skladby – v našem případě *Koncertu d moll* op. 22 Henryka Wieniawského – je podrobné rozdělení procesu osvojení skladby tak, že jednotlivé, krátké prvky originálu (dle nadpisu jsou to jednotlivé takty nebo taktové skupiny) se stávají základem puntičkářsky promyšleného souboru cvičení, která zahrnují větší objem interpretačních problémů, než se nachází v notovém materiálu Wieniawského. Originální materiál se stává pouze záminkou k tomu, aby se houslista věnoval jednotlivým problémům týkajícím se intonace a techniky pravé a levé ruky. Zabývá se zejména těmi obtížemi, které jej zajímaly jako autora dříve vydaných didaktických publikací (technika smyčce, změna pozice ve stupnicích, provedení trylků). Je tedy možné předběžně definovat návrh Ševčíka jako určitou „hru“ s originálním textem, který je podroben odvážné dekonstrukci jejíž předpokládaným cílem je bezchybné zvládnutí a plné poznání skladby. Kromě tohoto cíle je zde druhý, skrytý – je jím osvojení celé řady prvků houslové techniky, které vycházejí z jednotlivých motivů *Koncertu* Wieniawského. Tento druhý, implicitně vyjádřený cíl je dominantní, neboť organicky souvisí s pedagogickou metodou Ševčíka a také koncepcí výuky, jíž je základem.

Součástí publikace vydané vydavatelstvím O. Pazdírk a v Brně v roce 1929, které bylo použito pro zpracování *II. Koncertu na housle d moll* Wieniawského a které bylo prvním ze série přípravných cvičení pro houslové skladby velkých skladatelů, je soubor doporučených přípravných cvičení o 70 stránkách (!). Tato cvičení jsou určena k nácviku provedení jednotlivých částí skladby včetně slovních komentářů. Ševčíkem upravený houslový part koncertu (včetně klavírního doprovodu) obsahuje podrobné pokyny týkající se správného užití smyčce, práce prstů, dynamiky, agogiky a hudební artikulace a také návrhy zjednodušení, které umožňuje (pro účely výuky) zapojení doprovodných houslí, které nahrazují party orchestru.

Pořadí jednotlivých cvičení navržených Ševčíkem pro žáky, kteří se rozhodli osvojit si *Koncert d moll*, vychází ze struktury samotné skladby. Melodii jednotlivých částí *Koncertu* rozdělil Ševčík na krátké nebo několikataktové úseky, které jsou označeny různými písmeny, které mají svoje zvláštní číslování taktů pro různé úseky skladby. Jednotlivé části cvičení se zakádají na výtazích z melodie a většinou tvoří uzavřené formální celky (hudební věty nebo úseky, které odpovídají určitým částem houslových skladeb tj. tématům, mezivětám, kadencím atp.) a vyskytují se (kromě cvičení ke druhé části skladby) ve dvojicích: nejprve uvádí Ševčík nácvik zvládnutí intervalů vyskytujících se v dané části původní skladby (tento typ cvičení budeme dále označovat jako „Intervaly“), a následně navrhuje (na základě stejného materiálu) cvičení vybraných hudebních frází originálu (jsou

to charakteristická hudební „gesta“, např. intervaly, skoky, akordy, charakteristické motivy a různé jiné prvky, např. ozdoby, stupnice). Autor tento postup nazývá „technicko–hudební analýzou“ (dále: „Analýza“).

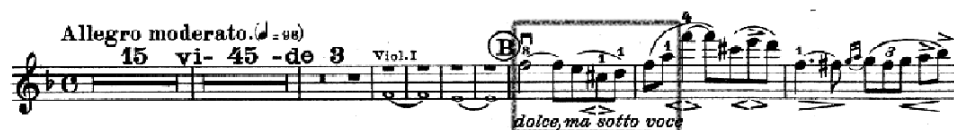
Zvláštní část *Analytických studií* je věnována technicky nejnáročnějším prvkům *Koncertu d moll*. Tato cvičení jsou koncipována jako jako mini–etudy, ve kterých je na Wieniawského materiálu vybudována vlastní hudební faktura, rytmika a artikulace.

Cvičení typu „intervaly“ se zabývají dalšími intervaly, které se objevují v houslovém partu dané části *Koncertu* Wieniawského, přičemž počet částí, na které bylo cvičení rozděleno, neodpovídá počtu taktů originální části skladby, ke které se vztahují: obvykle jsou redukovány takty obsahující kadence, v dalších částech jsou vynechány motivy a fráze již dříve použité (např. druhá část cvičení intervalů k první části koncertu: B 15–21 začíná od třetího taktu tématu, protože v předchozích dvou taktech vystupuje již dříve nacvičený hlavní motiv) nebo ty, které jsou považované autorem za technicky neproblematické. Intervaly, které se u Wieniawského vyskytují v několika po sobě následujících taktech, jsou někdy kumulovány v jedné části tak, aby bylo zajištěno kontinuální procvičování konkrétního technického problému (např. plynulé provedení chromatiky ve vysokých polohách). Je zachována totožnost tónin i tempa (což je překvapivé, protože není snadné si představit realizaci cvičení intonace doporučené Ševčíkem v originálních tempech v I. a III. části – tedy Allegro moderato a Allegro; zdá se, označení tempa považoval český mistr jen jako prvek názvu jednotlivých částí). Je však dvakrát změněna rámcová struktura metra – cvičení z částí II. a III. je zapsáno v metru 4/4. V originále je: 12/8 (č. II.) a 2/4 (č. III.). V části II. je výrazná změna funkce důrazu v porovnání s originálem, ve kterém je takt rozdělen na skupinky po třech). Ve cvičení obecně platí, že úsek začíná a končí tóny, které se nacházejí v originále (mohou být posunuté o oktávu). Ale již v prvním cvičení první části (B 1–12) pozorujeme jistý rozpor s tímto pravidlem: tóny úvodního intervalu skladby: malé sekundy  $f^2 - e^2$  jsou uvedeny v opačném pořadí, což je možné vysvětlit intonačními potřebami (správnost polohy druhého prstu na struně A je možné ověřit srovnáním s prázdnou strunou E).

O. Ševčík, *Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin)*  
 H. Wieniawského 2. koncertu d moll Op. 17, díl I, část B 1–12, s. 5.



H. Wieniawski, *Koncert d moll*, část I, t. B 1–3.



Ve cvičební verzi je omezen rozsah originální melodie (v zájmu čisté intonace se nehraje ve vyšších polohách) a vyrovnán její rytmický tvar. Ševčík pracuje s notami o stejné délce a jednotlivá cvičení jsou založena na několikerém opakování daného intervalu. Proto není brán v úvahu originální směr melodie, její dynamika, průběh atd. Namísto toho pozorujeme tendenci k jednoznačnějšímu (ve srovnání s originálem) řazení intervalů do tónové řady: diatonické nebo chromatické. Je to samozřejmě prostředek, který slouží k osvojení intonace v systému rovnoměrně temperovaného ladění. Co je zajímavé, do textu cvičení intervalů je zahrnuto originální rámcové označení dynamiky (bez rozsáhlých crescend a decrescend, které nemají smysl v situaci, kdy je hudební průběh zredukován do statického pořadí tónů). Je možné zde vidět snahu pedagoga o seznámení se žákem s „duší“ skladby, s jejím autentickým stylem a – řečeno prozaicky – připravit ho k tomu, aby uměl přiřadit danou část skladby k původní dynamice. Občas mají dynamické značky označující krátká crescenda a decrescenda a vyskytující se v rámci jenoho taktu výhradně technický charakter. Autor navrhuje od prvního taktu intervalového cvičení do taktů B 1–12 provádět crescenda takovým způsobem, aby byla hrána horní polovinou smyčce. Čtvrtý takt uvedené analýzy má opačné řešení – tentokrát následuje diminuendo, které se stává stále větší když smyčec dosáhne žabky. Na základě toho můžeme vyvodit, že český pedagog chtěl hudebníka přimět k práci „proti srsti“ a zejména zabránit přirozenému crescendu (danému konstrukcí smyčce i zákony fyziky) při přibližování se k žabce a decrescendu při hře na konci smyčce. Cíleně zde také využívá dynamiku k tomu, aby si žák zvykl na opačný dynamický pohyb. Zajímavým řešením je označení tzv. pomocných (přechodných) not, které mají za úkol

zjednodušit správné provedení výměn poloh. Byly zapsány jako romby (kosočtverce) bez nožiček. Ve dvou posledních takttech intervalové analýzy B 1–12 se objevují dvojhmaty, které se nenachází v originálním sólu. Je to pomocný hmat, který pomáhá zpřesňovat intonaci.

Cvičení uvedená jako „analýza” jsou napsaná podobně proto, že statický model intonačních cvičení tu zastupuje model založený na rozsáhlé motivické práci. Je zde větší svoboda, pokud se jedná o volbu zpracovaného notového materiálu (Ševčík se snaží o výběr takových pasáží, které představují nějaký technický problém), počtu částí, ze kterých se sestává cvičení (obvykle je větší než počet taktů odpovídající části originálního partu) a především způsobu práce s vybranými strukturami. Pravidlem je zde tvorba variantních motivů na základě dané části notového materiálu Wieniawského, který se rozvíjí jako permutace nebo volná transpozice. Vyskutuje se zde také opakující se inverze, augmentace, diminuace a progrese. Celkově vzniká mnohem bohatší tónová plocha než ta, která se vyskytuje v originálním materiálu. Jedná se o procvičování celé řady houslových hmatů, které vyplývají z dané výchozí struktury. Ačkoliv principem je i zde sjednocení a zjednodušení notového materiálu (vyloučením tečkovaného rytmu, pauz nebo ligatur), cvičení jsou založena na základě vybraných původních rytmických figur originálního notového materiálu. Často je prováděna změna metra a také přenesení důrazu z přízvučných částí taktu na slabé a naopak. Mnohem častěji, než v intervalových cvičeních, zde máme co do činění se změnou akordové faktury na lineární a naopak jakož i s častými změnami artikulace. Například „analýza” části B 1–12 je založena na správném provedení obalu. Ten je rozepsán ve dvou variantách: s použitím triol (podle originálního textu) a také ligatur. Zajímavým způsobem byla řešena chromatika vedená ve dvou melodických variantách s klesajícím intonací. O. Ševčík tu používá dvojhmaty, které jsou velmi vhodné pro procvičování intonace. Chromatická řada se objevuje nejprve v originální podobě a následně v inverzi. Dynamika byla navržena tak, aby bylo snadnější zvýraznit akcenty Wieniawského.

Příklad využití tzv. „skrytých dvojhmatů“:

O. Ševčík, *Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin)*

H. Wieniawského 2. koncertu *d moll* Op. 17, část I, díl B 1–12, s. 6.



H. Wieniawski, *Koncert d moll*, část I, t. B 4–9.



Také v op. B 15–21 (tato část odpovídá druhé myšlence prvního tématu) byl zjednodušen rytmus a to vyloučením not s tečkami a zapsáním melodie v osminových triolách. Melodie tohoto díla byla zapsána jednak v původní podobě se stejnými přírazy jako u Wieniawského a jednak v inverzi za použití mordent. Mordenty zde zkrášlují nejen tóny označené Wieniawským, ale všechny zvuky diatonické stupnice od  $a^2$  do  $f^3$ . Na druhé straně pasáž nacházející se v taktech 19–21 rozdělil český pedagog na čtyřhlasé úseky pomocí augmentace a inverze. Při zpracovávání dalších částí Ševčík používal tzv. „metodu záložek“, která spočívá v tom, že nová skupina tónů je propojená s částí předchozího motivu (např. po uvedení tónových skupin 1 a 2 budou následovat skupiny 2 a 3 atd.).

Příklad využití „metody záložek“:

O. Ševčík, *Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin)*

H. Wieniawského 2. koncertu *d moll* Op. 17, část I, díl B 15–21, s. 7.





H. Wieniawski, *Koncert d moll*, část I, t. B 16 – C 5.



Ozdobné kadenční formě, která se nachází v taktech B 19–21 byla věnována zvláštní pozornost. Český pedagog vytvořil z tohoto cvičení zvláštní minietudu. Pro docílení přesnosti prstů a koordinace obou rukou napsal 17 různých variant cvičení, kde najdeme např. různé způsoby rozmístění ligatur, různou artikulaci atd.

Podobně jako v případě intervalových cvičení se v „analýzách“ objevují z didaktických důvodů dynamické značky, které se nevyskytují v originále. Jako například v taktech B 19–20 jsou přirozená crescenda při stoupající melodii a diminuenda při klesající (zatímco v poslední frázi hlavního tématu v originálním sólu je po celou dobu forte). Můžeme předpokládat, že již v průběhu cvičení chtěl vštípit houslistovi správné reflexy, které se ukáží být nezbytnými v rychlém tempu provedení.

V další části C 6–19, které se věnuje materiálu tématu I., zdůrazňuje český pedagog dvě složitější změny poloh v taktech C 7 a C 9. Na počátku cvičí jen přechody. Změnu polohy zapisuje několikrát v obou směrech za použití diminue. V případě přechodů v taktu C se pro nácvik faložoletů na G struně doporučuje postavení nejprve „silného“ prstu. Změny polohy jsou zahrnuty v originální melodii.

O. Ševčík, *Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin)*  
H. Wieniawského 2. koncertu d moll Op. 17, část I, díl C 6–19, s. 8.



H. Wieniawski, *Koncert d moll*, část I, t. C 7–10.

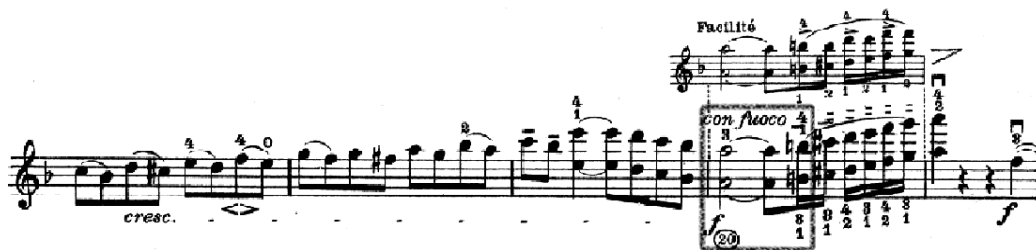


Velmi zajímavým a novátorským způsobem přistoupil český pedagog k problematice prostých oktáv i prstokládových oktáv (držených dvěma prsty) v taktech C 19 (prosté) a C 20 (prstokládové). Provedl modifikaci originálního osminkového zápisu oktáv tak, že je rozdělil na dva hlasy, které jsou navzájem opožděny.

O. Ševčík, *Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin)*  
H. Wieniawského 2. koncertu d moll Op. 17, část I, díl C 20, s. 10.



H. Wieniawski, *Koncert d moll*, část I, t. C 17–21.



V „analýze“ fragmentu D 1–12, kde vystupuje virtuozní mezivěta, Ševčík značně zmodifikoval fakturu. V pasážích solových částí zvýraznil nejsložitější změny polohy a tzv. skryté dvojhmaty. Jsou zde cvičeny kratší zvukové skupiny za použití „metody záložek“. Naopak v části D 3–8 jsou čtyřikrát opakovány zvukové skupiny stejné jako v originále.

Při bližším pohledu na analýzu části D 9–12, kde byla originální melodie podřízena augmentaci, vidíme, že autor přemístil tóny originálních pasáží pomoci permutace: utvořil melodickou linii podle prvních dvou not z každého čtyřzvuku a následně seřadil vedle sebe třetí a čtvrté. Ve stejném fragmentu skladby (D 9–12) Ševčík prostudoval problém přechodu



O. Ševčík, *Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin)*  
 H. Wieniawského 2. koncertu *d moll* Op. 17, část I, díl: Passage D 1-2, s. 14.



K výše uvedené pasáži vytvořil až 35 variant vzniklých hlavně artikulačně rytmickými změnami.



H. Wieniawski, *Koncert d moll*, část I, t. D 1-2.



Dynamická značení, které se nachází v partii koncertu byla zachována. V komentáři k tomuto místu Ševčík píše: „*V provedení jednotlivých smyků jest nutno přesně dbáti přednesových znamének*”<sup>250</sup>.

„Analýza” taků D 13-14 (další figurační část s virtuozní strukturou) zabírá celou stranu notového textu. V solové partii koncertu se nacházejí dvojzvuky se zpožděním v horním hlase. Český pedagog doporučil jednotlivě cvičit dolní a horní zvuky a následně hrát současně a v různých lineárních kombinacích za použití pravidelných osmičkových rytmů. Uvedená část byla také „projednána” jako „Passage D 13-14”, s devíti smyčcovými způsoby.

Podobně byly zpracovány další díly první části. Jeden ze zajímavějších návrhů se nachází v části D 19-22, která začíná akordem v deváté poloze (z formálního hlediska končí zahrnutý v předchozích taktech *Koncertu* pořadí dvojhmatových figur). Český pedagog zde použil zajímavý a novátorský způsob práce. V komentáři píše: „*Cvičení v trefování tonů*.”

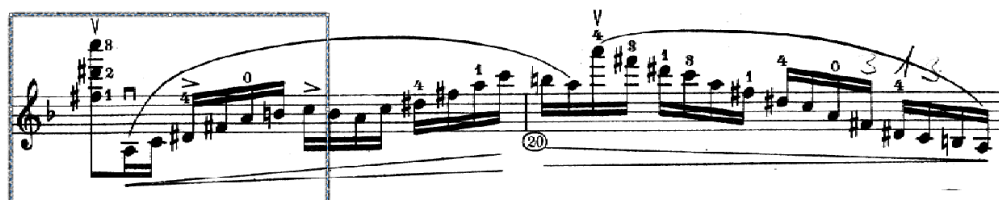
<sup>250</sup> *Tamtéž*, s. 14.

Palce pouštějí krk a vracejí se na stejné místo, smyčec však zůstává v době pauzy na struně.”<sup>251</sup>

O. Ševčík, *Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin)*  
H. Wieniawského 2. koncertu *d moll* Op. 17, část I, op: D 19–22, s. 19.



H. Wieniawski, *Koncert d moll*, část I, t. D 19–20.



Pokračování „analízy” tomto místě – které stanoví konečnou frázi spojení, které vede k druhému tématu I části *Koncertu* – přináší velké změny z pohledu rytmiky jak i melodiky. Tato část je příkladem velmi svobodného jednání solové partie – stává se zde pouze záminkou pro prezentaci způsobu jakým dle názoru Ševčíka je vhodné pracovat. Z perspektivy moderního houslisty, který bere „do dílny” *Koncert d moll*, bude rozumné prostudovat takty D 21-22, za použití skrytých dvojhmatů navrhovaných českým mistrem.

O. Ševčík, *Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin)*  
H. Wieniawského 2. koncertu *d moll* Op. 17, část I, díl: D 19–22, s. 20.



<sup>251</sup> *Tamtéž*, s. 19.

H. Wieniawski, *Koncert d moll*, část I, t. D 21–22.



Finální partie první části *Koncertu* přináší mnoho působivých prvků virtuozního řemesla takových jako: chromatická glissanda, oktávy a sexty „lomené”, virtuozní staccato, a také dvojhmatové pochody. Ševčík se skvěle zhostil zadání když připravil na počátku širokou sbírku cvičení, která měla za cíl seznámit hudebníka s možnými způsoby práce s chromatickým glissandem, které se vyskytují v taktech G 12-13. Byly rozděleny na několik etap práce. První z nich byl nazván: „Chromatické pohyby v okolí malé tercie, čisté kvarty a kvinty.”<sup>252</sup> Po zahrání daného intervalu legato v obou směrech následuje jeho naplnění chromatikou.

O. Ševčík, *Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin)*  
*H. Wieniawského 2. koncertu d moll Op. 17, část I, díl G 12–13, s. 31.*



Ševčík radí hudebníkům: „*V pochodech dolů od páté polohy se palec přesouvá s celou rukou.*”<sup>253</sup> Další etídy jsou stejné s tím rozdílem, že jsou rozepsány mezi třetí a dvanáctou polohou na struně D. Další etapa práce stanoví přechod do glissanda vyskytujícího se u Wieniawského pomocí tremola třetího palce. Zde je jasně viditelná gradace obtížnosti. Při provádění prvního chromatického přechodu český pedagog radí hrát glissando bez tremola s udržení pulzace<sup>254</sup>. Podruhé před zahráním uvedeného chromatického celku doporučuje „*připravit tremolo*” následně „*chvějivě couvnout ruku dolů*”<sup>255</sup>. Každá další etída se stále více přibližuje ke konečné verzi glissand u Wieniawského.

<sup>252</sup> *Tamtéž*, s. 30.

<sup>253</sup> *Tamtéž*, s. 30

<sup>254</sup> *Tamtéž*, s. 31

<sup>255</sup> *Tamtéž*, s. 31

O. Ševčík, *Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin)*  
 H. Wieniawského 2. koncertu d moll Op. 17, část I, díl G 12–13, s. 32.



H. Wieniawski, *Koncert d moll*, část I, t. G 11–12.



V taktech H 1-4 solového hlasu se nachází klesající progresse rozložených pasáží. Ševčík navrhuje s ní pracovat následovně: „Z počátečních čtyř taktů pouze a/ první, b/ druhá, c/ třetí a čtvrtá část taktu.”<sup>256</sup>. Zpracování v různých rytmických a fakturálních variantách podléhá z těchto částic oddělené souzvučky.

O. Ševčík, *Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin)*  
 H. Wieniawského 2. koncertu d moll Op. 17, část I, díl: Studies H 1–4, s. 33.



H. Wieniawski, *Koncert d-moll*, část I, t. H 1–3.



První část *Koncertu d moll* uzavírá vzrůstající pochod trylů. Český pedagog doporučuje jeho procvičování v dynamice piano. Cílem je dosažení maximálního uvolnění

<sup>256</sup> *Tamtéž*, s. 33.

ruky při delším trylkovém pochodu. Na počátku doporučuje hrát variantu v osmičkových triolách a postupně přecházet ke kvintolám. Teprve po řádné pohybové přípravě je možné dle jeho názoru hrát konečnou verzi trylku.

Ve cvičeních ke druhé části *Koncertu (Romance)* Ševčík odstupuje od samostatných intonačních cvičení, která stanoví nedílnou součást „analíz“, pravděpodobně z důvodu jejího pomalého tempa. Provádí je pomocí analogické, stejně jako v části I metody změny originálních motivů permutací, transpolohou, rytmickými a fakturálními změnami (zejména časté alternování lineárních a akodových verzí), při zachování originální – dostatečně vyvinuté Wieniawským – dynamiky, ale – jak již bylo uvedeno – za současného vyloučení originální metrické konstrukce (takt Wieniawského 12/8 s vnitřním trojkovým rozdělením zůstává „vtlačný“ do ostrého čtyřměru, což následně zajistí kompatibilitu této partie cvičení etid k části I a III). Za účelem vytvoření u hudebníka pocitu velkého významu dynamického činitele v *Romance*, Ševčík nejen nanesl do cvičení originální označení Wieniawského, ale také podrobně označil různé role smyčce dle použité dynamiky.

O. Ševčík, *Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin)*  
H. Wieniawského 2. koncertu d moll Op. 17, část II, díl 1–8, s. 38.

Andante non troppo.

The first system of the exercise consists of two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 12/8 time signature. It features a series of eighth notes with various dynamics: *p*, *pp*, *mp*, *mp*, *mf*, *mf*, and *f*. There are also accents and slurs. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It features a series of eighth notes with dynamics: *f*, *p*, *mf*, *f*, *p*, *mf*, *f*, and *pp*. There are also accents and slurs.

H. Wieniawski, *Koncert d moll*, část II, t. 1–6.

Andante non troppo. (d. 66)

The second system of the exercise consists of two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 12/8 time signature. It features a series of eighth notes with dynamics: *p*, *mf*, *mf*, and *p*. There are also accents and slurs. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It features a series of eighth notes with dynamics: *pp*, *sfz*, *pp*, *f*, *mp*, and *mf*. There are also accents and slurs.

Český pedagog také dával praktické rady houslistům, kteří by měli ten koncert hrát s doprovodem symfonického orchestru. Jako příklad v taktu A 16, kde solista začíná kantilénovou rozeznívající myšlenku *dolce* ve vysokém registru, píše v komentáři: „u tohoto



výrazu *ton zesílit, aby nedošlo ke ztlumení orchestrem*”<sup>257</sup>. Další poznámky mají typicky interpretační charakter. Zde jsou uvedeny některé z návrhů českého pedagoga: „*vášnivě*” (A 17), „*pp jako kontrast k začátku romance*” (B 1), „*détaché akcentované z ramene*” (B 12), „*s největší vervou a citem*” (B 17), nebo „*mocným tonem blízko podstavce*” (B 23). Je tedy vidět, že Ševčík přistoupil k *Romanci* opačně než k části I – jako lyrické skladbě, který měl stanovit „vyústění citu”.

Finále *Koncertu d moll* (á la Zingara) má konstrukci rondo s výrazně virtuozním charakterem. Jeho technická problematika se zakládá hlavně na figuračních procesech typu moto perpetuo. Ve cvičeních finále znovu rozdělených na „Intervaly” a „Analýzy”, Ševčík opakovaně využívá používané ve dvou předchozích částech změny textu a způsoby cvičení, takové jako např. změny faktury, zjednodušení rytmu, zavedení skrytých dvojhmátů, přechodných not a také záložkovou metodu. Zvláště cenné jsou návrhy zvládnuté delších motorických úseků. Také v tomto případě Ševčík zahajuje práci od nejmenších částic hudebního díla. Části jsou rozděleny na několikazvukové skupiny, které je nutno cvičit v obou směrech smyčce.

O. Ševčík, *Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin)*  
H. Wieniawského 2. koncertu d moll Op. 17, část III, díl A 11–25, s. 47.



H. Wieniawski, *Koncert d moll*, část III, t. A 8–13.



Český pedagog bere v úvahu provedení této části ve volnějším tempu pomocí artikulace spiccato jak i rychlejším s použitím sautillé (které věnoval samostatnou publikaci). Velmi důležitým činitelem při cvičení těchto částí je správné rozmístění podpory a energetických

<sup>257</sup> Tamtéž, s. 39.

uvolnění. Ševčík přesně zaznačuje, které noty mají být zvýrazněny. Uvádí také pomocné způsoby cvičení jako: jako využití legata a skrytých dvojhmatů. Další části analýzy tohoto díla se zakládají hlavně na výše uvedených způsobech a také na těch zahrnutých v první části. Zajímavý je návrh alternativní verze staccata (*facilité*) v posledním opakování refrénu v originálním textu (takty E 25–26 a 30–31) – originální šestnáctky byly nahrazeny triolami. Tento návrh nezprošťuje hudebníka dle názoru Ševčíka nutnosti cvičit tento úryvek dle původních hodnot a to několika opakováním vzoru gamové figury mezi jinými v progresi.

Jak již bylo uvedeno, opus 17 Ševčíka stanoví dnes již zapomenutou pozici. Jedním z důvodů této situace je to, že chybí správná instrukce jak jej využívat. Protože jsem měl možnost hovořit s profesorem pražské konzervatoře panem Jaroslavem Foltýnem (který byl žákem asistenta O. Ševčíka, Viktora Noppa), dozvěděl jsem se, že současní učitelé využívající jeho publikace, doporučují nejčastěji svým žákům hraní všech cvičení jedno po druhém. Takový přístup je pochopitelně chybný. Celková realizace myšlenky Ševčíka totiž vyžaduje zbytečně mnoho času na technická cvičení, rozptyluje žáka, který by se měl raději soustředit na zvládnutí pouze takových překážek, které tvoří skladba jež je základem etíd (zdravý rozum napovídá, že metoda cvičení „dekonstruovaného“ textu může komplikovat pochopení a zapamatování původní skladby) a také zavádí do učení jednotvárnost, protože se opakují cvičební koncepty. Zpozoroval to i citovaný výše Henri Marteau, který upozornil, že používání „léku“ připraveného Ševčíkem může způsobit více škody než užítku, protože zabíjí v žákovi muzikantství<sup>258</sup>.

Při pohledu na opus 17 Ševčíka z perspektivy houslové pedagogiky XXI století je zde možné vidět prvky, které dokazují, že je možné jej využít pro nejlepší a nejrychlejší zvládnutí koncertu. Úryvky, které tvoří intervalové analýzy (Interv.) zcela určitě nejsou nezbytné k cvičení, protože se často týkají technicky snadných míst. V těchto úryvcích je nutno upozornit na tzv. přechodné noty při změnách polohy, protože mohou být nápomocné při intonačních obtížnostech. Necennějšími úryvky pro cvičení jsou tzv. „Pasáže“ čili obtížnější sekvence ze solové partie nejvíce podobné originálu. K tomuto materiálu je potřeba přistupovat velmi vzácně. Nezdá se nutné cvičení např. Pasáže D 1–12 za použití všech 35 rytmicko artikulačních variant. Je však vhodné je cíleně zvolit a prostudovat s ohledem na individuální problémy žáka. Pokud má náš žák problém například s chromatickým glissandem v *Koncertě d moll*, v analýzách najdeme skvělý návrh řešení

---

<sup>258</sup> „In stärkeren Dosen gebraucht, dörren sie sehr schnell jegliches musikalisches Gefühl bei den Schülern aus und find gewiss schädlich. BATKA, Richard: Cit. Dílo, s. 8.

v několika etapách. Je nutno však zachovat opatrnost v případě použití etíd, které se ve značné míře odklonují od prvozvoru Wieniawského. Jejich intenzivní cvičení by mohlo být dobře zapamatováno hudebníkem a následně mu ztížit provedení originální verze skladatele.

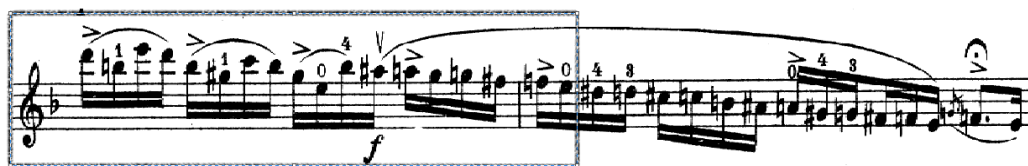
Příklad etídy, která se značně liší od textu Wieniawského:

O. Ševčík, *Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin)*

H. Wieniawského 2. koncertu d moll Op. 17, část I, díl: D 23–24, s. 20.



H. Wieniawski, *Koncert d moll*, část I, t. D 23–24.



Při použití opusu 17 je potřeba mít na paměti, že v etídách je použit prstoklad, Ševčíka. Pokud nebudeme hrát partii *Koncertu d moll* dle jeho zpracování, je nutné provést drobné změny aplikatury v analízách. Celý tento opus se může stát pro studující a také pro jejich pedagogy pramenem inspirací pro objev stále novějších a dokonalejších metod jeho práce. Efektem tohoto analytického a tvůrčího přístupu k otázce práce se skladbou může být silnější technicko hudební rozvoj a také vědomí, že existuje ohromné množství nových směrů, které nás přivedou k umění v nejlepším a nejšlechtnějším vydání.

## **5. Osobní zkušenosti autora disertace s metodou Ševčíka a návrhy využití jeho díla**

### **5. 1. Osobní zkušenosti autora disertace s dílem Ševčíka z pozice žáka**

Poprvé jsem se s dílem Ševčíka setkal na základní umělecké škole. Můj učitel mi zadával vybraná cvičení z opusu 1 a také z opusu 9. Na střední škole (konzervatoři) jsem se setkal s opusem 3 (jediným vydaným dílem Ševčíka v Polsku), kde jsou cvičení pro pravou ruku. Ačkoliv jsem se snažil Ševčíkova cvičení pečlivě cvičit, ještě jsem si tehdy neuvědomoval, jak velkou mají hodnotu. Situace se změnila v polovině mého studia na Hudební Akademii v Krakově. Bodem zvratu se stalo, když jsem v univerzitní knihovně náhodně našel staré vydání opusu 2, sešity V a VI – čili cvičení určených pro pravou ruku založených na trojzvucích a čtyřzvucích. Tento objev se ukázal o to cennější, že práce se zlepšováním práce pravé ruky a také nalezení neoptimálnější cesty ke zdokonalení se této složité technice, byla středem mého zájmu. Má fascinace tímto dílem byla tím větší, že dva sešity nebyly delší dobu vydávány (v té době bylo možné v Česku zakoupit pouze sešity I–IV), takže jsem se v té chvíli stal majitelem kompletní sbírky.

Při cvičení jsem především kladl důraz na správnou hru vybraných cvičení, která se nacházela na prvních stránkách obou opusů (jsou zaměřena na změny pohybu smyčce ve volném tempu). Pracoval jsem s nimi pravidelně – od několika minut do půl hodiny denně. Po nějaké době jsem na sobě vypořizoval značné zlepšení při změně strun a také lepší citění pohybu smyčce. Zde je třeba dodat, že v uvedeném období mé výuky jsem pracoval s *Fugou z 1. sonáty g moll pro sólové housle J. S. Bacha*. Pravidelná práce s Ševčíkovým opusem 2, sešity V a VI mi zcela určitě velmi pomohla v rychlejším zvládnutí této skladby, a tak jsem se začal blíže zajímat o tohoto významného českého pedagoga.

Důkladně jsem poznal jeho díla a postupně jsem je zaváděl do každodenních cvičení. Delší dobu jsem cvičil opus 1, sešit IV. Tam se nacházela celá řada dvojhmatových sekvencí, která se stala skvělým úvodem pro zvládnutí nezvykle obtížného *1. koncertu fis moll op. 14* Henryka Wieniawského. Jako velmi užitečná se ukázala zejména cvičení č. 5–8, 12 (decimy), a také obtížné dvojhmatové pochody č. 13–15. Toto dílo mně uvedlo také do techniky hry dvojhmatových flažoletů. Ševčíkův materiál mi velmi pomohl při zvládnutí

tohoto obtížného díla především proto, že u Ševčíka se zdál být stupeň technických požadavků vyšší než u Wieniawského. Český mistr totiž napsal svoje cvičení v různých tóninách a také často v hráčsky nepohodlných kombinacích. Díky tomu se v konečné fázi ukázala být práce s uvedeným *Koncertem fis moll* jednodušší.

Po podrobném obeznámení se s opusem 1, sešitem IV, jsem začal procvičovat sešit III uvedeného díla. Důraz jsem kladl na cvičení stupnic a rozložených akordů přes 3 oktávy (cvičení č 2, 4 a 7). Po několika měsících pravidelné práce s nimi se mi podařilo získat mnohem lepší cit pro polohy, zejména pro ty vysoké. Také jsem zdokonalil tzv. „topografii“ hmatníku. Důkladné prostudování a seznámení se sešity I a II z op. 1 pro mě potom bylo již samozřejmostí.

Zde je třeba zmínit, že opus 2, sešit V a VI, a také opus 1, sešit IV byly trvale zahrnuty do mých materiálů určených pro každodenní práci související se zdokonalením práce pravé i levé ruky.

## **5. 2. Osobní zkušenosti autora disertace s dílem Ševčíka z pozice houslového pedagoga**

V mé pedagogické práci vybírám cvičení ze širokého repertoáru pro své žáky velmi individuálně a s ohledem na jejich momentální technické a interpretační potřeby a také na dlouhodobý rozvoj. Zvládnutí techniky pravé ruky působí zpravidla žákům nejvíce problémů. Proto bude níže zpracováno několik případů didaktické práce autora disertace, kde využil tu část díla Ševčíka, která se zabývá zlepšením funkce pravé a levé ruky žáka.

Na počátku své pedagogické práce jsem se setkal s žákyní, která se před nástupem do mé třídy vzdělávala dva roky ve škole Suzuki. Všechny skladby a cvičení hrála prakticky jen malou částí smyčce v jeho středové části. Pravděpodobně to souviselo s metodou této školy, která kladla velký důraz právě na takový způsob hry v počáteční fázi vzdělávání. Moje verbální upozornění a aplikace řady oblíbených cvičení pro pravou ruku nepřinesly požadovaný výsledek. Tehdy jsem si vzpomněl na Ševčíkův opus č. 2. Rozhodl jsem se využít nejprve cvičení č. 1, 2 a 5 ze sešitu I. Díky tomu se mi povedlo vštípit mojí žákyni způsob hry celým smyčcem vedeným různými rychlostmi s využitím celé jeho délky. Současně jsem jí pro větší pružnost zápěstí a prstů doporučil cvičení č. 11 z op. 1, sešit I, a také cvičení týkající se hry mnoha not po sobě smyčcem směrem dolů i nahoru (obloukovitými pohyby) – op. 2, sešit I, cvičení č. 5, příklady č. 243–249. Na počátku byla

hra celým smyčcem v různých rychlostech pro žákyni velkým problémem. Ale po několika dnech jsem zjistil, že se funkce pravé ruky zlepšila. Samozřejmě tento proces postupoval pomalu, ale pravidelná práce s uvedenými cvičeními působila nápravu a neustálý postup. Zde je vhodné se zmínit, že žákyni stačilo cvičit tento „soubor korekcí“ jen cca 25–30 minut denně.

Dalším příkladem z mé praxe je žák střední školy (konzervatoře), který měl v momentě, kdy ke mně nastoupil, velké problémy se střídáním strun. Často se stávalo, že loket pravé ruky při střídání strun zůstával ve „staré“ poloze a do nové přecházel pouze zápěstím a prsty. Tento stav působil samozřejmě velké zmatky v pohybu jeho ruky, které neumožňovaly provádět lehké a hbité pohyby smyčce. Stejně jako v případě předchozí žákyně jsem využil cvičení č. 1 a 2 z opusu 2, sešitu I jako ukázkou správné techniky střídání strun. V prvním cvičení – hraném s pauzami – byla pokaždé nutná kontrola správného pohybu daného potáhnutí smyčcem. Následně jsem zavedl cvičení č. 30 ze sešitu III stejného opusu, které se zabývá zlepšením hry na dvou strunách. Nutí houslistu ke změně záběru „celou rukou“ a také k aktivnímu pohybu lokte. Protože byl žák značně technicky pokročilý, rozhodl jsem se opatrně zapojit do souboru korekce také Ševčíkův op. 2 sešit V. Soustředil jsem se na cvičení dvojhmatů hraných celým smyčcem i jeho polovinou s následným přechodem ke složitějším skladbám (s využitím rozdělení smyčce ve dvojhmatech což při tříhlasém tématu není jednoduché). Pro žáka nebylo snadné si na nový způsob hraní zvyknout, ale právě tato cvičení jsou vhodná k tomu, aby „přinutily“ ruku ke správným pohybům.

Ve své praxi se často setkávám s žáky, kteří mají příliš tuhou pravou ruku bez plynulého pohybu. Mnohokrát se mi podařilo odstranit tento problém použitím metody tzv. zpětných smyčců (tj. mnohanásobným překládáním smyčce ve stejném směru). V takovém případě využívám již uvedené příklady č. 243–249 z op. 2, sešit I, a také vybraná cvičení z op. 3. Při korekci práce zápěstí, jeho správné funkce, se stává, že žák nemůže pochopit specifiku daného pohybu. Setkal jsem se s případem, že se již pokročilý houslista, který měl brzy ukončit hudební školu II. stupně, nemohl naučit správně pohybovat zápěstím. Dospěl jsem k závěru, že v tomto složitém případě bude potřeba použít radikálních výukových metod, a proto jsem mu doporučil hru tzv. „koleček“ u žabky. Ta spočívá v úplném vychýlení zápěstí na druhou stranu v průběhu každého návratu smyčce. Výsledky byly znatelné již po několika týdnech, ale úplná korekce byla ukončena až po necelém roce.

Již na počátku mé pedagogické práce byla do mé třídy přidělena dívka, která měla velké problémy se zahráním rychlého detaché a sautillé. Pohyby zápěstí byly málo hbité,

většinu práce odvedla paže, což je zjevná technická chyba. V tomto případě jsem se také rozhodl nahlédnout do díla Ševčíka. Řešení jsem našel v op. 2, sešitu III věnovaném hře na dvou sousedních strunách. Nejprve jsem žákyni seznámil s touto problematikou prvními cvičeními (z tohoto sešitu) a později jsem jí zadával z lekce na lekci přibližně 10 nových cvičení. Pro poznávání nových variant artikulace, a také abych předešel únavě v práci, jsem na každém dalším setkání obměňoval soubor cvičení na dalších deset. V poslední fázi nácviku korekcí musela žákyně denně cvičit 2–3 cvičení z každého tématického dílu daného opusu. Kromě toho jsem zapojil vybraná cvičení legato z op. 2, sešitu V (č. 649–711), a také z op. 2, sešitu VI (č. 509–568). Korekce funkce zápěstí a osvojení potřebné zručnosti zabralo přibližně osm měsíců. Po ukončení nápravy jsem však ještě doporučil každodenní, nejméně několikaminutovou práci, která bude pomáhat k uchování a zafixování nedávno získaných schopností – tentokrát ve zkratce. Nejvhodnější se ukázalo spojení cvičení z op.2, sešitu III (vybraných z řady 347–373), a také z opusu 2, sešitu V (č. 649–711). Po několika dalších měsících již po starých chybách a zlozvycích nebylo ani stopy.

Zde je vhodné popsat experiment, který jsem provedl u mých začínajících žáků. Rozhodl jsem se celou první třídu učit podle tzv. pultónového systému Ševčíka (využil jsem také – pro tyto účely připravenou – skvělou sbírku etud pro housle od prof. Václava Krůčka). Práci se žáky jsem zahájil od skupiny pultónů mezi 1 a 2 prstem. V Polsku stejně jako i ve většině houslových škol začíná výuka od pultónů mezi 2 a 3 prstem – tento hmat je možné považovat za nejvíce fyziologický z důvodu jeho přirozeně blízkého rozestupu. Ševčík vycházel z předpokladu, že pokud žák nejprve zvládne složitější hmat (pultón mezi 1 a 2 prstem), tak potom se snadnějším hmatem nebude mít problémy. Moje pozorování bylo následující: žáci, kteří začínali výuku podle Ševčíkovy metody, zvládali nové držení levé ruky mnohem snadněji, než žáci, kteří pracovali s tradičním vzdělávacím materiálem pro začátečníky (používaným v Polsku). Lze uvažovat o tom, zda by nebylo vhodné začínat výuku od tzv. pultónového systému, který navrhl Ševčík.

S ohledem na problém funkce levé ruky bylo nejsložitější v mé didaktické činnosti uvolnění silné ztuhlosti u žáka, korekce málo pružných změn poloh spojených s nedostatkem supinace a pokrčování zápěstí. Za účelem odstranění nadměrného napětí jsem doporučil hru cvičení č. 3–5 z op. 8. Pro urychlení efektu musel žák hrát tyto průpravy bez palce levé ruky. Kromě toho bylo do skupiny korektivních cvičení zařazeno cvičení č. 14 z op. 1, sešitu III, které nutí ruku provádět jemné a měkké přechody mezi polohami. Výhodou tohoto cvičení je to, že flažolety je nutno hrát všemi prsty což umožní značně lepší vycítění poloh a také vyžaduje roztažení mezi 1, 3 a 4 prstem ve vysokých polohách. Jelikož jsou tato

roztažení realizována na flažoletech, nepůsobí napětí ruky. Pro přizpůsobení se ruky k supinaci jsem použil cvičení č. 47 a 51 z op. 9, která je založená na kvartovém postupu, a současně jsem kontroloval držení ruky na cvičeních č. 1–3 z opusu 1 sešit I.

Výše uvedená cvičení (op. 1, sešit I, č. 1–4, a také 8) používám u mých žáků, aby poznali techniku artikulace levé ruky (tedy aby dodržovali měkké ale pružné postavení a odebrání prstů od strun při zachování plochého postavení polštářků prstů).

Žákům základní školy, kteří vcházejí do etapy dvojhmatové hry zadávám vybraná cvičení z opusu 9. Úroveň obtížnosti narůstá v tomto díle postupně, díky čemuž si mladý adept hry na housle může osvojit tuto problematiku bez větších obtíží. Ševčík proto složil svoje cvičení tak, že hudebník je schopen v podstatě sám pochopit závislost mezi dvěma souznějícími zvuky.

U žáků střední školy se učitel houslové hry často potýká s problémem, jak naučit žáka hrát prstokladové oktávy (tj. takové oktávy, kde se střídají dva oktávové hmaty 1–3, 2–4 atd.) a decimy. Ve většině případů to není jednoduché. Nejčastějším problémem a chybou je zpravidla roztahování ruky směrem nahoru a také špatné postavení prstů levé ruky. Verbální vysvětlení a ukázka správného postavení prstů žákovi pomáhá, ale trvá zpravidla dlouhou dobu, než si toto postavení osvojí. Sbírkou cvičení, která diametrálně změnila moje zkušenosti v této otázce se stal Ševčíkův opus 4 (zpracovaný redakčně profesorem Jaroslavem Foltýnem). Cvičení, která se tam nacházejí, byla vypracována tak, že roztažení prstů probíhá postupně a nenuceně – nepůsobí zbytečné napětí při složitých hmatech. Houslista se také učí na jejich základě správnému postavení levé ruky.

### **5. 3. České a polské učební programy hry na housle (osnovy) – srovnání**

Při srovnání vzdělávacích požadavků a také učebních programů určených pro jednotlivé etapy vzdělání v Čechách a v Polsku lze konstatovat různou míru využití díla O. Ševčíka.



## I etapa vzdělání – základní škola– Česko<sup>259</sup>:

V prvních šesti letech výuky hry na housle, jsou v Česku cvičení Ševčíka využívána povinně a pravidelně. V prvním roce učení se používá: opus 6 sešit I a II, č. 1–17; opus 2, sešit I, č. 3 první a druhý řádek, výběr ze cvičení smyku 1–39 a opus 7, sešit I, č. 1 a 2 ve volném tempu. Druhá třída se i nadále řídí školou pro začátečníky opus 6, je použit sešit II a III, č. 18–34. Objevuje se zde také opus 7, tématicky související s výukou trylku (ze sešitu I jsou doporučena cvičení č. 1, 2, 5, 6 – v návrhu se doporučuje volbu takových cvičení, která se zakládají na osvojení si rozložení prstů levé ruky). Navrhuje se vždy začínat od volného tempa. Z opusu 2 se doporučuje cvičení č. 3 ze sešitu I. Zabývá se problematikou přechodů přes jednotlivé struny. Ve třetím roce učení je doporučeno cvičení materiálu ze sešitů III a IV, až do č. 48. V opusu 7 – sešit I–V–VI – se provádí volba stupnic a rozložených akordů na základě již známých prstokladů a z opusu 2 se doporučuje cvičení 4 ze sešitu I. Dle popisovaného programu výuky by bylo vhodné ve čtvrtém roce dokončit sešit IV z opusu 6 a také cvičení ve vyšších polohách ze sešitu VI. V opusu 7 se doporučuje vybrat jednotlivá cvičení a ve škole smyčcové techniky zvládnout č. 5. Zlepšování techniky v pátém roce se i nadále zakládá na výše uvedených dílech. Například z opusu 6 se předpokládá využití sešitů VI a VII s možností výběru podle potřeby studia zvolených poloh. V opusu 7, sešitech I a II nebyla určena konkrétní cvičení a ve škole smyčcové techniky opus 2, sešit I se doporučuje výběr cvičení č. 5. Novinkou je zde opus 1, sešit I čili *Škola houslové techniky*. Velmi podobně vypadá situace v šestém roce výuky hry na housle: ze školy pro začátečníky opus 6 se doporučuje dokončit sešit VI a VII a z opusu 7 by se měl žák seznámit s vybranými cvičeními ze sešitu II. Ze školy smyčcové techniky opus 2, sešit I se doporučuje dokončení č. 5 a procvičení vybraných částí z č. 7. Předpokládá se pokračování v opusu 1, sešitu 1 – dle individuální volby. Poslední – sedmý rok má v požadavcích na vzdělání novou položku z pokladnice českého mistra – opus 8, který se zabývá se problematikou výměn poloh. Ze školy smyčcové techniky opus 2, sešit I se doporučuje dokončit č. 7 a z čísla 11 vybrat některé varianty.

---

<sup>259</sup> *Učební osnovy hry na smyčcové nástroje pro přípravné studium a I. stupeň základního studia a II. stupeň*, Ministerstvo školství České Socialistické Republiky, Státní pedagogické nakladatelství, n. p., Praha 1981.

## **I. etapa vzdělání – základní škola – Polsko:**

Program výuky hry na housle v hudební škole I. stupně v Polsku<sup>260</sup> rovněž zohledňuje odkaz O. Ševčíka. V prvních třech letech vzdělání však nejsou doporučena žádná jeho cvičení. Teprve ve čtvrté třídě se doporučuje využití opusu 3 a také dvojhmatových cvičení z opusu 9 a cvičení pro změny pozice I–V. V pátém roce vzdělání se předpokládá pokračování *40 variací* op. 3 (snadnější cvičení), a také dvojhmatů z opusu 9 a výměn poloh z opusu 8. Stejná je situace v šesté třídě – zde se však doporučuje celý opus 3 a také pokračování opusů 8 a 9.

## **II. etapa vzdělání – střední škola – Česko:**

Zde se doporučuje následující cvičební materiál: *Škola houslové techniky* opus 1 sešit I–III – dle volby a individuálních potřeb žáka a také škola smyčcové techniky opus 2 rovněž s odkazem na první tři sešity. Výše uvedený didaktický materiál doplňuje opus 8 pro nácvik výměn poloh a dvojhmatová cvičení z opusu 9.

## **II. etapa vzdělání – střední škola – Polsko<sup>261</sup>:**

V první třídě se doporučuje seznámení se sbírkou *40 variací* opus 3. Na další rok učení je naplánována – kromě uvedeného díla opusu 1, sešitu III – ještě škola houslové techniky z opusu 2: sešity I a III. Cvičebním materiálem, který má za cíl zlepšení techniky trylky je opus 7, sešit I. V uvedené osnově učebního programu se uvádí mezi sbírkami cvičení pro zlepšení dvojjzvuku opus 2, sešit II. Ve čtvrté třídě se objevují i sešity III a IV z *opusu 2* a v posledních dvou ročnících střední školy se z děl Ševčíka doporučuje využití posledních sešitů z opusu 1 (č. III a IV) a z opusu 2 (č. V a VI).

Při analýze využití děl O. Ševčíka v českém a polském systému vzdělávání zjišťujeme, že v Čechách je rozsáhlejší. Souvisí to především s původem a národností tohoto významného pedagoga. Větší rozdíly je vidět zejména ve fázi prvního stupně vzdělání. V českém systému již počáteční lekce hry na housle začínají podle metody Ševčíka –

---

<sup>260</sup> PUCZEK, Paweł: *Program nauczania gry na skrzypcach dla szkoły muzycznej I stopnia*. Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Warszawa 1997.

<sup>261</sup> *Program nauczania szkoły muzycznej II stopnia oraz ogólnokształcące szkoły muzycznej II stopnia, wydział instrumentalny, przedmiot: skrzypce*, Ministerstwo Kultury i Sztuki, Zarząd Szkół Artystycznych, Warszawa 1980.

zejména jeho „půltónovým systémem“. Postupně jsou zaváděny různá rozložení prstů (různé kombinace půltónů). Ve vzdělávacím programu z roku 1981 *Učební osnovy hry na smyčcové nástroje pro přípravné studium na I. stupeň základního studia a II. stupeň* byla podrobně určena cvičení, jejichž realizace je doporučována. Učebnice autora J. Čermáka – J. Berana<sup>262</sup>, která se používá pro začátek výuky hry na housle, je založena na Ševčíkově *Škole pro začátečníky* op. 6. Poměrně rychle je zaveden materiál opusu 7, který se tématicky zabývá trylkem. Pro srovnání – tento materiál se v polském programu vzdělávání používá teprve na druhém stupni. Zásadním rozdílem mezi programovými požadavky obou zemí ve výuce na základní škole je zavedení děl Ševčíka v Polsku teprve ve čtvrté třídě. Kromě otázky popularity jiných učebnic to může vyplývat také z toho, že v Polsku je více využíván stupnicový systém (a také již uvedené zahájení výuky od půltónu mezi 2 a 3 prstem levé ruky).

Ve vzdělávacím programu pro hudební školy druhého stupně nejsou rozdíly velké. V podstatě se liší pouze přítomností opusu 7 v polském programu, který se v Čechách, jak již bylo řečeno dříve, používá už na základní škole a také tím, že v polském vzdělávacím programu jsou podrobněji zařazovány konkrétní opusy Ševčíka v jednotlivých třídách (střední škola).

#### **5. 4. Náprava držení pravé a levé ruky**

Náprava držení pravé a levé ruky je zkratkovitým průchodem všemi etapami hry od počátku vzdělávání až do momentu, ve kterém se hudebník nachází. Skoro každý ze žáků byl v době vzdělávání častěji nebo méně častěji „přeučován“. Úprava držení pravé nebo levé ruky se v praxi provádí s každým žákem, kterého přebíráme od jiného pedagoga. Jejím cílem je odstranění potencionálních chyb funkčnosti rukou žáka, stejně jako i seznámení s filozofií hry na housle. Doba korekce je obvykle složitá a namáhavá – vyžaduje od žáka mnoho trpělivosti, sebekontroly a sebezapření. Podle druhu chyb to může trvat od jednoho měsíce do dvou let. Ideální situace nastává tehdy, když může být žák dočasně osvobozen od přednesu koncertních skladeb (u některých technických problémů je to přímo nezbytné). Školní realita, která nutí žáka i pedagoga realizovat vzdělávací program, však toto řešení často vylučuje. V tomto článku jsou uvedeny moje autorské návrhy využití výsledků

---

<sup>262</sup> ČERMAK, Jan – BERAN, Josef: *Houslová příprava a škola pro začátečníky*, Editio Bärenreiter, Praha 2002.

O. Ševčíka pro realizaci korekcí pravé a levé ruky, které považují za nejracionalnější a zároveň za nejrychlejší.

#### 5. 4. 1. Korekce pravé ruky

##### Držení a poloha pravé ruky

Prvním problémem je poloha nohou. Při zahájení hry musí stát houslista v mírném rozkroku a rovnoměrně rozložit tíhu těla na obě nohy. Správnou polohou je pohodlný postoj a rovná, mírně napnutá páteř (vertikalizace podle Felinského)<sup>263</sup>. Co se týče pohybů prováděných v průběhu hry – nejvhodnější jsou obraty trupem. Pohyby tohoto druhu, zejména vlevo, dávají větší možnosti pohybu pravé ruce a díky tomu ruka získává nezbytnou energii a rozmach<sup>264</sup>.

Velmi důležitá je poloha hlavy na podbradku a vodorovné držení houslí. Nástroj je držený mezi klíční kostí a čelistí vlastní vahou hlavy. Při takovém postoji má houslista přímo před očima obě ruce, může pozorovat jejich souhru a upravit jejich funkčnost.<sup>265</sup>

Díky správnému postavení prstů na smyčci bude moci houslista volně operovat dynamikou a bez velkého úsilí dosáhne krásného a jasného zvuku. Palec přikládáme k prutu smyčce co nejbližše žabky, místem u pravé strany nehtu. Díky takovému postavení je plocha prstů a dlaní přiblížena ploše smyčce, což má vliv jak na její vzhled tak i na správnou funkčnost dlaní. Naproti palci položíme prostředník. Oba prsty tvoří spolu tzv. „osu hry“, která se stává základem správného držení smyčce. Ukazovák se dotýká prutu smyčce prostředním článkem. Tento bod se neznatelně přesunuje podle toho zda hrajeme horní částí smyčce (hlubší úchyt) nebo při žabce (mělčí úchyt). Ukazovák musí být trochu vzdálený od prsteníčku. Na konci je malíček, který se musí dotýkat prutu smyčce poduškou prstu. Odstup je trochu menší než mezi ukazovákem a prostředníkem. Všechny prsty položené na smyčci musí být lehce zaoblené a pěsti schované.<sup>266</sup> Obecnou zásadou je rovnoběžné vedení smyčce ke kobylce a relativní uvolněnost jednotlivých částí ruky.

Správná hra na housle by nebyla možná bez využití gravitace. Využití váhy ruky u jednotlivých částí smyčce, její dovedné rozložení, patří k základním zadáním hudebníka.

---

<sup>263</sup> COFALIK, Antoni: *Notatnik metodyczny o grze skrzypcowej i jej nauczaniu*, PWM Kraków 1999, s. 12.

<sup>264</sup> *Tamtéž*, s. 12.

<sup>265</sup> *Tamtéž*, s. 14.

<sup>266</sup> *Tamtéž*, s. 17.

## a) Základní korekce

Korekci zpravidla začínáme od pravé ruky. Změna funkčnosti této ruky je značně složitější než v případě ruky levé. Zaváděné etudy a cvičení se doporučuje opakovat každý den a po ukončení nápravy je vhodné je denně procvičovat ve formě dvacetiminutového výtahu, který napomáhá upevnit získané nové schopnosti.

Jako didaktický materiál, který nám poslouží výchozím bodem pro zavedení nových technik hry smyčcem jsem zvolil Etudu č. 6 z op. 2, sešit I.



V první fázi korekce je důležité nalezení optimální polohy ruky, což provádíme na základě vizuálního pozorování. Začínáme od rozdělení smyčce na čtyři části pomocí artikulace portato, přičemž po každé (impulsivně) zahrané notě je potřeba udělat krátkou pauzu. Kontrolujeme zda nezanikl efekt gravitace, zda se smyčec pohybuje kolmo ke strunám, zda dlaň zůstává ve stejné pozici, zda neustrnuly prsty na smyčci atd.

Způsob 1:

O. Ševčík – Škola smyčcové techniky op. 2, sešit I, cvičení 116:



Po zvládnutí tohoto cvičení můžeme přejít k postupu, při kterém hrajeme po dvě noty na jeden tah smyčce:

Vlastní příklad:



Způsob 2:

O. Ševčík – Škola smyčcové techniky op. 2, sešit I, cvičení 6 a 7:



Následně zavádíme rozdělení smyčce. Kontrolujeme práci celé ruky a jejích jednotlivých částí.

Způsob 3:

O. Ševčík – Škola smyčcové techniky op. 2, sešit I, cvičení 13:



I nadále kontrolujeme polohu prstů na smyčci a vedení rovnoběžně k podbradku. Je také nutné „přibližování“ smýkacích ploch k sobě při přechodu smyčce z jedné strany na druhou.

Způsob 4:

O. Ševčík – Škola smyčcové techniky op. 2, sešit I, cvičení 2:



Zavádíme artikulaci martelé v prostřední části smyčce. Pohyby provádíme hlavně zápěstím a prsty. Po jednotlivých zvucích děláme malé pauzy. Po zvládnutí tohoto cvičení můžeme zavádět jiná, která rozšiřují možnosti cvičení uvedené problematiky pružnosti zápěstí:

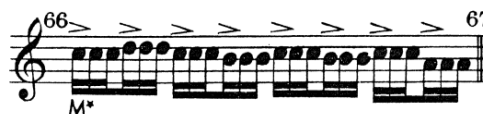
Způsob 5:

O. Ševčík – Škola smyčcové techniky op. 2, sešit I, cvičení 39:



Způsob 6:

O. Ševčík – Škola smyčcové techniky op. 2, sešit I, cvičení 66:



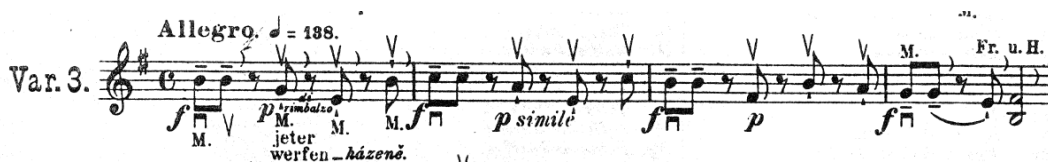
Kromě pohybů prstů a zápěstí je velmi důležitá realizace akcentů, které určují energetické impulsy.

Způsob 7:

O. Ševčík – Škola smyčcové techniky op. 2, sešit I, cvičení 66:



Další etapou základní korekce je hra not „otočných“ (obloukovitými pohyby) u žabky ve stejném směru smyčce (dolů nebo nahoru). Současně je vhodné dát hrát žákovi cvičení č. 1, 3 a 4 z Ševčíkova opusu 3. Také tento způsob cvičení zápěstí a prstů pravé ruky je vhodné zapojit nastálo do sady cvičení pro fixaci správné techniky každého houslisty.



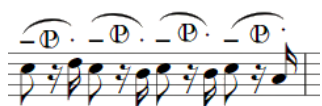
Způsob 8:

O. Ševčík – Škola smyčcové techniky op. 2, sešit I, průprava 82:



Houslista pozná díky tomuto cvičení silné energické pohyby smyčcem. Tečkovaný rytmus hrajeme s pomocí pauz, ve kterých vždy dbáme o uvolnění ruky současně s použitím přípravné techniky.

Vlastní příklad:



Způsob 9:

O. Ševčík – Škola smyčcové techniky op. 2, sešit I, cvičení 22 a 23:



Je to nácvik využití různé rychlosti pohybu smyčcem při hře na housle. Na počátku hrajeme tato cvičení s pomocí rozdělení smyčce (koncem smyčce, celým smyčcem, u žabky atd.) a následně je pozměníme tak, aby každý hraný pohyb využil jeho celou délku.



Způsob 10:

O. Ševčík – Škola smyčcové techniky op. 2, sešit IV, Etudy 33 a, b, c:

a) Jedna nota na nižší, tři na vyšší struně. | a) Una nota sopra la corda inferiore, 3 note sulla superiore.



b) Tři noty na nižší, jedna na vyšší struně. | b) 3 note sulla corda inferiore, una nota sulla superiore.



c) Po dvou notách na každé struně. | c) due a due sopra ogni corda



Tyto etudy (ve třech variantách) jsou skvělou studií vlnitého pohybu pravé ruky pomocí zápěstí. Pomáhají naučit se plynulé přechody smyčce. Je to cvičení vedení smyčce nejvýhodnějším způsobem.

Viz výše, cvičení 3:



Při hře tohoto cvičení je nutno dbát o vyrovnané znění v oblasti celého smyčce a také přibližování smýkacích ploch při přechodu z jedné struny na druhou. Další etapou bude úprava tohoto cvičení, a to hraním jednotlivých tónů po krátkých pauzách – pozornost věnujeme potřebné aktivitě zápěstí a prstů. Pokračování tohoto tématu najdeme v níže uvedených příkladech:

O. Ševčík – Škola smyčcové techniky op. 2, sešit IV, Etuda 34, cvičení 26:



O. Ševčík – Škola smyčcové techniky op. 2, sešit IV, Etuda 35, cvičení 1:



Viz výše, cvičení 20:



Viz výše, cvičení 22:



Způsob 11:

O. Ševčík – Škola smyčcové techniky op. 2, sešit I, cvičení 133:



Viottiho smyčcová technika (tzv. „smyčec Viottiho“) je zaměřena na správnou funkci pravé ruky, kde hraje odtah či odskok důležitou roli.<sup>267</sup>

### b) Změna strun

Správná práce pravé ruky by nebyla možná bez patřičné techniky změny strun. V podstatě přecházíme na jednotlivé smýkácí plochy celou rukou<sup>268</sup>. Skvělým pomocným materiálem při osvojení této problematiky, stejně jako ukázka správných odtahů či odskoků, může být cvičení 30 z opusu 2 sešit III:

<sup>267</sup> COFALIK, Antoni: Cit. dílo, s. 28.

<sup>268</sup> Výjimkou je situace, kdy jsou změny strun prováděny na každé notě. Přechody přes 2 struny se provádí v rychlem tempu ohbím.

O. Ševčík – Škola smyčcové techniky op. 2, sešit III, téma:



Častou chybou u žáků je nedotažení lokte při přechodu na následující strunu. Další cvičení svým způsobem přimějí hudebníka ke správnému držení lokte:

Viz výše, cvičení 1:



V průběhu pauz se energicky přenášíme na novou strunu a připravujeme následující tón (přípravná technika).

Viz výše, cvičení 30 a 57:



Problém změny struny jsou spojené s rozdělením smyčce.

Viz výše, cvičení 61:



Následující tóny připravujeme energicky s krátkými pauzami mezi nimi.

Viz výše, cvičení 88, 105 a 108:



Výše uvedená cvičení je nutno hrát ve střední části smyčce a kontrolovat polohu lokte.

Viz výše, cvičení 125, 128 a 129:

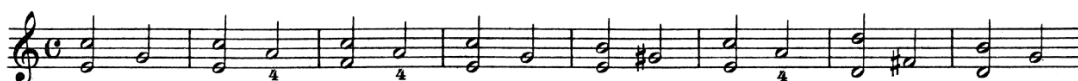


Při dosažení stále rychlejšího tempa cvičení vzrůstá důležitost správné hry zápěstím.

### c) Dvojhmaty:

Výchozím bodem pro zdokonalení a korekturu hraní dvojhmatů může být etuda 36 z opusu 2, sešit IV (téma a i b):

a) Jednoduché noty na spodní struně | a) Note sole sopra la corda inferiore



b) Jednoduché noty na vyšší struně | b) Note sole sopra la corda superiore



Tadeusz Wroński ve své knize *Aparat gry* popisuje proces změny strun ve dvojhmatech takto: „Příprava dalšího tónu nebo dvojhmatu pravou rukou musí probíhat výrazně jako nástup celé ruky, včetně paže, na danou strunu nebo struny. Příprava přechodu na jinou strunu pouze pohybem zápěstí nebo předloktí je chyba. Naše ruka uvádí do pohybu smyčec pohodlně, příjemně a jistě, když celý přejde na strunu, na které leží právě hraný tón. Pokud se dlaň a předloktí nachází například na struně A a paže na ploše struny D, tak nevýrazný pocit polohy, kde se nacházíme, vyvolává v pohybu smyčce zabrzdění a často pocítujeme nejistotu, když musíme zahrát nějaký zvuk rozhodným a rychlým potažením smyčce.”<sup>269</sup>

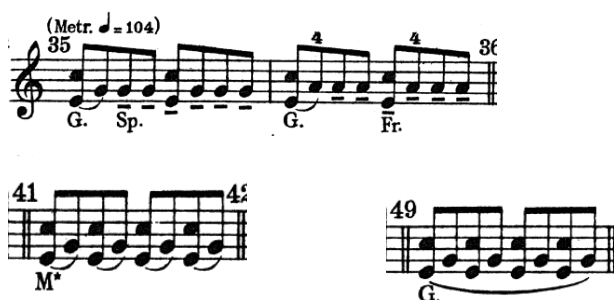
Pro procvičení pravé ruky při správné technice změny strun ve dvojhmatech jsou velmi přínosné následující cvičení Ševčíka:

<sup>269</sup> WROŃSKI Tadeusz: *Zagadnienia gry skrzypcowej: č. IV Aparat gry*, PWM, Kraków 1970, s. 33.

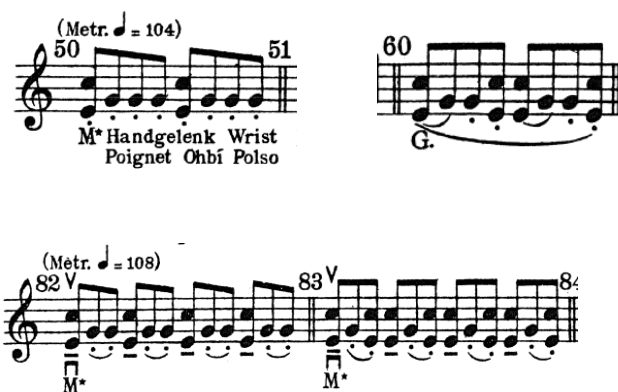
O. Ševčík – Škola smyčcové techniky op. 2, sešit IV, etuda 36, cvičení 1 a 4:



O. Ševčík – Škola smyčcové techniky op. 2, sešit IV, etuda 36, cvičení 35, 41 a 49:



Viz výše, cvičení 50, 60, 82 a 83:



#### d) Akordy:

Pro pokračování při práci nad zdokonalením vycítění smýkacích ploch doporučuji svým žákům (nejen v době korektury hry) cvičení Ševčíkova opusu 2 sešit V<sup>270</sup>. Pokud mám do činění s žákem základní školy, využívám níže uvedená cvičení s materiálem, který je tematicky jednodušší, než uvedený opus, a týká se jednotlivých akordů.

<sup>270</sup> Pro studenty technicky pokročilejší můžeme také doporučit cvičení z opusu 2, sešit VI.

O. Ševčík – Škola smyčcové techniky op. 2, sešit V, téma:



Hraní níže uvedených cvičení pravidelně a po delší dobu zpravidla žákům pomáhá vyřešit problém se vycítěním smýkacích ploch.

O. Ševčík – Škola smyčcové techniky op. 2, sešit V, cvičení 1 a 2:

Mit ganzem Bogen  
Whole bow - length  
ЦѢЛЫМЪ СМЫЧКОМЪ  
*Tutto l'arco*  
Tout l'archet  
Celým smyčcem



Půlové noty je nutno hrát celým smyčcem a současně dodržovat pravidla změn strun „celou rukou“.

Viz výše, cvičení 5 a 22:



Stejně jako předchozí cvičení je nutno i tyto takty hrát celým smyčcem.

Viz výše, cvičení 38:



Je nutno hrát jak ve spodní tak i v horní části smyčce.

Viz výše, cvičení 83:



Přechody mezi následujícími dvojhmaty legato je nutno hrát jemně a „neschodově“.

O. Ševčík – Škola smyčcové techniky op. 2, sešit V, cvičení 108, 112 a 118:



Velmi užitečné je v tomto případě zavedení přípravné techniky mezi jednotlivými tóny.

Viz výše, cvičení 142:



Tento postup již vyžaduje značné zkušenosti se změnou strun ve dvojhmatech. Cvičení je vytvořeno tak, aby přimělo loket pravé ruky ke správné změně strun.

Viz výše, cvičení 154 a 158:



Na konec korekce v části „Akordy“ doporučuji přehrání cvičení č. 154 a 158 ve všech částech smyčce.

## 5. 4. 2. Korekce levé ruky

### a) Držení ruky

Pokud položíme nějaký prst na strunu, stačí jeho minimální nachýlení, aby se výška tónu změnila. Proto je nezbytný maximální klid ruky a prstů<sup>271</sup>. V knížce *Housle* autorů Jana Mařáka a Viktora Noppa čteme: „*Na každem místě hmatníku lze vytvořiti jiný tón a nejnepatrnější posunutí prstu výše nebo níže mění výšku tónu ztelně. Úlohou hráčovou pak jest nalézati a přesně určití tlakem prstů ony tóny, které přísluší dnešnímu půltonovému systému. Toto určování tónů nazýváme intonací a jest základním, nejdůležitějším a nejobtížnějším požadavkem hry houslové vůbec. Nezbytnou podmínkou korektní intonace je především dobrý hudební sluch.*”<sup>272</sup>

Nejdůležitější je v držení levé ducky optimální poloha palce. Správná poloha vypadá tak, že se ruka dotýká krku u kořene ukazováčku a palec je umístěn naproti nehtové části tohoto prstu. Takovou polohu zachováváme více méně do IV. polohy. Velmi důležité je, aby popisovaná vzájemná poloha ukazováčku a palce byla stejná do chvíle, kdy je to možné. Patky nástroje má palec dosáhnout v V. poloze. Pokud se jedná o vycílení III. polohy, mnoho pedagogů<sup>273</sup> preferuje výrazné opření se o trup nástroje (okrajem ruky). Má se za to, že tento způsob pomůže lepšímu vycílení této polohy. Jiného názoru je v této věci profesor Jurij Jankielewicz: „*Jinou více rozšířenou chybou, která má vliv na volnost pohybu levé ruky je často doporučované využití opření dlaně o trup houslí při hře ve III. poloze. Takové opření ruky působí změnu polohy zápěstí, což vede ke změně úhlu dopadu prstů ve III. poloze. Vyvolává to určitý systémový chaos, což nepříznivě působí nejen na plynulost, ale i na intonaci. Další komplikací vyplývající z opření ruky o trup houslí ve III. poloze jsou potíže s přechodem z této polohy do jiné, vyšší. Pro provedení takového přechodu je potřeba nejprve odsunout zápěstí od trupu. Pokud hudebník neopře svoje zápěstí o trup houslí, jeho ruka může provést tento přechod bez dalších nezbytných pohybů.*”<sup>274</sup> Osobně sdílím názor Jankielewicze<sup>275</sup>. Dle mého názoru levá ruka přirozeným způsobem dosáhne plného

<sup>271</sup> WROŃSKI, Tadeusz: *Zagadnienia gry skrzypcowej: č. IV Aparat gry*. PWM, Kraków 1970, s. 50.

<sup>272</sup> MAŘÁK, JAN – NOPP, Viktor: *Housle. Dějiny vývoje houslí, houslařství a hry houslové. Metodika*. Hudební matice umělecké besedy, Praha 1944, s. 101.

<sup>273</sup> WROŃSKI, Tadeusz: Cit. dílo, s. 51.

<sup>274</sup> JANKIELEWICZ, Jurij: *Změny poloh v Metodických poznámkách*, Moskva 1960, s. 73.

<sup>275</sup> Probíral jsem tuto otázku s Prof. Grigorijem Zhislinem (žákem Jankielewicze), u kterého jsem studoval na HFM ve Würzburgu.



kontaktu s trupem teprve ve IV. poloze. V případě III. polohy může lehký kontakt s trupem nastat ve chvíli, kdy hrajeme 3. nebo 4. prstem (v případě 1. a 2. prstu je to zbytečné).

Když má houslista malé ruce a krátký 4. prst, používá se někdy postavení palce na boku nebo na okraji hmatníku nástroje. Je nutné od samého počátku upozorňovat žáka, aby jej nevysouval ve vysokých polohách nad trup houslí. Zároveň musí být jeho prsty zaobleny<sup>276</sup>.

Poloha, ve které houslista drží levou ruku patří k nejvíce nepohodlné, protože dlaň je nepřírodně vykroucená. Velmi důležitou roli v koordinaci při hře má loket levé ruky. Dlaň by měla být volně zavěšena na hmatníku a loket nezařezán pod houslemi – provádí tzv. přizpůsobivé pohyby (blíže trupu bude v případě hry na strunu G nebo ve vysokých polohách a na struně E – dále od trupu). Optimální polohu lokte levé ruky pomáhá najít kvartový „hmat Geminianiho“<sup>277</sup>.

Pokud se jedná o nepohodlné – supinační – postavení levé ruky, určitou obtížností může být zaoblení 4. prstu, který je nejslabší. Z. Feliński píše: „Čtvrtý prst musí i ve chvíli dopadu na strunu zachovat určité zaoblení. Tuhost 4. prstu je snadněji viditelná a proto je nejvhodnější pozorovat volnost prstů levé ruky právě na tomto prstu. Tato ztuhlost je častým jevem a je nutno jí věnovat zvláštní pozornost a odstranit ji uvolněním a zachováním pružnosti, přičemž je potřeba zachovat uvolnění.“<sup>278</sup>

## b) Korekce levé ruky

Korekci levé ruky začínáme se žákem tak, že jej seznámíme se správnou technikou pokládání prstů. Velmi vhodná jsou v tomto případě cvičení 1–4 z opusu 1, sešit I. Žák se seznamuje s takovými tématy jako jsou síla a úhel postavení prstů a správné postavení palce.

O. Ševčík – Škola houslové techniky op. 1, sešit I, cv. 1 a 2:



<sup>276</sup> Můžeme povolit lehkou odchylku od tohoto pravidla v některých úryvcích houslové literatury pro dosažení lepší artikulace. Tento způsob je určen pro technicky pokročilejší houslisty. Výchozí podmínkou hry jsou zaoblené prsty.

<sup>277</sup> GEMINIANI Francesco (1867–1762) – italský houslista, skladatel a pedagog z doby baroka, který působil v Anglii.

<sup>278</sup> FELIŃSKI, Zenon: *Metodyka nauczania gry na skrzypcach*, PWM Kraków 1954, s. 43.

Následně můžeme přejít k fixaci postavení prstů v I. poloze. Pro začátek navrhuji vybudovat postavení prstů na základě cvičení 23 z opusu 1, sešitu I. Jeho předností je to, že musíme současně položit na struny dva prsty (začínáme od oktávy), což omezí náhodné hmaty na minimum.

O. Ševčík – Škola houslové techniky op. 1, sešit I, cv. 23:



Další etapou bude správné postavení ruky ve III. poloze – využijeme k tomu cvičení č. 12 z opusu 1, sešitu II. K největší supinaci dochází, když hrajeme 4–tým prstem (v oktávovém hmatu, tedy 1–4 prstem) – tehdy se dlaň může mírně opřít o trup houslí. Po celou dobu dbáme na volné zavěšení prstů na hmatníku a nezafixovanou pozici lokte nad nástrojem.

O. Ševčík – Škola houslové techniky op. 1, sešit II, cv. 12:



Velmi důležité při hře na housle je tzv. vycílení poloh. Nápomocné jsou v této otázce flažolety. Mají skvělý vliv na volné provádění výměn poloh, protože napětí v ruce je redukováno na minimum. Pokud má žák problém s nadměrným tlakem prstů na hmatník nebo velkou aktivitou palce, může díky přechodům, pomoci flažoletů, vyloučit tyto „houslové potíže“ velmi rychle. Problematiku flažoletových změn poloh můžeme procvičit prováděním cvičení 14 z opusu 1, sešitu III.

O. Ševčík – Škola houslové techniky op. 1, sešit III, cv. 14:



Další etapou korekce je upevnění V. polohy. Palec levé ruky se má nacházet na patce houslí. Pomocí cvičení č. 30 z opusu 1, sešitu II můžeme vypracovat určitý pohybový stereotyp (tónové struktury se několikrát opakují, což usnadní zachování správného postavení prstů).

O. Ševčík – Škola houslové techniky op. 1, sešit II, cv. 30:



Důležitým aspektem techniky levé ruky je umění předvídat, které prsty je nutno ponechat na strunách (např. na v dané chvíli neaktivní struně) a které je lepší odebrat. Pro vytvoření takového návyku mohou posloužit cvičení z opusu 8 (zpravidla jako soubor korekce volím čísla 1–7). Houslista je prakticky donucen zamyslet se, který prst může za chvíli potřebovat a který ne.

O. Ševčík – Výměny poloh a průprava ke cvičení stupnic op. 8, cv. 2:



Poněvadž jsem měl možnost osobně hovořit s profesorem J. Foltynem (žákem V. Noppa), dozvěděl jsem se, že mnoho let po vydání opusu 8 koncem dvacátých let 20. století, řekl svému asistentovi: „*Viktore, měl jsem místo osmin psát noty půlové a místo šesnácetin noty čtvrté.*”<sup>279</sup> Díky této informaci víme, jak vypadal záměr Ševčíka týkající se cvičení těchto výměn poloh.

Cvičení č. 4 z opusu 1, sešitu II je studií artikulace levé ruky. Na tomto materiálu můžeme trénovat pružnost postavení prstů. Toto cvičení je založené na pohybovém stereotypu v I. a II. poloze.

O. Ševčík – Škola houslové techniky op. 1, sešit II, cv. 4:



Jestliže byla do této chvíle věnována pozornost přizpůsobení ruky polohám lichým I.–III.–V., tak nyní se zaměříme na správnou realizaci poloh sudých. Cvičení č. 25 z opusu 1, sešitu II je určeno k dosažení automatizace výměn poloh II–IV.

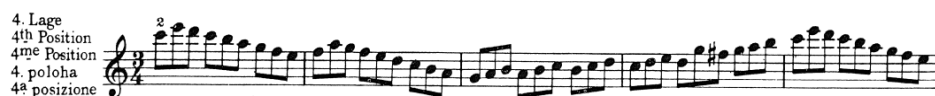
<sup>279</sup> FOLTÝN, Jaroslav: Metodický komentář k opusu 8 O. Ševčíka *Výměny poloh a průprava ke cvičení stupnic*, Bärenreiter, Praha 2015, s. III.

O. Ševčík – Škola houslové techniky op. 1, s. 2, cv. 25:



V poslední etapě korekce využívám etudy č. 25 (IV. poloha) a 28 (V. poloha) z opusu 2 sešit II pro upevnění získaných znalostí. Současně může žák procvičovat jednu z tříoktávových stúpníc (těch jednodušších) včetně rozložených akordů a dvojhmátů.

O. Ševčík – Škola smyčcové techniky op. 2, sešit I, Etuda 25:



O. Ševčík – Škola smyčcové techniky op. 2, sešit I, Etuda 28:



### Závěrečná etapa úpravy postavení pravé a levé ruky

Na závěr různých typů cvičení je vhodné postupně přejít k hře koncertního repertoáru. Velmi důležitá bude kontrola správné funkce korekcí při provádění nově získaných dovedností a omezení starých návyků. Nejvhodnější je volba snadnějšího repertoáru, který se stane přirozeným rozšířením a pokračováním korekcí (o volbě konkrétních skladeb rozhoduje pedagog, který bere v úvahu technickou pokročilost svého svěřence).

Ukončení korekcí musí znamenat celkovou eliminaci nedávných chyb. Ve stresových situacích (zkoušky, vystoupení, soutěže) se tyto chyby běžně vracejí. Pro omezení tohoto jevu je dobré korekturu hry zopakovat (samozřejmě již v menším rozsahu)

asi rok po jejím ukončení. Nejlepším časem k takovému opakování jsou prázdniny, kdy se žák po přestávce nutně k odpočinku vrací ke hře.<sup>280</sup>

## **5. 5 Autorské návrhy spojení díla Ševčíka s velkou houslovou literaturou**

V pedagogické praxi se setkáváme se dvěma rozdílnými přístupy žáků k cvičení. Převážná část chce technické problémy překonávat konkrétními skladbami. Jedním z argumentů, které od nich slyšíme jako vysvětlení této volby je nechut' hrát nudná a (podle jejich názoru) nepotřebná cvičení a etudy, protože i tak na tyto problémy narazíme v repertoáru. Představitelé této skupiny houslistů často nejsou dostatečně připraveni k zahrání konkrétní skladby, což způsobuje, že ji musí déle procvičovat. Výsledkem tohoto přístupu je nejčastěji znudění hraným repertoárem a nedostatek spontánnosti hry.

Můžeme také potkat žáky, pro které je hra cvičení, stupnic a etud sama o sobě cílem – myslí si, že díky takto dosaženým technickým schopnostem budou schopni zahrát každou skladbu. Současně zanedbávají výrazovou stránku cvičeného repertoáru. Výsledkem tohoto způsobu cvičení je, že jejich hra je zpravidla zbavena uměleckého a hudebního citu.

Oba výše uvedené přístupy jsou chybné a nikam nevedou. Abychom cíleně vychovávali žáky, kteří budou zralí jak po stránce technické, tak po stránce umělecké, je potřeba ve výuce uměle spojit obě metody. Zachování patřičné rovnováhy mezi cvičením techniky a tvarováním hudebního výrazu je otázkou individuální (každý pedagog se musí naučit tuto rovnováhu vycítit). Z vlastní zkušenosti mohu prohlásit, že cvičení stupnic, etud a průprav by mělo zabírat ¼ času určeného každodennímu cvičení (např. pokud cvičíme 5 hodin, na zlepšování techniky je vhodné určit 1 hodinu a 15 minut).

Otakar Ševčík ve své didaktické práci postupoval promyšleným způsobem a neponechával nic náhodě. Pedagogické dílo, které po sobě zanechal, tvoří převážně sbírky cvičení. Při jejich studiu zjišťujeme, že mnoho z nich je podobné velké houslové literatuře. Ševčík patřil k těm pedagogům, kteří věřili, že techniku hry na housle je nutno vybudovat především na etudovém materiálu a v koncertním repertoáru pak využívat získané zkušenosti.

---

<sup>280</sup> COFALIK, Antoni: Cit. dílo, s. 40.

Podoba některých jeho cvičení a konkrétních úryvků skladeb pro housle nám dovoluje soudit, že český mistr záměrně skládal cvičení takovým způsobem, aby sloužila k přípravě těchto skladeb. Takový přístup můžeme nazvat „metodou předvídání“. Cvičení č. 14 z opusu 1, sešitu III může být tréninkem pro přípravu provedení takových skladeb jako *Rej skřítků* A. Bazziniho op. 25, *Driady a Pán* z cyklu *Mýty* op. 30 K. Szymanowského nebo také Ernstovo *Rondo Papageno* op. 20.

O. Ševčík, Škola houslové techniky op. 1, sešit III, cvičení 14:



Viz výše:



A. Bazzini, *Rej skřítků* op. 25:



Fragment flažoletu se skoky do vysokých poloh je možné také procvičit současně s následujícími částmi cvičení 12:



K. Szymanowski, Dryades et Pan z cyklu Mythes op. 30:



H. W. Ernst, Rondo Papageno op. 20:



Ve všech těchto skladbách se vyskytují skoky na flažolety do vysokých poloh. Tato problematika je obsažena rovněž v uvedeném materiálu Ševčíka.

Velmi užitečné z hlediska využití různých faktur, které se nacházejí v mnoha houslových skladbách, je cvičení č. 12 ze stejného opusu a sešitu. Již počáteční úryvek je velmi podobný skladbám jako *Koncert D dur* N. Paganiniho (3 věta), nebo také jeho *Capriccio 9* z opusu 1.

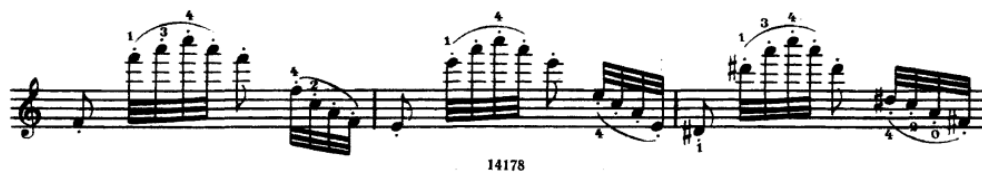
O. Ševčík, Škola houslové techniky op. 1, sešit III, cvičení 12:



N. Paganini, Koncert D dur op. 6, 3. věta:



N. Paganini, Capriccio č. 9 op. 1:



Výše uvedené motivy ze cvičení č. 12 mohou pomoci houslistům v přípravě k zahrání prostředního úryvku Bazziniho *Reje skřítků*, kde jsou využity velmi složité výměny poloh spojené s přechodem na další struny.

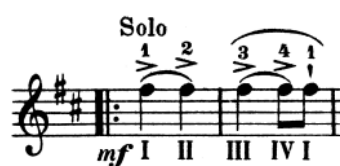
O. Ševčík, Škola houslové techniky op. 1, sešit III, cvičení 12:



Totéž:



A. Bazzini, *Rej skřítků* op. 25:



Capriccio *La velocità* H. Wieniawského, které je založeno na technice rychlých legatových pasáží připomínající následující takty Ševčíkova cvičení:

O. Ševčík, Škola houslové techniky op. 1 sešit III, cvičení 12:





H. Wieniawski, Capriccio *La velocità* č. 2 op. 10:



Zmíněné problémy vyskytující se v houslové literatuře můžeme vypořádat (opus 1, sešit III, cv. 12) v podobě motivických zvrátů v takových kompozicích jako *Polonaise brillante D dur op. 4*, *Capriccio op. 18 č. 5* a *Koncert fis moll op. 14* H. Wieniawského.

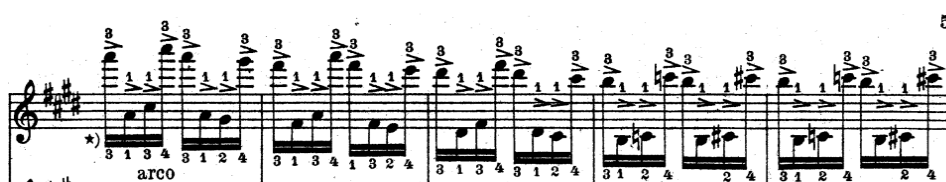
O. Ševčík, Škola houslové techniky op. 1, sešit III, cvičení 12:



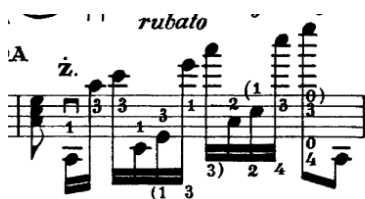
H. Wieniawski, Polonez D-dur op. 4:



H. Wieniawski, Capriccio č. 5 op. 18:



H. Wieniawski, Koncert fis-moll op. 14, 1. věta:





Při práci s dvojhmatovým úryvkem I. věty *Zimy* z Vivaldiho cyklu *Čtyři roční období* se doporučuje nahlédnout do cvičení č. 7 z opusu 1, sešitu IV, kde najdeme analogické sekvence. Je vhodné zmínit, že je Ševčík napsal v různých tóninách.

O. Ševčík, *Škola houslové techniky* op. 1, sešit IV, cvičení 7:



A. Vivaldi, *Zima* z cyklu *Čtyři roční období*:



Příkladů děl, ve kterých můžeme najít zvukové struktury, které jsou podobné strukturám vyskytujícím se v opusech Ševčíka, je velmi mnoho. Tím se dostáváme k závěru, že český mistr ve svých cvičeních cíleně zpracovával složitá místa skladeb světového repertoáru, ke kterým tak houslistu připravuje. Jejich určení a systematické cvičení může být velmi užitečné z hlediska urychlení didaktického procesu. Pokud žák, který začíná práci např. na Bazziniho *Reji skřítků* nebo Ernstově *Rondiu Papageno*, dříve procvičil cvičení č. 12 a 14 z opusu 1, sešitu III Ševčíka, může díky tomu věnovat méně času práci s těmito skladbami.

Bohatství a všestrannost díla tohoto významného českého pedagoga směřuje ve všech jeho částech k praktickému využití. Pokud prosadíme jeho přístup a metody, aktivně přispějeme k zvýšení úrovně houslové didaktiky.

## Závěr

Hlavním cílem této disertační práce je popularizace zapomenutých děl Otakara Ševčíka a ukázka mých autorských návrhů na jejich využívání v dnešní době. Tato práce se soustředí na spojení nejhodnotnějších objevů českého mistra a nejnovějších úspěchů houslové didaktiky. Jsem si vědom toho, že v této práci je poprvé tak podrobně analyzován dosud nevydaný op. 5 i zapomenutý op. 17 Otakara Ševčíka.

Dále tato práce umožňuje poznat historii české houslové školy a také jejího významu v kontextu rozvoje evropského houslového umění. Jak instrumentalisté, tak i muzikologové zde naleznou informace ze života Otakara Ševčíka i jeho nejznámějších žáků. Tato práce zahrnuje charakteristiku metody českého mistra a popisuje roli, jakou hrála v rozvoji hry na housle a pedagogiky v Evropě i ve světě.

Moje práce může být nápomocná v každé fázi výuky hry na housle. Pedagog, který pracuje na úrovni prvního cyklu základních uměleckých škol, najde v kapitole 5 řadu zásadních informací o správném postoji houslisty a také o postavení a funkcích rukou při hře. Najde tam i mé návrhy týkající se korekce práce pravé a levé ruky na základě Ševčíkových děl. Tato cvičení jsem seřadil tak, aby byla jejich aplikace přizpůsobena pro nejmladší žáky i pro pokročilé adepty houslového umění.

Praktické využití přípravných cvičení op. 5 vidím především na druhém a třetím stupni výuky. Ševčíkova sbírka obsahuje mnoho skvělých způsobů cvičení, které mohou pomoci k zvládnutí *Etud-capriccii op. 35* Donta. Tyto průpravy mohou být rovněž nápomocné při práci s podobnými technickými a hudebními frázemi, které můžeme najít v houslové literatuře. Můj didaktický komentář může být v určitém smyslu druhem instrukce nebo sbírkou praktických rad, jak nejlépe využívat tento rozsáhlý materiál. Tato metodologie může být nápomocná také při cvičení skladeb jiných skladatelů. Přípravná cvičení op. 5 jsou unikátním příkladem přístupu k houslovému umění. Je však nutno zachovat odstup v případě průprav, které se značně liší od originálního hudebního textu Donta. V přípravných cvičeních op. 5 si můžeme často všimnout použití „metody zvyšování obtížnosti“ – jejich rozsah často přesahuje obsah *Etud-capriccii op. 35*. Kuriozitou je takovýto přístup Ševčíka k materiálu didaktického charakteru, zpracovaného jiným autorem. Část těch nejvíce modifikovaných cvičení by byla použitelná za předpokladu, že by hudebník použil jen jejich ústřední ideu (způsob cvičení) opíraje se jinak výhradně o melodickou strukturu *Etud-capriccii*. Přípravná cvičení op. 5 jsou unikátním příkladem přístupu k houslovému

umění. Za účelem jejich využití v současné pedagogice jsem se rozhodl toto dílo představit ve formě tzv. extraktu, ve kterém jsou uvedeny zejména základní obrysy tohoto díla. Současní houslisté nepotřebují absolvovat krok po kroku všechny Ševčíkovy průpravy, protože by to byla ztráta času. Na druhou stranu, s přihlédnutím k bohatství tohoto díla, by nebylo správné jeho úplné vynechání. Rozumné bude využití nejlepších způsobů a příkladů, které se stanou tvůrčím impulsem k rozvoji vlastního způsobu práce, a tak mohou mít vliv na zvýšení úrovně hry na housle a také na výuku. Tato práce obsahuje příklady zařazení konkrétních úryvků houslové literatury k vybraným cvičením Ševčíka. Tato část je určena zejména pro pedagogy a pro studenty ambiciózní, důkladné, hledající nová řešení.

Podobná je situace v případě analytických studií op. 17. Tato práce obsahuje můj vlastní návrh jejich praktického využití pro houslisty a pedagogy. Nezvykle strohý a skromný verbální komentář Ševčíka k tomuto dílu nepochybně přispěl k jeho zapomenutí. Ve 4. kapitole se nachází podrobná analýza op. 17, která může být také užitečná v otázce racionálního výběru nejvhodnějších cvičení žáky i pedagogy. Můj didaktický komentář bere v úvahu individualitu instrumentálně-hudebních problémů studenta i celého didaktického procesu. Současní učitelé doporučují nejčastěji svým žákům hraní všech Ševčíkových cvičení jednoho po druhém. Tento přístup není samozřejmě správný. Zvládnutí a realizace myšlenek českého pedagoga totiž vyžaduje mnoho času, který je potřeba věnovat technickým cvičením. Jejich neustálé opakování vyvolává pocit monotónnosti. Zdravý rozum napovídá, že metoda cvičení hudebního textu „dekonstruovaného“ rytmicky či melodicky může ztížit pochopení a zapamatování původního hudebního útvaru. Měli bychom být opatrní při využívání průprav, které se značně liší od původního hudebního textu Wieniawského. Jejich intenzivní cvičení by mohlo způsobit jejich zapamatování a následně znesnadnit provedení originální verze skladby. Při cvičení opusu 17 musíme vzít v úvahu fakt, že v průpravách je používán prstoklad Ševčíka. Pokud se nám nepodaří zahrát partii *Koncertu d moll* v jeho přípravě, je nutno provést několik drobných změn prstokladu v analýzách. Uvedený opus může být pro žáky a také pro pedagogy zdrojem inspirací pro objevy stále novějších a dokonalejších metod práce. Může také studentům pomoci k vytvoření schopnosti správného výběru způsobů cvičení.

Hlavním aspektem, který rozhodl o neobvyklém úspěchu českého pedagoga, je úplně nový přístup ke způsobu práce při výuce hry na housle a s hudebním dílem. Nikdo z dřívějších ani pozdějších pedagogů nepřispěl v takové míře k rozvoji metodiky cvičení na tento nástroj. Velké množství průprav, etud, které byly vydány Ševčíkem, nebyly jedinými

používanými v jeho didaktické práci. Velmi často v průběhu lekce tvořil nová cvičení pro řešení technických a hudebních problémů konkrétního žáka (ty ale nebyly později vydány).

Kromě toho je jeho významným úspěchem celek jeho skladatelského dědictví. Jeho velkou zásluhou je to, že do svého díla zahrnul prakticky všechny problémy hry na housle. Dodnes nevznikla žádná další podobná sbírka cvičení, kterou by napsal jeden autor. Jeho nástupci, kteří tvořili nové školy a průpravy, tak činili na základě Ševčíkova díla. Jejich cvičení byla pouze přepracováním odkazu českého pedagoga.

Skvělé a bezchybné produkce žáků českého mistra přispěly k značnému zvýšení požadavků na úroveň hry z technického hlediska. Vznikl nový ideál houslisty, který se vyznačoval pozoruhodným, skoro perfektním zvládnutím instrumentální stránky a vyspělou a promyšlenou interpretací.

Často byla Ševčíkovi a jeho metodě vytýkána přílišná mechanizace hry, která měla vést k bezdušné hře zbavené umělecké stránky. Z odkazů jeho žáků naopak vyplývá, že český pedagog netoleroval tzv. „pseudointerpretaci“, která podle něj znamenala podlehnutí momentálním emocím bez znalosti obsahu hudebního díla a také jeho rytmické struktury. Pro Ševčíka bylo nejdůležitější vychovat umělecky vyspělé hudebníky, kteří byli schopni správně podat emocionální obsah hudebního díla. Tvrzení, že pro něj byla nejdůležitější technická schopnost, vzniklo z neznalosti podstaty jeho vyučování.

Jedním z principů dřívějších metod houslové pedagogiky byla postupná výuka technických prvků jednoho po druhém. Tyto metody byly zkonstruovány tak, že žák při postupném procházení jednotlivých stupňů obtížnosti často zapomínal dříve získané dovednosti. Chyběl v nich komplexní přístup ke všem problémům techniky hry na housle. Ševčík ve svém díle seznamuje žáka s novými instrumentálními požadavky tak, že základ schopností postupně narůstá a přitom nejsou zanedbávány dříve získané dovednosti. Obzvláště důležité je to v případě žáků méně schopných, u nichž syntéza hry probíhá značně pomaleji.

Ve své dlouholeté pedagogické práci měl Otakar Ševčík mnoho žáků. Specifičnost práce učitele způsobuje, že žáci mohou být spojením mezi způsobem výuky svého mistra a dalšími pokoleními. Právě žáci se přičinili k upevnění renomé tohoto pedagoga. Třídou hrdiny této práce prošel velký počet adeptů houslového umění. Český mistr vychoval stovky skvělých hudebníků, kteří proslavili jeho jméno na celém světě. Učili se u něj houslisté z mnoha evropských zemí. Mnoho z nich se po návratu do vlasti věnovalo nejen koncertování, ale také pedagogické práci. Díky zkušenostem získaným u Ševčíka měli (přímý nebo nepřímý) vliv na popularizaci jeho myšlenek ve svých zemích.

Mnoho houslistů se vyhýbá cvičením skvělého českého pedagoga, protože jsou prostě monotónní. Jejich neustálé opakování může opravdu žáky odradit. Je pravdou, že značná část Ševčíkových opusů nepatří k nejzajímavějším kompozicím, ale jejich cíl je zcela jiný. Slavný polský pedagog Tadeusz Wroński, autor mnoha editorských zpracování, vzpomíná, že když byl malým chlapcem, tak mu jeho první učitel slíboval odměnu za dobré cvičení. Říkal mu: „*Tadeáši, když budeš dobře cvičit etudy Kreutzera, tak dostaneš Ševčíka*”. Chlapec se nemohl dočkat toho ševčíka, který byl v jeho představách někdo tak krásný, jako ten Dratewka z pohádky o vavelském drakovi<sup>281</sup>. Na každé další lekci se dotazoval, kdy jej bude moci poznat. Když nakonec začal cvičit ty dlouho očekávané Ševčíkovy variace op. 3, hrál je s takovým citem a láskou jako později Brahmsův *Koncert D dur* s Varšavskou filharmonií. Při vzpomínce po mnoha letech se prof. Wroński vyznal se slzami v očích, že to byla jedna z nejkrásnějších chvil jeho života.<sup>282</sup>

Novátorství Ševčíkových děl spočívá v tom, že zde jsou zahrnuty všechny problémy hry na housle. Do dneška nevznikla alternativní sbírka cvičení, která by se komplexně zabývala houslovým řemeslem, napsaná jedním autorem. V Čechách je Ševčík nazýván „houslovým Komenským” na počest významného pedagoga, který se jako první v historii velmi podrobně a analyticky zabýval problematikou obecné pedagogiky. Jeho dědictví je možné přirovnat k lékárně plné léků. Učitel musí umět z tohoto bohatství vybrat správný „lék” na konkrétní „houslové potíže”. Volba nevhodného léku, špatné dávky cvičení a především nadbytek těchto cvičení může být přímo nebezpečný. Před tím nás varuje myšlenka geniálního lékaře a přírodovědce Paracelsa z Hohenheimu, který tvrdil, že „všechno je jed, všechno záleží na dávce”.

---

<sup>281</sup> Jedná se o pohádku Janiny Porazińskiej s názvem *Szewczyk dratewka*. Stejná výslovnost slova „szewczyk” v polském jazyce a příjmení Ševčík.

<sup>282</sup> TOMASIK, Sławomir: *Kompas skrzypka č. II, Twoje zdrowie*, Warszawa 2007, s. 185.

## Anotace

Hlavním cílem disertační práce je představit hudebně didaktické práce Otakara Ševčíka. Jedná se o autora, jenž poprvé v dějinách houslové hry zahrnul do svých prací všechny problémy hry na housle. Do dneška nevznikla alternativní sbírka cvičení, která by se komplexně zabývala houslovým řemeslem, napsaná jedním autorem. V Čechách je Ševčík nazýván „houslovým Komenským“ na počest významného pedagoga, který se jako první v historii velmi podrobně a analyticky zabýval problematikou obecné pedagogiky.

Ševčíkovo dílo jsem se pokusil komentovat a zároveň k němu připojit vlastní poznámky, jež jsou ilustrovány ukázkami mých autorských návrhů na jejich využívání. Tato práce se soustředí na spojení Ševčíkových klíčových postupů a nejnovějších poznatků z oblasti houslové didaktiky. V této práci je rovněž poprvé podrobně analyzován dosud nevydaný sešit op. 5 a zcela zapomenutý sešit op. 17 Otakara Ševčíka. Přípravná cvičení op. 5 jsou unikátním příkladem přístupu k houslovému umění. Za účelem jejich využití v současné pedagogice jsem se rozhodl toto dílo představit ve formě tzv. extraktu, ve kterém jsou uvedeny zejména základní obrysy tohoto díla. Podobně jsem postupoval i v případě analytických studií op. 17. Zde přicházím s vlastním návrhem jejich praktického využití.

Nezbytnou součástí výkladu Ševčíkova díla je poukázat na kontext, ze kterého autor vychází. Proto uvádím stručnou historii české houslové školy s odkazem na její význam v kontextu rozvoje evropského houslového umění. Jak instrumentalisté, tak i muzikologové zde naleznou informace ze života Otakara Ševčíka i jeho nejznámějších žáků. Práce zahrnuje charakteristiku metody českého mistra a popisuje roli, jakou hrála v rozvoji hry na housle a pedagogiky v Evropě i ve světě.

Osobní zkušenost s dílem a metodou Ševčíka, stejně jako návrhy racionálních způsobů využití výsledků tohoto významného pedagoga jsou zahrnuty v páté kapitole. Nachází se zde praktické informace týkající se práce s konkrétními cvičeními (jak z perspektivy žáka tak i učitele).

**Klíčová slova:** Otakar Ševčík; hudební pedagogika; housle; česká houslová škola; životopis; žáci; metoda; přípravné cvičení; analytické studie; Jakob Dont; Henryk Wieniawski; autorské nabídky.



## Annotation

The main goal of this thesis is showing the teaching methods of Otakar Ševčík.

It's about an author who as a first person in violin music history concluded in his work actually the all of difficulties of playing the violin.

Untill nowadays noone created the alternative compilation of exercises, which are about the violin art and are made by one author. In Czech Republic Ševčík is called „The violin Komensky” in honour of famous teacher, who as a first in history worked on pedagegy ednuating issues.

I decided to elaborate Ševčík's work and propose the way of using. This thesis is about main elements of Ševčík's method wiht the newest achievements of violin teaching. In my thesis I analized unedited opus 5 and also totally forgotten opus 17 by Otakar Ševčík. Exercises op. 5 are unique examples of specific attitude to the violin music. According to using of this work in modern teaching I decided shon it in another way called extract, where exit the main assumption. I did it similar way in event of analitic studies propositions how to sensibly use them.

Necessary part of exposition this method and Ševčík's work is showing a background of this genius teacher. That's the reason I want to show you short story of bohemian violin education with emphasize the meaning in progress of violin teaching in Europe. Instrumentalists and musicologists can find in my thesis informations of his best students. My work has got a profile of czech's master methods and describes the role of violin playing progress and teaching in Europe and the whole world.

My personal experiences with way of Ševčík's taching and methods and also my propositions of using Ševčík's achievements you can find in chapter five. I also have put some of practical informations about the work with specific exercises (according to teachers and students paint of view).

**Key words:** Otakar Ševčík, music teaching, violin, czech violin education, biography, exercises, analitic studies, Jacob Dont, Henryk Wieniawski, personal prepositions.

## Literatura, prameny, dílo Otakara Ševčíka, ostatní notové materialy:

### Literatura:

APPLEBAUM, Samuel, ROTH, Helen: *The Way The Play*, Paganiniana Publications, Inc. Neptune City, New York 1980.

BACHMANN, Alberto: *An Encyclopedia of the Violin*, Da Capo Press, Inc., New York 1925.

BRANBERGER Jan, AMBROS August Wilhelm: *Konservatoř hudby v Praze*, Praha 1911.

BURNEY, Charles: *Hudební cestopis 18. věku*. Státní hudební vydavatelství, Praha 1966.

CAMPBELL, Margaret: *The Great Violinists*, Robson Books, London 2004.

COFALIK, Antoni: *Notatnik metodyczny o grze skrzypcowej i jej nauczaniu*, PWM Kraków 1999.

ČELEDA, Jaroslav: *Paganini a Praha*, Topičova edice, Praha 1940.

ČERMAK, Jan – BERAN, Josef: *Houslová příprava a škola pro začátečníky*, Editio Bärenreiter, Praha 2002.

*Československý hudební slovník osob a institucí*, Státní hudební vydavatelství, Praha 1963.

*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2 vyd., Bärenreiter-Verlags, Kassel und Basel 1954.

DOSTAL, Jiří: *Jan Kubelík*, Školní nakladatelství pro Čechy a Moravu, Praha 1942.

*Encyklopedia muzyczna*, PWM Kraków, 1997.

FELIŃSKI, Zenon: *Metodyka gry skrzypcowej*, PWM Kraków 1954.

FLESCH, Carl: *Die Kunst des Violinspieles*, T. I, Ries-Erler, Berlin 1923.

FLESCH, Carl: *Sztuka gry skrzypcowej*, cz. 2, PWM Kraków 1963.

FOLTÝN, Jaroslav – KUDELÁSEK, Pavel: *200 let houslového oddělení pražské konzervatoře*. Pražská konzervatoř Praha, 2012.

FOLTÝN, Jaroslav: *Metodický komentář do opusu 8 O. Ševčíka Výměny poloh a průprava ke cvičení stupnic*, Bärenreiter, Praha 2015.

GREGOR, Vladimír, SEDLICKÝ, Tibor: *Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku*. Supraphon, Praha 1973.

HEJNOVÁ, Veronika: *Otakar Ševčík - houslový pedagog světového významu. Jeho dílo a práce s ním*. Brno: Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, 2010.

JANKIELEWICZ, Jurij: *Změny poloh v Metodické poznámky*, Moskva 1960.

JANKHE, Zdzisław – SITOWSKI, Zygmunt: *Literatura skrzypcowa* PWM Kraków 1962.

KLIMA Stanislav Václav: *Josef Slavík*, Praha 1956.

KOCIAN, Jaroslav: *Preludii e intermezzi* in: *Sborník na pamět 125 let konservatoře hudby v Praze*, Praha 1936.

KOLNEDER, Walter: *The Amadeus Book of the Violin: Construction, History and Music*. Pompton Plains, Amadeus Press, New York 2003.

KUBÁT, Norbert: *Seznam žáků Prof. Otakara Ševčíka (1870–1934)* in: ŠEFL, Vladimír: *Sborník statí a vzpomínek, Sborník statí a vzpomínek*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1953.

KUSIAK, Jerzy: *Przewodnik po muzyce skrzypcowej*, PWM Kraków 2003.

KUSIAK, Jerzy: *Skrzypce od A do Z*, PWM Kraków 1999.

LAHULEK, Jaromír: *Seznam Kociánových skladeb*. In *Jaroslav Kocian : Sborník statí a vzpomínek*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1953.

MAŘÁK, JAN – NOPP, Viktor: *Housle. Dějiny vývoje houslí, houslařství a hry houslové. Metodika*. Hudební matice umělecké besedy, Praha 1944.

MENUHIN, Yehudi: *Skrzypce i ja*, Arkady, Warszawa 2000.

MOSER, Andreas: *Geschichte des Violinspieles*, 2 vyd. Hans-Joachim Nösselt, Hans Schneider, Tutzing 1967.

NAKAUNE, Minori: *Otakar Ševčík: The Enduring Legacy*, Hiroshima Shudo University, 2005.

NOPP, Viktor: *Profesor Otakar Ševčík – Život a dílo*, Pazdírko nakladatelství, Brno 1948.

ONDRŮČEK, František: *Violin-Methode auf anatomisch physiologischer Grundlage*, Leipzig 1909.

PFÄFFIN, Clara: *Pietro Nardini. Seine Werke und sein Leben*, Kallmeyer, Wolfenbittel 1936.

*Program nauczania szkoły muzycznej II stopnia oraz ogólnokształcącej szkoły muzycznej II stopnia, wydział instrumentalny, przedmiot: skrzypce*, Ministerstwo Kultury i Sztuki, Zarząd Szkół Artystycznych, Warszawa 1980.

PUCZEK, Paweł: *Program nauczania gry na skrzypcach dla szkoły muzycznej I stopnia*. Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Warszawa 1997.

ROSTAL, Max: Metodický komentář in: DONT Jacob: *Etüden und Capricien op. 35*, Shott, Mainz 1964.

REUTER VON, Florizel: *Führer durch die Violinmusik*, Max Heses Verlag, Berlin 1920.

STARÝ, Václav – PLAVEC, Josef – KOBYLKA, Jaroslav: *Otakar Ševčík v Prachaticích – sborník statí*, Odbor Školství a Kultury Rady ONV v Prachaticích 1967.

ŠEFL, Vladimír: Otakar Ševčík, diplomová práce, Univerzita Karlova, Praha 1949.

ŠEFL, Vladimír: *Sborník statí a vzpomínek*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1953

ŠICH, Bohuslav: *Ferdinand Laub*, Praha 1951.

ŠICH, Bohuslav: *František Ondříček*, Editio Supraphon Praha-Bratislava 1970.

*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2 vyd., Oxford, 2001.

TOMASIK, Sławomir: *Kompas skrzypka cz. II*, Twoje zdrowie, Warszawa 2007.

*Učební osnovy hry na smyčcové nástroje pro přípravné studium a I. stupeň základního studia a II. stupeň*, Ministerstvo školství České Socialistické Republiky, Státní pedagogické nakladatelství, n. p., Praha 1981.

VLK, Matěj: *Dílo Otakara Ševčíka v kontextu moderní houslové pedagogiky*, diplomová práce, Univerzita Karlova, Praha 2009.

VRATISLAVSKY, Jan: *Jan Kubelík*, Supraphon, Praha 1978.

VYMĚTAL, Josef: *Otakar Ševčík a jeho houslová metoda*, Praha 1904.

WROŃSKI, Tadeusz: *O czym nie ma czasu mówić na lekcjach*, Brevis, Poznań 1997.

WROŃSKI Tadeusz: *Zagadnienia gry skrzypcowej: č. IV Aparat gry*, PWM Kraków 1970.

ŽÍDEK, František: *Čeští houslisté tři století*. Panton, Praha 1982.

ŽÍDEK, František: *Přehledné dějiny českého houslového umění*. F. Obzina, Vyškov na Moravě 1960.

## **Prameny:**

- anon., „Bei Meister Ševčík. Ein Interview“, *Politik*, 1904, roč. 43, č. 10.
- anon., „Různé zprávy.“, *Dalibor*, 1909, roč. XXXI., č. 21.
- anon., „Denní zprávy“, *Národní listy*, 1865, roč. 5, č. 193.
- BATKA, Richard: „*Henri Marteau über die Geigerschulen Joachims und Ševčíks*“, in: *Prager Tagblatt* 1906 č. 244.
- BURCZYK, Michał: *Otakar Ševčík – ojciec nowoczesnej pedagogiki skrzypcowej*, Prace naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie Edukacja Muzyczna 2014, z. IX, <http://dx.doi.org/10.16926/em.2014.09.04>.
- Dalibor*, roč. 1893.
- Dr. HOSTINSKÝ, Otakar: „Die geigeu Koncerte des Herrn Otakar Ševčík und L. Breitner“, *Politik*, 1872, roč. 11, č. 321.
- HEJDA, František: „Z koncertní síně“, *Dalibor*, 1893, roč. XV, č. 17. a 18.
- Koncerty. „Konservatoř“. *Dalibor*, 9.04.1898, roč. XX, č. 24.
- KUBÁT, Norbert: *Hudební výchova XXI*. Č. 6, 15.06.1940.
- Neue Freie Presse*, č. 6587, 28.12.1882.
- PELLEGRINI, Alfred: *Meine Erinnerungen an Meister Ševčík*, „Zeitschrift für Musik“ 1934.
- Politik*, 3.04.1901.
- Politik*, *U mistra Ševčíka* 10.01.1904.
- PROCHÁZKA, Ludevít: „Veřejné zkoušky“, *Hudební listy*, 1870, 1. vyd., č. 22.
- SUŠEK, J.: *Bratři Vraničtí, Hudební výchova* 1939.

## **Dílo Otakara Ševčíka:**

- ŠEVČÍK, Otakar: *School of Violin Technique*, opus 1, Part 1: *Exercises in the First Position*, G. Schirmer, New York 1905.
- ŠEVČÍK, Otakar: *School of Violin Technique*, opus 1, Part 2: *Exercises in the Second to Seventh Positions*, G. Schirmer, New York 1905.
- ŠEVČÍK, Otakar: *School of Violin Technique*, opus 1, Part 3: *Shifting (Changing positions)*, G. Schirmer, New York 1905.

ŠEVČÍK, Otakar: *School of Violin Technique*, opus 1, Part 4: *Exercises in Double-stops*, G. Schirmer, New York 1905.

ŠEVČÍK, Otakar: *School of Bowing Technique* opus 2, Part 1–6, Bosworth&Co., London 1901.

ŠEVČÍK, Otakar: *40 Variations* opus 3, Bosworth&Co., Leipzig 1901.

ŠEVČÍK, Otakar: *Cvičení rozpětí prstů levé ruky* opus 4, Arco Iris, Praha 1999.

ŠEVČÍK, Otakar: *Průprava k 24 Capriccím Donta op. 35*, opus 5, rukopis.

ŠEVČÍK, Otakar: *Houslová škola pro začátečníky*, Státní hudební nakladatelství, Praha 1962.

ŠEVČÍK, Otakar: *Violin School of Beginners*, opus 6, Part 1–2, Bosworth&Co., Leipzig 1903.

ŠEVČÍK, Otakar: *Violin School of Beginners*, opus 6, Part 3–7, Bosworth&Co., Leipzig 1901.

ŠEVČÍK, Otakar: *Changes of Position and Preparatory Scale Studies*, opus 8, G. Schirmer, New York 1905.

ŠEVČÍK, Otakar: *Výměny poloh a průprava ke cvičení stupnic*, opus 8, Bärenreiter, Praha 2015.

ŠEVČÍK, Otakar: *Preparatory Exercises in Double-Stopping*, G. Schirmer, New York 1905.

ŠEVČÍK, Otakar: *Zevrubné analytické studie všech jednotlivých taktu (taktových skupin) H. Wieniawského 2. Koncertu d-moll op. 22 s nově revidovaným hlasem sólovým, průvodem 2 housli a klavírní partiturou*, opus 17, O. Pazdírek, Brno 1929.

ŠEVČÍK, Otakar: *Zevrubné analytické studie všech jednotlivých taktu (taktových skupin) J. Brahmsova Koncertu D-dur s nově revidovaným hlasem sólovým, průvodem 2 housli a klavírní partiturou*, opus 18, O. Pazdírek, Brno 1930.

ŠEVČÍK, Otakar: *Zevrubné analytické studie všech jednotlivých taktu (taktových skupin) P. I. Čajovského Koncertu D-dur op. 35 s nově revidovaným hlasem sólovým, průvodem 2 housli a klavírní partiturou*, opus 19, O. Pazdírek, Brno 1930.

ŠEVČÍK, Otakar: *Zevrubné analytické studie všech jednotlivých taktu (taktových skupin) N. Paganiniho Allegro - Koncertu I, D-dur s nově revidovaným hlasem sólovým, průvodem 2 housli a klavírní partiturou*, opus 20, O. Pazdírek, Brno 1932.

ŠEVČÍK, Otakar: *Zevrubné analytické studie všech jednotlivých taktu (taktových skupin) F. Mendelssohna-Bartholdy Koncertu e-moll s nově revidovaným hlasem sólovým, průvodem 2 housli a klavírní partiturou*, opus 21, O. Pazdírek, Brno 1931.

## Ostatní notové materialy:

- BAZZINI, Antonio: *Scherzo fantastique*, opus 25 (*Rej Skřítků*), Schott, Mainz 1903.
- ČAJKOVSKÝ, Petr Iljicz: *Koncert D-dur*, opus 35, D. Rather, Leipzig 1899.
- DONT, Jacob: *Etudes and Caprices*, opus 35, Muzgiz, Moskva 1924.
- DONT, Jacob: *Etüden und Capriccien*, opus 35, Schott, Mainz 1964.
- ERNST, Heinrich Wilhelm: *Rondo Papageno*, opus 20, H. F. Müller, Vienna, (bez data vydání).
- PAGANINI, Niccolo: *Koncert D-dur*, opus 6, Edition Peters, Leipzig 1880.
- PAGANINI, Niccolo: *24 Capriccia*, opus 1, Muzyka, Moskva 1988.
- SZYMANOWSKI, Karol: *Dryades et Pan* (in: *Mythes*), opus 30, Universal Edition, Vienna 1921.
- WIENIAWSKI, Henryk: *Polonez koncertowy D-dur*, opus 4, PWM Kraków 1965.
- WIENIAWSKI, Henryk: *L'ecolé moderne*, opus 10, Bartholf Senff, Leipzig 1854.
- WIENIAWSKI, Henryk: *Koncert fis-moll*, opus 14, PWM, Kraków 1960.
- WIENIAWSKI, Henryk: *Etudes-caprices*, opus 18, Rozsnyai Karoly, Budapest 1908.
- WIENIAWSKI, Henryk: *Fantasia Faust*, opus 20, Fr. Kistner, Leipzig 1868.
- WIENIAWSKI, Henryk: *Koncert d-moll*, opus 22, O. Pazdírek, Brno 1929.
- VIVALDI, Antonio: *The four seasons*, Aronyamous, (bez data vydání).

## **Přílohy**





*Příloha č. 1: Otakar Ševčík (1852–1934)*

Albala Lyca 1927, 28, 29  
 Alcalay Léon 1926, 27  
 Alderson 1905, 6, 7, 8  
 Aldernick Shervin 1907, 8  
 Allen Margaret  
 Altes Waldemar  
 Alvin Marie Andrée  
 Altmann 1918, 19  
 Anastasio 1902  
 Andonegni 1907  
 Andrazejowski Adam 1905, 6  
 Angermair 1913, 14  
 Angove 1903, 4, 5  
 Antonelli Guido 1907, 8, 1931/32 — (B)  
 Appeloná Marie 1917  
 Argewicz 1913, 14  
 Argreev Boris 1927, 28  
 Armarnik Ilija 1921, 22, 24  
 Arndt Jos. 1905, 7, 8  
 Arndt Alexander 1907, 8, 26, 27, 28  
 Arnoldáanna Stanislava 1902, 3, 4, 5, 7, 8  
 Arzi Rosa 1917, 18, 19  
 Ash Ada 1907, 8  
 Ash Try 1907, 8  
 Ast Anita 1907, 8  
 Atkinson John 1920, 21, 22, 25  
 Atkinson R. 1927, 28  
 Atuber 1921, 22, 24  
 Augustine 1919  
 Avery Wilbert 1905, 6, 7, 8  
 Awarz Edith 1921, 22, 24, 25  
 Aways Mc. Theresa 1902, 05  
 Ayres 1907, 08  
 1923 — (Ch)  
 Baben Marco 1931  
 Ballard-Goodwin Edward 1931/32 — (B)  
 Back Gilbert 1909, 1921, 22, 24, 25  
 Bailey E. Lilly 1930, 31

135

Abbott Muriel 1905, 6, 7, 8, 9  
 Abermeth 1923 — (Ch)  
 Abr Kurt 1930  
 Ackers van Hanny 1910, 11, 12  
 Ackers 1903, 4, 5, 6  
 Adam 1904, 5  
 Adler Margit 1911, 20, 22, 25  
 Aehle Elice 1921, 22, 24, 25, 26  
 Ahgrimmer Hans prof. 1920, 22, 24, 25

134

Příloha č. 2: KUBÁT, Norbert: *Seznam žáků Prof. Otakara Ševčíka (1870–1934)* in: ŠEFL, Vladimír: *Sborník statí a vzpomínek, Sborník statí a vzpomínek*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1953, s. 132 – 167.

<i>Balokovič Zlatko</i>	Terst	1910-12, abs. AV, 1917	<i>Bleech Harry</i>	Anglie (Londýn)	1921, 22, 23, 26
<i>Bancart Ethel</i>	Anglie (Exeter)	1903, 4, 5, 7, 8	<i>Bleter Paula</i>	—	1916, 17, 18, 19
<i>Banigylla</i>	—	1913, 14, 17, 18	<i>Bligh Elvire</i>	Sev. Amerika	1905, 6, 7, 8, 9, 10, 11
<i>Baradach</i>	Polsko	1918, 19	<i>Bloc Alexander</i>	Sev. Amerika	1910
<i>Barkl</i>	USA	1921 - (1th)	<i>Bloch Antonia</i>	Sev. Amerika	1904, 5, 10, 11, AV
<i>Barison Cesare</i>	Terst	1903, 4, 5	<i>Bloxham T. V.</i>	Sev. Amerika	1905, 6, 7, 8
<i>Barera Erlando</i>	Italie	1926	<i>Blum</i>	—	1905
<i>Barifeld Amalie</i>	Francie (Liège)	1907, 8, 9	<i>Boenneken Max</i>	Rakousko (Videň)	1929
<i>Barthelotji John</i>	Rumunsko	1924	<i>Boffa</i>	—	1912
<i>Barthník Josef</i>	Jižní Amerika	1929, 30	<i>Bohúšek</i>	—	1909
<i>Bassani Anna Maria</i>	USA	1923 - (Ch)	<i>Bonlay du William</i>	Australie (Beechworth)	1904
<i>Bastaf Jindřich</i>	ČSR (Plzeň)	1918, 19, 29, 30, 31	<i>Booth Bromley</i>	Anglie	1902
<i>Bastoggi Luigi</i>	Italie (Turin)	1929, 30	<i>Borsakowski Viktor</i>	Polsko	1904, 5, 7, 8, 12
<i>Bauer</i>	ČSR (Přáncice)	1895-1900, abs. KP	<i>Bosco Erica</i>	USA (Chicago)	1926, 27
<i>Baum Joe C.</i>	Italie	1908, 9	<i>Bosch</i>	—	1917
<i>Baume Rachel</i>	Rakousko	—	<i>Bostelman</i>	Anglie	1903, 4, 5
<i>Bauminger Adèle</i>	USA (Brooklyn NY)	—	<i>Boxall W. U.</i>	—	1905, 6, 7, 8
<i>Bažantová Vilma</i>	Francie	1907, 8	<i>Boudreaux Josephina</i>	USA (Texas)	1921, 22, 24, 25, 26
<i>Beanland Elsy</i>	Polsko	1920, 21, 22, 25, 26, 27,	<i>Bové Domenico</i>	USA (Boston)	1909-11, abs. AV,
<i>Bendeke Francesca</i>	—	28, 31, 32		1914	
<i>Bendeke Frank</i>	USA (NY City)	1928, 29, 30, 31	<i>Boyd Helen</i>	Irsko	1905, 6, 7, 8
<i>Bennet Olga</i>	—	1931	<i>Böhm</i>	—	1915
<i>Beránek Adolf</i>	Norsko (Christiania)	1907, 8	<i>Bradley Mary</i>	Anglie (Leeds-Londýn)	1928, 29, 30
<i>Berger Carl</i>	USA (Mineapolis)	1902	<i>Brant</i>	Německo	1904, 5
<i>Berger Mariane</i>	—	1931	<i>Bratza-Jovanovič Milan</i>	Jugoslaviie (Nový Sad)	1910, 11, 16-19, abs.-
<i>Berchmann Henry</i>	ČSR	1917, 18		AV, 1921, 22, 25	
<i>Bergler Antonin</i>	Rakousko	1912, 14, 16	<i>Braun Raimund</i>	USA (Milwaukee)	1905, 6
<i>Bergmann Hugo</i>	Polsko	1914, 15, 17, 18, 19	<i>Braunstein-Loskamt Josef</i>	Rumunsko (Bukurešť)	1903, 4, 5, 7, 8
<i>Bernstein Eva</i>	Německo (Berlín)	1905, 7, 8	<i>Breest Ernst</i>	Německo (Berlín)	1903, 4, 5
<i>Bienemann Paul</i>	ČSR (Jindř. Hradec)	1892-95, abs. KP	<i>Brekoff Recca</i>	USA (Boston Mass.)	1931/32 - (B)
<i>Biganovský Václav</i>	ČSR (Praha)	1907, 8	<i>Bridson Dorothy</i>	Anglie (Londýn)	1902
<i>Biguardi</i>	Německo (Mnichov)	1910, 11, 12	<i>Brix Karel</i>	—	1932, 33
<i>Bile</i>	—	1927	<i>Broksová Ervina</i>	ČSR (Praha)	1919, 20, abs. MŠP,
<i>Billingsley Lucille</i>	ČSR (Pisek)	1932	<i>Bromer Auguste</i>	Rakousko (Videň)	1924, 25, 27
<i>Bitting</i>	Italie	1905, 6		1917, 18, 21, 22, 24, 25,	
<i>Björk</i>	—	1912		26, 27, 28, 29, 30	
<i>Bláha Antonín</i>	Sev. Amerika	1905, 6, 7, 8	<i>Brosche</i>	—	1905, 16
<i>Blahník Karel</i>	Sev. Amerika	1902	<i>Brosky Frank John</i>	USA (Pittsburg)	1902, 04
<i>Blay M.</i>	—	1909, 10, 11	<i>Brož Josef</i>	ČSR	1917
	ČSR (Praha)	1898-1903, abs. KP	<i>Bruce Edwin</i>	Sev. Amerika	1904, 5, 6
	ČSR (Plzeň)	1930, 31, 33	<i>Brucker</i>	USA	1921 - (1th), 1923 -
	Irsko	1910		(Ch)	

<i>Bruggemann Jean</i>	Svýcarsko	1928, 29	<i>Cohen Aide</i>	Sev. Amerika	1909, 10, 11
<i>Brunelle Eula</i>	USA (Boston Mass.)	1904, 5, 10	<i>Cochran Olea Wanda</i>	USA (Berklyn)	1920, 21, 22, 24
<i>Březňnová Zdenka</i>	ČSR (Praha)	1919, 20, abs. MŠP	<i>Cochranino</i>	Sev. Amerika	1907, 8
<i>Buck</i>	USA	1923 - (Ch)	<i>Colb</i>	USA	1910, 11
<i>Buchman</i>	Sev. Amerika	1903, 4, 5	<i>Collins</i>	USA	1923 - (Ch)
<i>Budwitz</i>	Německo	1918, 19	<i>Colbertson Saša</i>	USA (Portland)	1904, 5, 7, 8, 10, 11, 28
<i>Burcley George</i>	Australie	1907, 8, 9	<i>Comie-Divinov Ida</i>	Sev. Amerika	1904, 5, 12
<i>Burton</i>	—	1910	<i>Conrad</i>	USA	1921 - (1th)
<i>Bussins Minny</i>	Německo (Kolín n/R)	1903, 4, 5	<i>Constantinov Boris</i>	—	1928
<i>Butcher</i>	Sev. Amerika	1904, 5	<i>Cool (Miss)</i>	Kanada (Montreal)	1905, 6, 28, 29
<i>Callow Guy</i>	USA (Pontiac)	1902, 3, 4, 5	<i>Cook André</i>	—	1910, 11
<i>Camp</i>	USA	1923 - (Ch)	<i>Corosma ?</i>	Francie	1902
<i>Canal Margueritte</i>	Francie (Paříž)	—	<i>Coryne</i>	Sev. Amerika	1903, 4, 5, 7, 8
<i>Canale Ivonne</i>	Španělsko (Madrid)	1921, 22, 24, 25, 26, 27,	<i>Couper</i>	Holandsko (Haag)	1904, 5
		28, 32	<i>Couturier Louis</i>	Holandsko	1914, 15
<i>Cann Mc</i>	USA	1923 - (Ch)	<i>Crammer</i>	—	1907
<i>Canter M.</i>	SSSR (Moskva)	1903, 4	<i>Grandall Jesse W.</i>	—	1908
<i>Carl Hans</i>	Sev. Amerika	1907, 8	<i>Crane Mc Margaret</i>	Sev. Amerika	1930, 31
<i>Caroda</i>	Italie	1902	<i>Craford Erwin T.</i>	Jižní Afrika (Denis)	1921 - (1th)
<i>Carson Luise</i>	USA (Washington)	1904, 5	<i>Crijiemiva</i>	USA	1912, 14
<i>Cartze</i>	—	1912	<i>Crocowa</i>	—	1903, 4, 5, 10
<i>Casch Eugène Jack</i>	Sev. Amerika	1931	<i>Crown</i>	Sev. Amerika	1912
<i>Casper</i>	Rakousko	1904, 5	<i>Czapó Jolán</i>	Maďarsko	1912
<i>Cassabona Alberto</i>	Argentina	1921, 22, 25, 26	<i>Curman John</i>	Anglie (Londýn)	1930
	(Buenos-Aires)	1904, 5	<i>Czammer Eugen</i>	ČSR (Plzeň)	1926, 27
<i>Castro Orobio de</i>	Holandsko	1928 - (M)	<i>Czapliński Henryk</i>	Polsko	1910, 11, 12, 14
<i>Caton A. Miss</i>	—	1914	<i>Čaban O. N.</i>	SSSR (Moskva)	Ki
<i>Cetnar Josef</i>	—	1914	<i>Čajkovski</i>	—	1903, 4, 5
<i>Cimbalist viz Zimbalist</i>	—	1914	<i>Čapek Jos. Eduard viz Čapek</i>	Bulharsko (Sofia)	1914
<i>Cink František</i>	ČSR (Praha)	1919, 20, abs. MŠP	<i>Čarov Olga</i>	ČSR (Hololany u Olomouce)	1892-96, abs. KP, 1907,
<i>Clammer v. Engelshofen Steffi</i>	ČSR (Plzeň)	1904, 5, 7, 8, 10, 11, 15,	<i>Černý František</i>	—	17, 18
		16	<i>Černý Ladislav</i>	ČSR (Praha)	1918, 19
<i>Clare James Maurice</i>	Skotsko	1929, 30, 31	<i>Černý Oldřich</i>	ČSR (Olomouc)	1919, 20, MŠP
<i>Clark Frank jr.</i>	USA (Utica NY)	1921 - (1th), 1931/32	<i>Čuba</i>	SSSR	1904, 5
<i>Clean Mc Harcourt jr.</i>	USA (Brooklyn NY)	— (B)	<i>Dampier Celia</i>	—	1910, 11
<i>Clean Mc Vernon</i>	USA (Brooklyn NY)	1904, 5	<i>Daniel František</i>	ČSR (Praha)	1910, 11, 12
<i>Clements viz Park-Clements</i>	USA (Brooklyn NY)	1904, 5	<i>Darrow</i>	USA	1923 - (Ch)
<i>Cleark Christine</i>	—	1912, 14	<i>Dauber Doll</i>	Rumunsko (Moldava)	1918, 19
<i>Cleophas Cornelia</i>	—	1912, 14			
<i>Cogswell</i>	USA	1923 - (Ch)			

<i>Davidien</i>	Sev. Amerika	1904, 5	<i>Durix (Durice?)</i>	USA	1923 - (Ch)
<i>Davidro Dragutin</i>	Bulharsko (Sofia)	1921, 22, 24, 25, 26, 27	<i>Duttlinger Gertrude</i>	Německo	1904, 5, 7
<i>Davie Margaut</i>	Skotsko	1930	<i>Dval Madeleine</i>	USA (New York)	1930, 31
<i>Dárr</i>	—	1912	<i>Dvořáková Helena</i>	USA	1923 - (Ch), 1932 - (NY)
<i>Dean Alice</i>	Sev. Amerika	1904, 5, 8, 10, 11	<i>Early</i>	—	1923
<i>Debawsky Louis</i>	USA (N. Y. City)	1921, 22, 25, 26, 27	<i>Eberts</i>	USA	1923 - (Ch)
<i>Degeller Jean R.</i>	Holandsko (Haag)	1902, 3, 4	<i>Eckstein</i>	—	1915, 16, 18, 19
<i>Delay</i>	Sev. Amerika	1905, 6	<i>Eddy</i>	USA	1923 - (Ch)
<i>Demander Eric</i>	Jižní Amerika	1929, 30	<i>Ederer Eduard</i>	—	1923, 33
<i>Dennis Erwin</i>	Jižní Afrika	1930, 31	<i>Edwin D.</i>	—	—
<i>Denny</i>	—	1910, 11	<i>Egbert Grant W.</i>	USA (Ithaca)	1902, 3, 4, 5
<i>Denar Evelyn Margareth</i>	Skotsko	1932, 33	<i>Egem Josef</i>	ČSR (Kladno)	1907, 8
<i>Dědeček Pavel</i>	ČSR (Praha)	1912	<i>Egerton Helen</i>	Anglie	1902, 3, 4, 5
<i>Diamantová</i>	—	1921	<i>Ehrlich Emily</i>	USA (New York)	1927
<i>Dickenson Mary</i>	Irsko (Dublin)	1902, 05	<i>Ehrlich-Kassarová Rosa</i>	Recko (Soluň)	1907, 8, 10-12, abs. AV, 1917
<i>Diem Bertold</i>	Švýcarsko (St. Gallen)	1915, 17	<i>Ehriach Leonore R.</i>	USA (New York)	1920, 21, 22, 23, 25, 27
<i>Dietrichová</i>	Německo	1916, 17, 18, 19	<i>Eibenschütz Felicitas</i>	Německo	1918, 19
<i>Dixon-Kosarova Nedda</i>	USA (Florida)	1926, 27, 28	<i>Eichenlaub</i>	Sev. Amerika	1904, 5
<i>Dittershofen Annie</i>	Rakousko (Videň)	1927, 28, 29, 30	<i>Eisenberg</i>	Německo	1904, 5
<i>Dobry Jaromir</i>	ČSR (Plzeň)	1927, 28, 29, 30, 31	<i>Eitner</i>	USA	1923 - (Ch)
<i>Dobrzańska</i>	Polsko	1914, 15, 16, 17, 18, 19	<i>Elsner Jadviga</i>	Polsko	1915, 16, 17, 18, 19
<i>Dokman</i>	—	1916	<i>Emerich</i>	—	1902
<i>Doktor</i>	—	1914	<i>Emsellem Sam</i>	Franc. Afrika	1927, 28, 29, 30, 31
<i>Dolejší Robert (Čechoameričan)</i>	USA (Cicero Ill.)	1910-14, AV	<i>Ende van Helen</i>	USA (New York)	1926
<i>Doležel František</i>	ČSR	1912, AV	<i>Engel Robert</i>	Rakousko	1916, 17, 18, 19
<i>Domrowská</i>	—	1904, 5, 7, 10, 11	<i>Enden V.</i>	—	—
<i>Doreger Ernst</i>	Rakousko (Videň)	1926, 27, 28, 29, 30, 31	<i>Enzen Fritz</i>	Švýcarsko	1920, 21, 22, 25, 26, 28
<i>Doreger Joseph</i>	Rakousko (Videň)	—	<i>Erdely</i>	Maďarsko	1912
<i>Dospěvská Darling</i>	Bulharsko (Sofia)	1920, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28	<i>Ereton</i>	Recko	1905, 6
<i>Doyle Harold B.</i>	USA (Boston Mass.)	1931/32 - (B)	<i>Ernst Lilly</i>	Švýcarsko (Curych)	1927, 28, 29, 30
<i>Drane</i>	USA	1923 - (Ch)	<i>Eshjorn</i>	—	1923 - (Ch)
<i>Drtna</i>	ČSR	1926	<i>Evans</i>	Sev. Amerika	1904, 5
<i>Drucker</i>	Rakousko (Videň)	—	<i>Eylan</i>	Německo	1904, 5, 6
<i>Dubrowski</i>	USA	1923 - (Ch)	<i>Fábbera Jindřich</i>	ČSR (Plzeň)	1918, 19
<i>Duesberg Nora</i>	Rakousko (Videň)	1909-11, abs. AV, 1918, 19	<i>Fabian Gitta</i>	Maďarsko (Budapešť)	1910, 11, 12, 14, 15, 17
<i>Dulfer Ary</i>	Holansko	abs. AV	<i>Fairhurst Harold</i>	Anglie (Londýn)	1920, 21, 22, 24
<i>Duncan Ita</i>	Skotsko (Hellenburg)	1908	<i>Fairless Margarethe</i>	Anglie	1912, 14, 20, 21, 22
<i>Dungan Dorothy</i>	—	1928	<i>Falk Julius</i>	USA (Philadelphia)	1904, 5
<i>Dumt Madeleine</i>	USA	1921 - (Ith), pak v Plisku			

<i>Faller</i>	ČSR	1917, 18, 19	Fried Marco Maria	Rakousko (Videň)	1925, 29
<i>Farbas</i>	Maďarsko	1902	<i>Friedrich Gustav</i>	Rakousko	1905, 10, 11, 12, 14, 15, 18, 19
<i>Fastrofský Jasha</i>	USA (Jamaica NY)	—	<i>Frings</i>	—	1905
<i>Federer</i>	—	1913, 14, 17	<i>Fritsche Gustav</i>	Německo (Dražďany)	1910—11, abs. AV
<i>Fedorovský Paul</i>	USA (Boston Mass.)	1910, 11, 14	<i>Fronmer-Elsner Jadwiga</i>	—	1930
<i>Feingold Kamila</i>	ČSR (Praha)	1902, abs. KP	<i>Fuhrner William</i>	Sev. Amerika	1910, 11
<i>Féist Gottlieb</i>	ČSR (Josefov)	1898—1902, abs. KP	<i>Fuchsgeb Kurt</i>	Rakousko (Videň)	1927, 28
<i>Feld Jindřich</i>	ČSR (Praha)	1899—1903 KP (u prof. Suchého a Ševčíka)	<i>Fulton</i>	—	1914?
<i>Felter Melania</i>	Sev. Amerika	1905, 6, 7	<i>Funkhouser Frederick</i>	—	1928, 30
<i>Fennings Sarah</i>	Anglie (Londýn)	1903, 4, 20, 21, 22, 24 — se svými žáky			
<i>Ferry</i>	Sev. Amerika	1903, 4, 5			
<i>Feuernann Siegmund</i>	SSSR (Kolomea)	1909, 10, 11, 14, 17, 18, 19, 21, 22, 25			
<i>Fichtenová Eugenia</i>	ČSR (Praha)	1930, 31	<i>Gainsdorf Garik</i>	—	1931
<i>Fimland</i>	—	1912	<i>Galicchio Joseph</i>	USA (Chicago Ill.)	—
<i>Fischer</i>	—	1915	<i>Gangh Rudolf</i>	Německo (Berlin)	1907
<i>Fisher Elsa</i>	USA (New York)	1905	<i>Ganne Paul</i>	Francie (Paříž)	1913, 14
<i>Fleisch Carl</i>	Rumunsko (Bukurešť)	„korespondující žák“	<i>Ganter Mathilde</i>	SSSR (Moskva)	1904, 5
<i>Florescu Silvio</i>	Rumunsko (Bukurešť)	1905, 6, 9	<i>Garcia</i>	—	1908, 9
<i>Fodrea</i>	Rumunsko	1912, 17	<i>Garnatowski</i>	—	1904, 5
<i>Forbes-Watson Dorothy</i>	Anglie	1902, 05, 30	<i>Garner Will.</i>	Anglie	1905, 6, 7, 10, 11
<i>Forster Lätitia</i>	—	1915	<i>Garpi Dorothy</i>	—	1931
<i>Fox Gordon</i>	USA	1923 — (Ch), 1932, 33	<i>Gauntlett Hilary</i>	Anglie (Londýn)	1908, 9
<i>Fracht Jack</i>	USA (Springfield Mass.)	1920, 21, 22, 24, 25, 26	<i>van Gelden Emanuel</i>	Holandsko (Haag)	1903, 4
<i>Francini Natalino</i>	USA (Chicago Ill.)	1921 — (Ith), 1921, 22, 24, 25, 26	<i>Gemberling Josephine</i>	USA (Philadelphia)	1921, 22, 23 — (Ch), 1924
<i>Frank Eduard</i>	Rakousko (Videň)	1914	<i>Gerhard Frédéric</i>	Sev. Amerika	1910, 11
<i>Franklin</i>	—	1905, 10	<i>Gerstner Hans</i>	Jugoslavie (Lublán)	1918, 19
<i>Fraser Sterling Richard</i>	USA, Kalifornie (San Diego)	1931/32 — (B)	<i>Gerő</i>	Maďarsko	1918, 19
<i>Fredrikson</i>	—	1921 — (Ith)	<i>Gessner Le Roy</i>	Sev. Amerika	1904, 5, 6
<i>Freedman Sidan</i>	Anglie (Londýn)	1907	<i>Gibbons</i>	—	1912, 14
<i>Freist Elsa viz Grudner Elsa</i>	—	—	<i>Gillman</i>	Sev. Amerika	1905, 6
<i>French</i>	Sev. Amerika	1904, 5	<i>Ginn</i>	USA	1921 — (Ith)
<i>Freund Edward</i>	USA (Oak Park Ill.)	1905, 6, 7	<i>Gnaack</i>	USA	1921 — (Ith)
<i>Freund Karl</i>	Polsko (Wrocław)	1926, 27	<i>Gluck Marcel</i>	Anglie (Londýn)	1902, 5, 7
<i>Freund Walter</i>	—	—	<i>Godowski</i>	—	1912
<i>Fricke W.</i>	—	—	<i>Goldbertson Saša viz Colbertson</i>	—	—
<i>Fried Anna</i>	Rakousko (Videň)	1912, 14, 15, 17	<i>Goldberg Abraham</i>	USA (New York)	1920, 21, 22, 24, 25
			<i>Goldenberg</i>	Sev. Amerika	1905, 6
			<i>Goldmann</i>	USA	1923 — (Ch)
			<i>Goldsober</i>	Polsko	1918, 19
			<i>Goldwater</i>	Sev. Amerika	1904, 5
			<i>Göltchin</i>	USA	1921 — (Ith)

<i>Golightly</i> Gertrude	Anglie (Liverpool)	1907, 8, 10, 11, 14, 22	Hagspiel Ludwig	Německo	1928, 29, 30, 31
<i>Goner</i> Tadeusz	Polsko	1928	<i>Hahn</i>	Sev. Amerika	1904, 5
<i>Gonáinian</i> S.	Francie	1905, 6	<i>Händl</i> Anton	Německo (Dražďany)	1902, 3, 4, 5, 10
<i>Gonotič</i> Ilja	—	1910, 11	<i>Hájek</i> Jaroslav	ČSR (Hradec Král.)	1896–1902, abs. KP
<i>Gonser</i> Madeleine	Švýcarsko (Vevey)	1928, 29, 30	<i>Hájek</i> Vladimír	ČSR (Praha)	1913, 14, 15, 17, 18, 19
<i>Goodwin</i> Ballard Edward viz Ballard	—	—	<i>Hakel</i> viz Lewis Hakel Fred	—	—
<i>Gostomski</i>	Polsko	1918, 19	<i>Hála</i> Tomáš	ČSR (Písek)	1918, 19
<i>Goetsmann</i> Hugo	Rakousko (Videň)	1915–1916, abs. AV	<i>Hall</i> Mary Pavla	Anglie	—
<i>Gotlibě</i> Sadie	USA (Ithaca)	1921 – (Ith), 1922	<i>Hallonen</i> Heikin	(N. Castleton-Londýn)	1901–2, abs. KP
<i>Gough</i> Hellen	Skotsko (York)	1905, 6, 7, 12	<i>Hani</i> A. T.	Finsko	1929
<i>Grace</i>	USA	1921 – (Ith)	<i>Hambourg</i> Jan	Anglie (Tennese)	1903, 4, 5, 7
<i>Graham</i> Recna	Anglie (Londýn)	1902, 5	<i>Hamilton</i> Harry	Německo	1902
<i>Granchi</i> Marco	Italie	1926, 27	<i>Handeková</i>	Anglie (Londýn)	1905
<i>Grankett</i>	Sev. Amerika	1907, 8	<i>Hanén</i>	Rakousko	1918, 19
<i>Granville</i> Casey	Anglie	1933	<i>Hans</i> Karl	Francie	1907, 8
<i>Grassi</i> Antonio de	USA, Kalifornie	—	<i>Hansen</i>	—	1907
<i>Greenup</i>	(Oakland)	1907	<i>Hanusch</i> Albert	USA	1921 – (Ith)
<i>Gregor</i> Jan (Čechoameričan)	Kanada	1905, 6, 7	<i>Harbutt</i>	—	1899, abs. KP
<i>Grendall</i> Jessie	USA (Chicago)	1919, 20	<i>Harcoc</i>	—	1912
<i>Gresenberg</i>	Sev. Amerika	1910	<i>Harris</i>	Anglie	1907, 8
<i>Gross</i> Margaut E.	USA (New Orleans)	1920, 21, 22, 24	<i>Harvey</i> Steřan	USA	1923 – (Ch)
<i>Grubhofer</i> Fanny	—	1912, 14	<i>Hasensaal</i>	Anglie (Londýn)	1905, 8
<i>Grundels</i> Else	Rakousko (Innsbruck)	1920, 21, 22, 25, 26, 27, 28	<i>Haskins</i> Marie	—	1913, 14
<i>Grundy</i> Bessie	Sev. Amerika	1907, 8, 9, 10	<i>Hasse</i>	Sev. Amerika	1907, 8
<i>Gruß</i>	Německo	1912	<i>Häuser</i> Emil	—	1905
<i>Grümmner</i>	Anglie (Rainhill)	1915, 17	<i>Hayashi</i> R.	Maďarsko (Budapeřt)	1913–14, abs. AV
<i>Grütfeld</i>	ČSR (Pardubice)	1912	<i>Hayza</i> Henry Karol	Japonsko (Tokio)	1920, 21, 22, 23
<i>Grünewald</i> E.	—	—	<i>Hayward</i> Marjorie	USA, Ohio	1921 – (Ith), 1922, 24, 25,
<i>Guick</i>	—	—	<i>Hähnel</i>	(Youngston)	26, 27
<i>Guidotti</i> Dario prof.	USA	1921 – (Ith)	<i>Heckman</i>	Anglie (Londýn)	1902, 3, 4, 5
<i>Giul</i> Antonelli	Italie (Florencie)	1907, 8	<i>Hedmond</i> Erna (angl. Češka)	—	1907
<i>Giugan</i> Mc Madeleine	USA (Quincy Mass.)	—	<i>Heermann</i> Emil	USA	1921 – (Ith)
<i>Gurnay</i>	USA (New York)	1920, 21, 22, 25, 27	<i>Hegedüs</i> Hermine	Německo (Lipsko)	1904, 5
<i>Gussov</i> Suzanne K.	Sev. Amerika	1903, 4	<i>Hegedüs</i> Margit	Německo	—
<i>Günther</i>	USA (N. Y. City)	—	<i>Hegetscheiler</i> Rudolf	(Frankfurt n. M.)	1903, 4, 10, 14
<i>Gyred</i>	USA	1908	<i>Hegenburg</i>	Maďarsko (Budapeřt)	1918, 19
	—	1923 – (Ch)	<i>Heinrich</i> Karl	Maďarsko (Budapeřt)	1918, 19
<i>Hackman</i>	USA	1923 – (Ch)	<i>Heller</i> Anneli Maria of Watter-	Švýcarsko (Basel)	1907, 8
<i>Hafkin</i> Abraham	SSSR (Simferopol)	1903, 4	ford	—	1913, 14
	—	—		Rakousko (Videň)	1910, 11, AV
	—	—		Rakousko (Videň)	1900–2, abs. KP, 05, 7, 8

<i>Heller Ilse</i>	—	1907, 8	Hummam Edmund F.	USA (Chicago Ill.)	1908, 9
<i>Helmi Iris</i>	—	1915, 16	Hurminen Sulo	Finsko	1904, 5, 6, 7
<i>Henny Mc Miriam</i>	—	1928	Huseth	USA	1923 — (Ch)
<i>Herizová-Kohnová Marie</i>	ČSR (Vodňany),	1894–1901, abs. KP, 1904, 5, 7	Hüttel Alexander	ČSR	1928
<i>Herrmann Augustin</i>	Německo (Berlín)	1910	Hittisch Pavel	ČSR (Teplice)	1893–99, abs. KP, 1931
<i>Herz Hilde</i>	Rakousko	1917, 18, 19	Hoeler Narda	Norsko	—
<i>Hidlen</i>	Sev. Amerika	1903, 4, 5	Chalupecký Josef	—	—
<i>Hilger Maria</i>	USA (Lakewood N.Y.)	1913–14, 16–17, abs. AV	Chalupný Franz	Rakousko	1917, 18, 19
<i>Hill Ethel</i>	Anglie	1902, 3, 4, 5	Charlot	—	1914, 15
<i>Hill Gladys</i>	Anglie (Londýn)	—	Chartres Vivien	Italie	1902, 3, 4, 5
<i>Hirschel D. Harry</i>	Rakousko (Videň)	—	Chapek Joseph Eduard	USA (Chicago)	1921 — (Ith), 1926
<i>Hirt Fritz</i>	Švýcarsko (Lucern)	1904, 5, 6	Chitty	USA	1902
<i>Hlaváček Ladislav</i>	ČSR	1932, 33	Chorvát	—	1910, 11
<i>Hobson</i>	—	1914	Christen	USA	1923 — (Ch)
<i>Hobza</i>	USA	1923 — (Ch)	Christian H.	USA	1921 — (Ith)
<i>Hoffmann Otto</i>	ČSR (Libeň)	1892–98, abs. KP	Christian H.	Norsko	1910, 11, 14, 15, 17, 18
<i>Hoffmannová</i>	Rakousko	1917, 18, 19	Chrystal Magda	Jugoslavie (Bělehrad)	—
<i>Hochstein David</i>	Sev. Amerika	1909–12, abs. AV	Idle Harry	Anglie	1914
<i>Holding Frank</i>	Sev. Amerika	1905, 6	Ignarius Anja	Finsko	1928, 29
<i>Hollnail-Schwarz Colla</i>	—	—	Ilirih princ	—	—
<i>Holub Josef</i>	ČSR (Holic)	1918–19, AV, 1920, abs. MŠP	Iwinney Ella	Sev. Amerika	1903, 4
<i>Hood Florence</i>	Kanada (Montreal)	1903, 4, 5, 7, 14, 23	Jacob Emil	—	—
<i>Hoogstratten Willy</i>	— (Ch)	—	Jackson Leonore	USA (Brooklyn NY)	1910, 11, 15, 17, 18
<i>Horn</i>	Německo (Kolín n.R.)	1909, 10	Jaeger Wylie	Holandsko (Leyden)	1902, 3, 4
<i>Hornstein baron Ferdinand</i>	Kanada	1909, 10, 11, 1923 — (Ch)	Jakob Emil	ČSR	1916, 18, 19
<i>Hosen Karl van</i>	Německo (Mnichov)	1930, 31	Janoušek Václav	ČSR	1902, abs. KP
<i>Hoskins Margarethe</i>	USA (Rochester NY)	—	Jarnatovská	Polsko	1905, 6
<i>Hough-Forbes Miss</i>	Sev. Amerika	1909, 10, 11	Javorska viz Umińska Eugenia	Polsko (Varšava)	1927, 28
<i>Höhmel Grete</i>	Sev. Amerika	1905, 6	Javorovska	—	—
<i>Höller</i>	ČSR (Teplice)	1924	Jecáč Vlastimír	Jugoslavie	1910, 11
<i>Hrůša Jiří</i>	—	1917	Jedličková	ČSR	1920
<i>Huarte</i>	USA (Chicago)	1910	Jeják Lev	SSSR (Kubáň)	1904, 5, 7
<i>Huckerby Lesslie</i>	—	1910, 11	Jenkins Mabel	Anglie (Londýn)	1903, 4, 5
<i>Huff</i>	Anglie (Londýn)	1930, 31	Jenny Carl	Sev. Amerika	1904, 5, 7
<i>Hull Charlotta</i>	USA	1921 — (Ith)	Jensen Artur (amer. Švéd)	—	1909
<i>Huml Václav</i>	USA (Carolina)	1907, 8	Jensen Hans	Švédsko (Stockholm)	1930
<i>Hummel Anton</i>	ČSR (Beroun)	1893–99, abs. KP	Jezembek Otto	Německo (Berlín)	—
	ČSR (Karlový Vary)	1910, 11, 26, 27	Jochim Henry M.	Anglie (Londýn)	1927



<i>Johnson Milton</i>	USA (Chicago Ill.)	1923, 28, 29, 30	<i>Kliehmann Alfred</i>	Rakousko	1917, 18, 19
<i>Jones Eli</i>	—	1917, 18, 19	<i>Klasiński</i>	Polsko	1905, 6
<i>Jovanović-Bratza viz Bratza</i>			<i>Klumpe</i>	—	1910
<i>Jusch Adèle</i>	Rakousko (Videň)	1925, 26, 27	<i>Knořtková</i>	USA	1921 — (1th)
<i>Jülling Hans</i>	Rakousko (Videň)	1910, 11, 14, 15, 18, 1929 — (M)	<i>Kroll</i>	Německo	1903, 4, 5
<i>Jürs Henri</i>	Švýcarsko	1905, 6, 7, 9	<i>Knoeller</i>	USA	1921 — (1th)
<i>Kaassmann Lilly</i>	Rakousko (Št. Hradec)	1926, 27, 28, 31	<i>Knox James</i>	USA (Springfield)	1923 — (Ch), 1926, 27
<i>Kaiser Václav</i>	ČSR (Pisek)	1927, 28, 29, 30	<i>Knule</i>	—	1912
<i>Kajanus Robert</i>	Finsko (Helsinki)	1930	<i>Kocian Jaroslav</i>	ČSR (Ústí n. Orlicí)	1896—1901, abs. KP
<i>Kallmus Ignaz</i>	Rakousko (Videň)	1915	<i>Kogan Maria</i>	Polsko	1918, 19
<i>Kalušská</i>	SSSR	1907, 8	<i>Kohler Leah</i>	—	1905, 7, 8
<i>Kalušský Isidor</i>	Kanada	1930, 31	<i>Kohnová</i>	Rakousko	1918, 19
<i>Kappelsberger Alvin</i>	Rakousko (Feldkirch)	1903, 4, abs. KP	<i>Kohout Josef</i>	ČSR (Strakonice)	1929, 30, 31
<i>Karl Hans</i>	Německo (Norimberk) 1917	1923 — (Ch)	<i>Koch Jan</i>	Bulharsko (Sofia)	1904, 5, 10, 11, abs. AV
<i>Kasopolo</i>	—	1907, 8	<i>Kochan Waclaw</i>	SSSR (Petrohrad)	1903, 4, 5, 10, 11, 14
<i>Kaufmann Anna</i>	Rakousko (Videň)	1902, 3, 4	<i>Kochman Bedřich</i>	ČSR (Plzeň)	28, 29, 30, 31, 32
<i>Kaufmann Richard</i>	—	1910, 11, 12	<i>Kolář Viktor</i>	Rumunsko (Kluž)	1903, 4
<i>Kaufinger</i>	ČSR (Teplice)	1902, 3, 4, 5	<i>Kolbe-Jülling Margarethe</i>	Rakousko	1918, 19, abs. AV, 1929
<i>Kavka Rudolf</i>	Německo (Koblenc)	1933	<i>Koldovský Adolf</i>	Kanada (Toronto)	1929, 30
<i>Kazanek Juraj (amer. Slovák)</i>	Sev. Amerika	1929	<i>Kolisch Rudolf</i>	Rakousko (Klamm)	1913, 14, 18, 19
<i>Kel Mc Rodewald William</i>	USA, Oregon	1921 — (1th), 1920, 21,	<i>Koltun Alexander</i>	—	1932
<i>Keller Adolf</i>	(Portland)	22, 24	<i>Konečný Josef</i>	USA (Maywood Ill.)	1910
<i>Kelner Hans</i>	ČSR	1902, 7, 8	<i>Konstantinová</i>	Bulharsko	1918, 19
<i>Kendal William</i>	Anglie (Sheffield)	1926, 28	<i>Korecký Karel</i>	ČSR	1922
<i>Kennedy-Fowler Daisy</i>	Austrálie (Adelaida)	1909—11, abs. AV, 1931	<i>Korosič</i>	—	1914
<i>Kent</i>	USA	1923 — (Ch)	<i>Kortschak Hugo</i>	Rakousko (Št. Hradec)	1902—4, abs. KP, 1923
<i>Kettelbey Harold</i>	Anglie (Londýn)	1902, 3, 4	<i>Kosarova Nedda viz Dixon-Kosarova</i>	— (Ch)	
<i>Kindal William</i>	Anglie (Londýn)	1926	<i>Kouba Josef</i>	ČSR (Praha)	1893—99, abs. KP
<i>Kirsner Sylvan</i>	USA	1921—(1th), 1921, 22, 24,	<i>Kovář Jih</i>	USA	1921 — (1th)
<i>Kisch-Trojan Kamil</i>	(New Rochelle NY)	25, 26, 27, 28	<i>Kozák</i>	ČSR (Praha)	1928, 29, 30, 31
<i>Kisjakov Alexander</i>	ČSR	1914, abs. AV	<i>Kögel Ruth</i>	—	1914
<i>Klausner Otto</i>	SSSR	1922, abs. MŠP, 1925	<i>Köhler</i>	Německo	1920, 21, 22, 25, 26
<i>Klavins Arnold</i>	—	—	<i>Köng Marie Luise v. Kleist</i>	—	1904, 5, 7, 8
<i>Klein Ferdinand</i>	SSSR (Riga)	1929, 30	<i>Königsfest Josef</i>	Německo	1932, 33
<i>Klein Lidus</i>	ČSR (Znojmo)	1924, 25, 26, 27, 28, 29,	<i>Krasner Luigi W.</i>	—	1917
<i>Kleiner Gustav</i>	—	30, 31, 32, 33	<i>Kratina Josef (Čech)</i>	USA (Providence)	1921, 22, 24, 25
	ČSR (Karlovy Vary)	1925, 26	<i>Kraus Gerrud</i>	Německo	1904, 5
	—	1905, 13, 14	<i>Krebs Florian</i>	ČSR (Praha)	1929
	—	—	<i>Krejza Jan</i>	ČSR (Mníšek)	—
	—	—	<i>Kress Géza</i>	Maďarsko (Budapešť)	1892—98, abs. KP
	—	—			1900—02, abs. KP

<i>Kritsch W. E.</i>	Sev. Amerika	1905, 6, 7	<i>Leikin Hersel</i>	Anglie (Londýn)	1928, 29, 30
<i>Kroupa Rudolf</i>	ČSR	1933	<i>Leinadórfyer Adele</i>	Německo	1905, 6, 7, 8, 9
<i>Krztev Fodor</i>	Bulharsko	1926, 27	<i>Leiner Edith</i>	Švýcarsko (Konstanza)	1924, 25
<i>Kruse</i>	—	1905	<i>Leipnickter</i>	Německo	1903, 4, 5, 6
<i>Kruty Samuel</i>	USA (Chicago Ill.)	1913, 14	<i>Leiner</i>	USA	1923 — (Ch)
<i>Křiváka Karel</i>	ČSR (Praha)	1916, 17	<i>Leod Mc Peerl</i>	Skotsko	1920, 21, 22
<i>Křiváček Tomáš</i>	ČSR (Poprad)	1928, 29, 30, 31, 32, 33	<i>Leopold Bohuslav</i>	ČSR (Praha)	1912
<i>Křivan</i>	ČSR	1918, 19	<i>Leurs Gladys</i>	Austrálie?	1907, 8
<i>Křivová Zdenka viz Tichovská</i>	—	—	<i>Levakov Lawrence</i>	USA (Chicago)	1922
<i>Kubár Norbert</i>	ČSR (Plzeň)	1913, 14, 18, 19, 20, abs. MŠP	<i>Levnton</i>	USA (Pittsburg)	1914, 15
<i>Kubelik Jan</i>	ČSR (Praha)	1892—1898, abs. KP	<i>Levando Ralph</i>	USA	1922
<i>Kubelková Anita</i>	ČSR (Praha)	1917, 18, 19	<i>Levine</i>	USA	1923 — (Ch)
<i>Kubelková Marie</i>	ČSR (Praha)	1918, 19	<i>Lewická Anna</i>	—	1917
<i>Kubisch</i>	—	1914	<i>Levis-Hackel Fred</i>	USA, Kalifornia (San Diego)	—
<i>Kudláček František</i>	ČSR (Praha)	1918, 19	<i>Levy Anny</i>	USA, Texas	—
<i>Kuharec Ivan</i>	Jugoslavie	1917, 18, 19	<i>Lhotský Bohuslav</i>	(St. Antonio)	1903, 4, 5
<i>Kuchař Jan</i>	ČSR (Brno)	—	<i>Libschitz</i>	ČSR (Libochovice)	1892—99, abs. KP
<i>Kuntz Luigi von</i>	USA (Pittsburg)	1902?	<i>Lichtenhal Friedrich</i>	Německo	1907, 8
<i>Kurzbauer Elsa</i>	Rakousko (Víděň)	1902, 4, 5, 21, 22, 24	<i>Lima Emirto de</i>	—	1915, 16, 17
<i>Kurzleitner</i>	USA	1923 — (Ch)	<i>Linas Edith</i>	USA, Columbia (Barranquilla)	—
<i>Küttner Ineborg</i>	Polsko (Wróclaw)	1921, 22, 25	<i>Lipain-Bennet Arthur</i>	Německo	1907, 8
<i>Kocapil-Volkmer Olivia</i>	ČSR (Znojmo)	1907, 9, 12	<i>Ljasota</i>	(Frankfurt n. M.)	—
<i>Ladon</i>	USA (Chicago)	1923 — (Ch)	<i>Load Mc</i>	USA (Philadelphia)	1927
<i>Lamm Max</i>	Rakousko (Víděň)	1920, 22, 24, 25	<i>Loew André</i>	SSSR (Moskva)	(Kl)
<i>Lang Albert</i>	Jugoslavie (Osijek)	1920, 22, 25	<i>Lommel</i>	—	1924
<i>Lang Hilda (Brunner)</i>	ČSR (Praha)	1924, 25, 27	<i>Loring Joseph</i>	Švýcarsko	1928, 29
<i>Lang Willy</i>	Německo (Stuttgart)	1902, 4, 5	<i>Lottermann</i>	—	1910
<i>Lange Hans (Němec)</i>	Turecko (Cafirnad)	1895—1901, abs. KP, 1905	<i>Lounský Jaroslav</i>	USA (New York)	1902, 3, 4
<i>Langton</i>	—	1905	<i>Love Lilly</i>	Německo	1903, 4, 5
<i>Lányi Il.</i>	—	1914	<i>Löwenbrän</i>	ČSR	1931
<i>Lasek Joseph</i>	Švýcarsko (Bern)	1924	<i>Löwy</i>	USA (Philadelphia)	1920, 21, 22, 24
<i>Laurin Mc</i>	—	1911	<i>Lucas Miram</i>	—	1911
<i>Lazarus</i>	USA	1923 — (Ch)	<i>Lukács Blanca</i>	Rakousko	1918, 19
<i>Lear-Keneltag</i>	USA	1923 — (Ch)	<i>Ludlow Godfrey</i>	Anglie (Londýn)	1903, 4, 5
<i>Lears Richard</i>	—	1914	<i>Ludwig Risa</i>	Maďarsko	1914, 15, 16, 17, 18, 19
<i>Ledec Egon</i>	ČSR (Praha)	1907, 8, 19, 20	<i>Lukašević Aljoša</i>	Austrálie	1907, 8, 10—12, abs.
<i>Ledvina Antonin</i>	ČSR (Praha)	1893—99, abs. KP	<i>Lukeš Václav</i>	AV	—
<i>Lee</i>	Sev. Amerika	1904, 5		Rakousko (Víděň)	1902, 3, 4
<i>Legnani Francesco</i>	Italie	1920, 21, 22, 25, 26, 27		—	1932, 33
					1928

*Lush Milan* USA (Chicago Ill.) 1913, 14, 15, 17, 20, 21, 22, 26, 28, 30  
*Luzzato Nives* Rakousko (Lubno) 1917  
*Lynch* 1912  
*Maazer-Berkova Frances* 1927  
*Macek Antonin* 1893-99, KP  
*Madison Watson Mabel* 1923 - (Ch)  
*Magliont* USA 1910, 11  
*Machek Václav* USA (Berwyn Ill.) 1910, 11, 12  
*Maillard* Francie 1904, 5  
*Majer Karel* ČSR (Horažďovice) 1903, 4, 25  
*Malbin Emily* Anglie (Londýn) 1920, 21, 22, 24  
*Maly Ladislav* ČSR (Praha) 1898-05, abs. KP, 1907, 8  
*Malta* 1913, 14  
*Mandycevska Katja* Polsko 1921, 22, 24, 25, 29, 30  
*Manser Robert* ČSR (Děčín) 1892-97, abs. KP  
*Marcelli* Itálie 1907, 8  
*Mariotti-Howard Vincent* USA (Boston Mass.) 1907, 8  
*Marco-Fried Marie* Rakousko (Videň) 1926  
*Marković Alex. Borisov* Francie (Nizza) 1920, 21, 22  
*Markusovid-Marco Marie* Polsko 1918, 19, 20, abs. MŠP, 1921, 22  
*Martinek* 1905  
*Martin Gertrude Eloise* USA (Brooklyn) 1931/32 - (B)  
*Martini* Itálie 1918, 19  
*Mary Benlah* USA 1923 - (Ch), 1930  
*Maschat* Sev. Amerika 1904, 5  
*Mate* USA 1921 - (1th)  
*Mattauch Fritz* Rakousko (Videň) 1920, 21, 22, 24, 25  
*Matter Conrad* USA (Pittsburg) 1926, 27  
*Mayeroch Mathias* Německo (Dražďany) 1902, 3, 4, 5  
*Málek Stanislav* ČSR (Pisek) 1930?  
*Máray Béla de (amer. Madar)* 1929, 30  
*Mándl Vilma* Rakousko (Videň) 1918, 19, 25, 26, 29  
*Meiler Bruno* Itálie (Terst) 1913, 14  
*Meinstejn* USA 1921 - (1th)  
*Mercer E.* Sev. Amerika 1907, 8, 9  
*Merlan W.* Švýcarsko (Basel), 1907, 8  
*Meroc* ČSR (Strakonice) 1926, 27, 28, 29

*Meyer Helen* Francie (Montmorency) 1903, 4, 5, 7, 8  
*Meyer Otto* USA (Philadelphia Pen.) 1904, 5  
*Michálek Boh.* ČSR 1926, 27  
*Mihálek Hazel* USA (Kenosha) 1907, 8  
*Miller Anatol* Německo 1910, 11, 12  
*Miller M. Rosalia* Německo (Frankfurt) 1908  
*Miller Em.* 1929 - (M)  
*Millrode Georg* 1929 - (M)  
*Mills E.* 1927  
*Mills M.* Kanada (Amherst) 1920, 21, 22, 24, 25, 26  
*Millstone Edward* SSSR, Kavkaz 1926, 27, 28  
*Minor Dean* 1913, 14  
*Mirmanian Jolanta* 1904, 5  
*(těž Mirmanov)* 1904, 5, 18, 19  
*Misserdino Ilum.* USA 1921 - (1th)  
*Mitchel O'Moore* 1910, 11  
*Moeds Freder.* 1911  
*Molzer Aug.* ČSR (Hořovice) 1930, 31  
*Monasewitch* USA (Kansas City) 1912, 14, 15  
*Money* Anglie  
*Moniter* (Bradford Nottingham) 1893-1900, abs. KP  
*Montelik Jaroslav* ČSR (Pacov) 1912, 14, 15  
*Moore Dim* 1905, 6, 7, 8  
*Morava J.* Austrálie (S. Wales) 1913-17, abs. AV,  
*Moravec Karel* Rakousko (Videň) 1921, 22, 24, 25, 26, 28  
*Mordhorst M.* Německo (Wiesbaden) 1905  
*Morgan-June Winifred* 1913, 14  
*Morini Erica* Sev. Amerika 1928, 29, 30  
*Morse E. W.* Anglie (Southampton) 1910, 11, 12  
*Morton* 1905  
*Moser Beatrice* 1897, abs. KP  
*Mouncher Edgar* 1898, abs. KP  
*Möcker* 1904, 5  
*Mráz Jaroslav* 1914  
*Mladroch Vratislav* Irsko (Dublin) 1902, 3, 4, 10, 11  
*Munkácsy* 1910, 11  
*Murádek*  
*Murphy Magde*  
*Mustican*

<i>Mutter</i>	USA	1921 – (Ith)	O'Moore Eileen	Německo (Lipsko)	1904, 5
<i>Muzika Josef</i>	ČSR (Plavý)	1910, 11, 12	<i>Ondřejka</i>	–	1920, 21
<i>Müller Antonín</i>	ČSR (Praha)	1930, 31	<i>Ondrie</i>	–	1913, 14
<i>Müllerová W.</i>	Německo	1907, 8, 10, 11, 17	<i>Ondříček Emanuel</i>	ČSR (Praha)	1894–99, abs. KP
<i>Müller Gretelise</i>	(Frankfurt n. M.)	1927, 28, 29, 30	<i>Oppenhejm Stanislav</i>	ČSR (Český Brod)	–
<i>Müller W. R.</i>	Rakousko (Videň)	1909, 11	<i>Ostáz</i>	ČSR (Brno)	1905, 6, 7
<i>Myller</i>	Anglie (Londýn)	1902, 03, 10, 11, 14	<i>Ostaszewska Emma</i>	–	1910, 11
	Sev. Amerika	1903, 4, 5, 6	<i>Osuský Stefan</i>	Polsko	1920, 21, 22, 24, 25, 26
	Německo	1930	<i>Pacovská-Borecká Milka</i>	Jugoslavie	1926
<i>Nabholz</i>	Maďarsko (Budapešť)	1904, 5, 18, 19	<i>Palice</i>	ČSR (Písek)	1928
<i>Nagy Géza</i>	ČSR (Rovensko)	1925, 26, 27, 30	<i>Plague Desirée</i>	– (Ki)	1926, 27, 28
<i>Náhloňský Gustav</i>	Německo (Wiesbaden)	1930, 31	<i>Parez</i>	Francie	1923 – (Ch)
<i>Nachler Joseph Albert</i>	Albánie	1910, 14, 17	<i>Parck-Clements Mary</i>	Sev. Amerika	1931, 32 – (B)
<i>Naradži Lodo</i>	Francie (Paříž)	1908, 9	<i>Parker</i>	USA (Washington)	1927
<i>Navainck Léon</i>	USA, Texas	1908, 18, 19	<i>Paschka Fanny</i>	–	1920, 21, 22, 25, 26
<i>Navrátil Anton</i>	(Beaumont)	1899, abs. KP	<i>Pasini Sergio</i>	Rakousko (Videň)	1920, 21, 22, 25, 26, 27, 28
<i>Neděla Václav</i>	ČSR	1892–98, abs. KP	<i>Paterson Helen</i>	Italie	1903, 4
<i>Nejadlý Josef</i>	ČSR (Praha)	1927, 28	<i>Paul</i>	Kanada (Mt. Claire)	1909, 1921 – (Ith)
<i>Něliba Antonín</i>	ČSR (Strašice)	1904, 2	<i>Pedlow</i>	Skotsko (Glasgow)	1905
<i>Nělsón June</i>	Afrika, Maroko	1905, 6	<i>Peitlich Wolfgang</i>	–	1927, 28
<i>Neslerová Marie</i>	(Casablanca)	1922	<i>Pekarský</i>	Rakousko (Videň)	1927, 28
<i>Neslyová-Bächerová Julie</i>	ČSR (Praha)	1926, 27, 28, 29	<i>Pellegriini Alfred</i>	SSSR (Moskva)	(Ki)
<i>Nesfort</i>	ČSR (Praha)	1915	<i>Perce</i>	Německo (Dražďany)	1898–1903, abs. KP
<i>Neu Gisella</i>	Maďarsko (Budapešť)	1927	<i>Perets Dr</i>	USA	1923 – (Ch)
<i>Neumann Fritz</i>	ČSR (Praha)	1930, 31	<i>Perguson</i>	Rakousko	1918, 19
<i>Neumann</i>	–	1912	<i>Perkoff Lesslie</i>	–	1920, 21
<i>Neumann Hans</i>	ČSR (Brno)	1926, 27	<i>Perlmutter Louis</i>	–	1929
<i>Neus Maria</i>	Německo (Berlin)	1926, 27	<i>Perlowiska</i>	–	1932
<i>Nicachi Marietta</i>	Indie (Kalkata)	1932	<i>Persicki</i>	1923 – (Ch)	1932
<i>Nikel Otto</i>	–	1926	<i>Perrhen Ada</i>	Polsko	1904, 5
<i>Nikolč Petr</i>	Bulharsko	1907, 8, 10, 12, 32	<i>Peschke</i>	Německo	1917, 18, 19
<i>Nixon David</i>	Francie (Paříž)	1910, 11	<i>Pessach Joseph</i>	–	1907
<i>Noha Viktor</i>	ČSR (Písek)	1912	<i>Petschek Karl</i>	Jižní Afrika	1926, 28, 31
<i>Nopp Viktor</i>	ČSR (Brno)	1925, 26, 27, 28, 29	<i>Petterson</i>	(Kapské Město)	1926, 28, 31
<i>Norberger Karl</i>	Německo (Berlin)	1907, 8, 10, 12, 32	<i>Perrini</i>	Rakousko	1915
<i>Nubila</i>	–	1912	<i>Petrovič Lubion</i>	Dánsko	1902
<i>O'Hare</i>	–	1907	<i>Pfefferblum</i>	–	1908, 9, 10, 11, 14, 15
<i>Ochs Martha</i>	Německo	1912	<i>Pfeifer Léon</i>	–	1908
	(Frankfurt n. M.)	1907	<i>Phafl Mc William</i>	Maďarsko	1908, 9
	–	1907		–	1933
	–	1907		USA (Mineapolis)	1905

<i>Phallis Meyer</i>	Anglie (Londýn)	1930	<i>Rabinovič</i>	USA	1913, 14
<i>Pillitz Emerich</i>	—	1903, abs. KP	<i>Rakov Avner</i>	USA	1921 — (Ith)
<i>Pick Roberto (Mangiatagalli)</i>	Italie (Milán)	1903, 4, 5, 7, 18, 19	<i>Ramus</i>	Sev. Amerika	1905, 6
<i>Pincus John</i>	Afrika, Natal	1903, 4	<i>Ranson John</i>	—	1932
<i>Pink Gladys</i>	Sev. Amerika	1933	<i>Ream Martha</i>	USA (Ithaca)	1921, 22, 24, 25
<i>Plaxin</i>	—	1904	<i>Reed</i>	USA	1921 — (Ith)
<i>Playfair Elsie</i>	Francie (Paříž)	1904, 5	<i>Reher</i>	—	1911
<i>Plöcek Alexander</i>	ČSR (Praha)	1927, 28, 29, 30, 31	<i>Remes Julius</i>	ČSR (Ostrava)	1924
<i>Poch</i>	—	1917	<i>Reinohl</i>	—	1928
<i>Pollak Liesl</i>	Rakousko (Videň)	1930	<i>Reissig Rudolf prof.</i>	ČSR	1905, 6, 7
<i>Poohl</i>	Sev. Amerika	1903, 4, 5	<i>Reitherford (Rutherford?)</i>	ČSR (Brno)	1910
<i>Polák Zikmund</i>	ČSR (Slaný)	1918, 19, 25, 26	<i>Renton (paní)</i>	—	1907, 8
<i>Pollacco-Ziffer viz Ziffer Carmen</i>	—	—	<i>Revai Rózsika</i>	Skotsko	1905, 6
<i>Popov Saša</i>	Bulharsko	1913—15, abs. AV,	<i>Revelton</i>	Maďarsko	1913, 14, 15, 18, 19
<i>Popov Viktor O.</i>	SSSR (Moskva)	1919, 20, 28	<i>Reynaert Marianne</i>	USA	1921 — (Ith)
<i>Poppy Alba</i>	—	1904, 5, 12	<i>Reznikov Vladimir</i>	Francie	1913, 14, 27, 28
<i>Pöschl</i>	—	1912	<i>Rice</i>	SSSR (Novgorod)	1910—12, abs. AV,
<i>Prassé Bernhard</i>	—	1911	<i>Richter Julius</i>	—	1912, 14,
<i>Pratecki</i>	ČSR (Svitavy)	1905, 6, 7, 10, 11	<i>Richter Christa</i>	USA	1923 — (Ch)
<i>Preissig Emil</i>	USA	1921 — (Ith)	<i>Ring</i>	Sev. Amerika	1918, 19
<i>Preš Margit</i>	—	1906, abs. KP	<i>Ritche</i>	USA	1923 — (Ch)
<i>Prbišević Stojan</i>	—	1918, 19	<i>Ritter Camillo</i>	USA	1920, 21, 22, 1923 —
<i>Prins Henry</i>	Jugoslavie	1920, 21, 22, 25, 26	<i>Rittersberg</i>	(Ch), 1925, 26	
<i>Press Michael</i>	Holandsko	1903	<i>Rjabčevskij</i>	AV	
<i>Pressmann S. V.</i>	SSSR (Moskva)	1902, 1914	<i>Rob František</i>	1917, 19, 20, abs. MŠP	
<i>Procházka Karel</i>	SSSR (Rostov n. D.)	1905, 6, 7	<i>Robinson (Rus)</i>	1913, 14	
<i>Procházka K.</i>	ČSR (Domažlice)	1894—1900, abs. KP	<i>Robley Jeane</i>	1903, 4, 5	
<i>Prokopiev-Davidov Dragan</i>	—	1906, abs. KP	<i>Roda Joseph</i>	1904, 5	
<i>Proschmitzki</i>	Bulharsko (Sofia)	—	<i>Rodevald Mc William</i>	1910, 11	
<i>Protopenca N.</i>	—	1912	<i>Rodman</i>	(KI)	
<i>Protopopov</i>	Rumunsko (Manesti —	—	<i>Rojas José</i>	—	
<i>Proudfoot</i>	Rahovo)	1905, 6, 7, 8	<i>Romanovska Anita</i>	1920, 21, 22, 25, 26, 27	
<i>Príbik V.</i>	—	1909	<i>Rosa John prof.</i>	1914, 15	
<i>Pudichová Božena</i>	SSSR (Oděssa)	1912, 14	<i>Roscoe</i>	1920, 21, 22, 24	
<i>Pulikovskij Julian</i>	Sev. Amerika	1930, 31, 32	<i>Rothman</i>	—	
<i>Pulver</i>	Polsko	1902, 4, 5	<i>Rothman</i>	1929, 30	
<i>Pulvermann</i>	Anglie	1903, 4, 5	<i>Rothman</i>	1921 — (Ith)	
	Polsko	1905, 6	<i>Rothman</i>	1921, 22, 25, 26, 27, 28,	
	USA	1921 — (Ith)	<i>Rothman</i>	30, 31	
<i>Quana Ernest</i>	USA (New York)	1902, 3, 4	<i>Romanovska Anita</i>	1921, 22, 25, 26, 27, 28	

<i>Rosdol</i> Sandy	—	1909, 12	USA (N. Y. City)	1907, 1921 — (Ith)
<i>Rose</i>	USA	1921 — (Ith)	—	1907, 8
<i>Rosé</i> (Přihodová) Alma	Rakousko (Videň)	1920, 21, 22, 25, 1929 — (M)	USA (Chicago)	1907, 8, 1922
<i>Rosenbaum</i> Hanna	Rakousko	1916, 17, 18, 19	—	1928
<i>Rosenberg</i>	USA	1911, 1921 — (Ith)	Sev. Amerika	1910, 11, 12, 13, 14
<i>Rosenberg</i> Catharina von	Francie	1927, 28, 29	Italie	1907, 8
<i>Rosenfeld</i> Rosa	Rakousko (Videň)	1917, 18, 19	Německo	1918, 19
<i>Rosenthal</i>	—	1917, 18	—	1905
<i>Rosenthaler</i> Elsa (Polka)	Německo (Bertchtesgaden)	1907, 8, 9	SSSR	1905
<i>Ross</i>	—	1907, 8	SSSR (Kijev)	(Ki), 1918, 19
<i>Rothenberg</i> S.	—	1912, 14	Bulharsko	1920, 21, 22, 25, 26, 27
<i>Rothenberg</i> Louis	Kanada	1928, 30	Německo (Mnichov)	1903, 4
<i>Rotmilhl</i>	—	1911	Anglie (Leicester)	1921, 22, 24
<i>Rothschild</i> Fritz	Rakousko	1909—10, abs. AV	—	1909, 10, 11
<i>Rous</i> Rudolf (amer. Čech)	—	1929, 30, 31	—	1909
<i>Roy</i> Dorothy	Skotsko	1930	Sírod Boris (řed. konservatoře)	1921, 22, 24, 25
<i>Rozgonyi</i> Agnes	Maďarsko (Budapešť)	1910, 11, 18, 19	—	1905
<i>Rundstrom</i>	USA	1921 — (Ith)	Německo	1905, 6, 7
<i>Russel</i> Graham	USA	1906, 1923 — (Ch)	—	1905
<i>Rupel</i> Carlo	Jugoslavie (Lublana)	1929	—	1910
<i>Ruth</i>	USA	1921 — (Ith)	—	1905
<i>Rutherford</i> W. Gerge	—	1907, 8	Sev. Amerika	1909, 10, 11
<i>Ryan</i>	USA	1921 — (Ith)	USA (Batavia)	1902, 3, 4, 5
<i>Rybič</i> (Ryba?)	ČSR	1914	—	1912, 14
<i>Ryle</i> Winifred	Anglie	1912, 13, 14	ČSR (Plzeň)	1916, 17
<i>Ryzenberger</i> Henryk	—	1914	ČSR (Čes. Buddějovice)	1924, 25
<i>Sack</i> Léon	Polsko (Drohobycz)	1927, 28	—	1909
<i>Saibert</i> Karel	ČSR (Josefov)	1892—94, abs. KP	ČSR	1917, 18, 19
<i>Sakkola</i> Lauri	Finsko (Viborg)	1929, 30	USA	1923 — (Ch)
<i>Salafio</i> Umberto	Malta	1913, 14	ČSR	—
<i>Samethini</i> Léon	Holandsko	1903, abs. KP, 18, 19, 1923 — (Ch)	Německo	1907, 8
<i>Samuel</i> Harry	USA (Rochester)	1922	Sev. Amerika	1902, 1910
<i>Sandstrom</i> (Sahlström)	—	1910, 11, 1921 — (Ith)	Anglie (Southampton)	1903, 4, 5
<i>Salmela</i> Irma	Finsko (Viborg)	1930	—	1912
<i>Salzmann</i> Richard	—	1927, 28	Holandsko	1902, 3, 4
<i>Saradžev</i>	SSSR (Moskva)	(Ki)	(Amsterdam)	1916, 24, 25
<i>Saueracker</i> Alfred	Rakousko (Videň)	(asi příbuzný prof. O. Š.)	ČSR (Karvinná)	1930
<i>Sayn</i> Helen von	SSSR	1912	USA (Ambridge, Pensylvanie)	1921 — (Ith), 1931/32
				— (B)



*Schurek* 1918, 19  
*Schuster (ová)* 1912, 14, 18, 19  
*Schutt* 1905, 6  
*Schuttmann* (Kl) 1910  
*Schüller* 1910  
*Schwaab* 1912  
*Schwarz* 1911, 14  
*Schwarz Paula* 1915, 16, 17, 18, 19  
*Schwarzstein* 1910  
*Schweyda Willibald* 1904, 5, 6, 7, 8, 26  
  
*Šedrovič Jelizaveta* 1904, 5, 11  
*Šebelik J.* —  
*Šedivka Jan* 1927, 28, 29, 30, 31  
*Šilhaný Otto* 1896-1902, abs. KP  
*Štikovský Jaroslav (Čechoamer.) USA* 1912, 14, 15  
*Štola* 1903, 4  
*Štáns Jan* 1920, 21  
*Štik Miroslav* 1929  
*Štáblova Vlasta* 1909  
*Štefánek Gabriel* 1924, 25  
*Štěpánčík Jáša (Rus)* 1925, 26, 27  
*Štěpánek Jaroslav* 1924, 27  
  
*Tabasvolkeij Nikolaj* (Kl) 1897-1903, abs. KP  
*Talich Václav* 1915, 17, 18  
*Tausz* 1907, 8, 9  
*Tavorovská Mira* 1910, 11  
*Taylor Smith Beatrice* 1902-5, abs. KP, 1904,  
*Tesařová Elsa* 5, 7  
  
*Theiner Mariana* 1927  
*Thierry Priscilla* —  
  
*Thomann Karel* AV  
*Thurn hr. Nalsarina Elsa* 1929  
*Thursz Mieczyslaw* 1918, 19, 30  
*Thyne Mary* 1903, 4, 5  
*Tcherny S.* 1905, 6  
*Tibaldí Arturo* 1907  
*Tichovská-Křížová Zdenka* 1919, 20, abs. MŠP, 1930  
*Tischer Miss* 1902

*Triske* USA  
*Toch Lilli* 1921 - (Ith)  
*Tomkins* 1917  
*Tran* 1905, 6  
*Tremelatsch* 1915  
*Trings* 1918, 19  
*Trkan Josef* 1902  
*Trnka Alois* 1925, 27, 28, 29, 30, 31  
*Trost* 1903, abs. KP, 1911  
*Truss Mar.* 1921 - (Ith)  
*Trzaposil* 1913, 14, 15  
*Tucher F.* 1905, 6, 7  
*Tursch* 1926  
*Tusí (ová)* 1930  
*Tweedy Poly* 1925  
*Tytl František* 1898, abs. KP  
  
*Ulrich Josef* 1929, 30, 31, 32  
*Umiňská Eugenia* 1927, 28  
*Ungláda Sebastian* 1907  
*Urbánek* 1913, 14  
  
*Vaccari* USA  
*Vaile Hilda* Anglie (Londýn)  
*Vaitl Clyde L. de* Francie  
*Vatelino* USA  
*Váara Oldřich* ČSR (Hořice) 1892-1899, abs. KP  
*Velínský Antonín* ČSR (Čes. Budějovice) 1927, 28, 29, 30, 31  
*Veit František* ČSR (Teplice) 1893-98, abs. KP  
*Vitkovská* SSSR 1912  
*Vlažiličová Karla* ČSR 1918, 19  
*Vodička František* ČSR 1919-22, abs. MŠP  
*Vogel* Rakousko 1917, 18, 19  
*Vogel Niel* Holandsko 1909, 10  
*Vogl Jaroslav* ČSR (Plzeň) 1907, 8, 9, 10, 11  
*Vohnout* ČSR 1912, 14  
*Voldánek* ČSR 1913, 14, 15  
*Volkmer* Německo 1905, 6, 7  
*Voroncoo Vladimír* USA (Chicago Ill.) 1921, 22, 24  
*Voss Robert von* Německo (Mnichov) 1904, 5  
*Vozzolo Henry* USA (Boston Mass.) 1921, 22, 24  
*Vychodil Antonín* ČSR (Litoměřice) 1927, 28, 29



<i>Wagner</i> Edith	Německo	1905, 7, 8	<i>Wilkie</i> Jessie	Skotsko	1930
<i>Walt</i> Luella	—	1907, 8	<i>Williams</i> Frank	Sev. Amerika	1909–12, abs., AV
<i>Wald</i> Franz	Maďarsko	1904, 5	<i>Williams</i> Ursula	Anglie (Londýn)	1902, 5, 10, 11, 14
<i>Wald</i> Léon Dim.	—	1907	<i>Williamsen</i> Anna	—	1930
<i>Waldheim</i> Marie Ivon	Rakousko	1915, 16, 17, 18, 19	<i>Winton</i>	USA (Chicago Ill.)	1921 – (1th)
<i>Walker</i> Berrtram	Anglie (Sheffield)	1917, 18, 19, 20, 23	<i>Wise</i>	Sev. Amerika	1904, 5, 6
<i>Wallace</i>	Anglie	1904, 5, 6, 1921 – (1th)	<i>Wisnatta</i> Roman	USA	1921 – (1th)
<i>Waller</i> East	Austrálie (Sydney)	1907, 8	<i>Wisnatta</i> (Hofgastein)	Rakousko	1921, 22, 24, 25, 26, 27
<i>Waller</i> Karel	ČSR	1907, 8	<i>Witman</i>	USA	1923 – (Ch)
<i>Waller</i> Walter	—	1928	<i>Witt</i>	—	1912
<i>Walton</i> Enid	—	1931	<i>Witman</i> Franz	ČSR (Karlovy Vary)	1932, 33
<i>Wanifuchi</i> Kenshu	Japonsko	1931	<i>Wittels</i> Ludwig Theodor	Rakousko	1912, 13, 18, 19, AV
<i>Ward-Meyer</i> Magda	Anglie	1907, 8, 12	<i>Witters</i>	USA	1921 – (1th)
<i>Ware</i> Helen	Sev. Amerika	1910, 11	<i>Wittkovsky</i> Peter	Německo (Berlín)	1927
<i>Warson</i> Artur	—	1932	<i>Wolke</i>	ČSR	1918, 19
<i>Warwood</i> Muriel	Anglie (Londýn)	1902, 1904(?)	<i>Wolf</i> Erich	Švýcarsko (Basel)	1904, 5
<i>Wassermann</i>	—	1914, 15	<i>Wolf</i> Hynek	ČSR (Brno)	1927, 28
<i>Watson</i> Josua	Irsko (Dublín)	1904, 5	<i>Wolkenstein</i>	SSSR	1907, 8
<i>Watson</i> Mabel	USA (Philadelphia)	1921, 22	<i>Wolski</i> Willy Henri	USA (Brooklyn NY)	1905, 6, 17, 18, 19, 26
<i>Watson</i> Vera	USA, Ohio (Lima)	1907	<i>Wood</i>	—	1907, 8
<i>Wattaron</i>	—	1902	<i>Woodburg</i> Mabel	USA (Marschalltown)	1902, 4
<i>Wattach</i> Fritze	Rakousko (Videň)	—	<i>Woodford</i> Ada	Anglie (Cardiff)	1907, 8, 9, 10, 11
<i>Wei</i> Magda	Maďarsko (Arad)	1912, 15	<i>Woods</i>	—	1912
<i>Weinreb</i>	Německo	1904, 5	<i>Worhmann</i> Cyrill	Anglie (Londýn)	1929, 30
<i>Weinstein</i>	USA	1923 – (Ch)	<i>Womes</i> Fritz	Německo	—
<i>Weisz</i>	Německo	1902	<i>Wrenn</i>	(Donaueschingen)	1910, 11
<i>Weisz</i> Josef	Maďarsko (Nagyvárad)	1917, 18, 19	<i>Wright</i> G. Cedric	Sev. Amerika	1903, 4, 5
<i>Wejz</i> Théodor	SSSR (Riga)	1927, 28	<i>Wright</i> Gertrude	USA, Kalifornie (Berkeley)	1907, 8
<i>Weller</i> Erica	—	1932	<i>Wright</i> Milred	Anglie	—
<i>Wels</i>	SSSR	1914	<i>Wysocki</i> W.	USA, Kalifornie	1907, 8, 10, 11
<i>Westen</i> Karl	SSSR (Riga)	1926, 27	<i>Young</i> Agnes	—	1905, 7, 8
<i>Wetmore</i> Ralph	Sev. Amerika	1909, 10, 11	<i>Young</i> Alice	Anglie (Sheffield)	1921, 22, 24, 25
<i>White</i> Thomas	USA, Georgia (Atlanta)	1921 – (1th), 1922, 24, 25, 26	<i>Young</i> Edith	Anglie	1903, 4, 5, 7
<i>Whitmore</i> Chalfont	USA	1921 – (1th)	<i>Young</i> Edith	Anglie (Sheffield)	1924
<i>Wienert</i> Eduard	SSSR (Riga)	1930, 31	<i>Young</i> Helen	Skotsko	1921, 22
<i>Wieniawska</i> Henriette	Anglie (Londýn)	1902, 3, 4	<i>Young</i> Josephine	Anglie	1924
<i>Wierdals</i> Hugo	Sev. Amerika	1905, 6	<i>Youts</i>	USA	1921 – (1th)
<i>Wiezze</i>	—	1910	<i>Zacharjevič</i> Michael	SSSR (Berdicev)	do 1892 (K1), 1893–95, abs. KP,
<i>Wiggins</i> John	Anglie	1905, 6, 7, 8			
<i>Wight</i>	Sev. Amerika	1903, 4, 5			
<i>Wilhelmy</i> Adolf	Irsko (Dublín)	1904, 5			

<i>Zátková Zdenka</i>	ČSR (Praha)	1902, 3, 4, 5, 6
<i>Zavadská-Jagoda Jadwiga</i>	Polsko (Varšava)	1929, 30
<i>Zelinka František</i>	Rakousko (Videň)	(adjunkt prof. O. Ševčíka ve Vídni)
<i>Ziffer-Polacco Carmen</i>	Italie (Bolzano)	1913, 14, 15, 17, 18, 19, AV
<i>Zichy Ernő</i>	Maďarsko	1904, 5, 12, 13, 14
<i>Zika František</i>	ČSR (Kladno)	1898-1901, abs. KP
<i>Zika Richard</i>	ČSR (Praha)	1916
<i>Zitver Ernest</i>	Holandsko (Amsterdam)	1903, 4
<i>Zima</i>	ČSR	1902
<i>Zimbalist Jefrem</i>	SSSR (Petrohrad)	1907
<i>Zino</i>	Italie	1905, 6, 7, 8
<i>Zinshaimer</i>	—	1912
<i>Zolotareňko</i>	SSSR (Moskva)	(Kl)
<i>Zoubek Karel</i>	ČSR	1918, 19
<i>Zuna Milan</i>	ČSR (Praha)	—
<i>Žebrowska Antoinette L. de</i>	Sev. Amerika	1912, 14
<i>Zlábek Jaroslav</i>	ČSR (Pisek)	1931, 33
<i>Žukovskája Rosa</i>	SSSR (Kijev)	1903, 4, 5, 6
<i>Žukovskij Isay A.</i>	SSSR (Kijev)	1903, 4, 7

\*

## Seznam publikační a odborné činnosti:

### Účast na konferencích

- BURCZYK, Michał: „*Karel Hlaviczka – skladatel a zasloužilý kulturní pracovník v Těšínském Slezsku*”, mezinárodní muzikologická konference „Janačkiana 2014”, 30 květen 2014, Ostrava
- BURCZYK, Michał: „*Otakar Ševčík – reformátor houslové pedagogiky*”, Studentska vědecká konference, 28 duben 2015, Ostrava

### Odborné publikace

- BURCZYK, Michał: „*Karel Hlaviczka – skladatel a zasloužilý kulturní pracovník v Těšínském Slezsku*”, Sborník z 32. Ročníku muzikologické konference Janačkiana 2014, ISBN 978–80–7464–709–3 (recenzovaný sborník)
- BURCZYK, Michał: „*Nowa sala koncertowa*”, SosnArt, č. 1/83. leden 2015.
- BURCZYK, Michał: „*Rozwój czeskiej pieśni ludowej na przełomie XVIII i XIX wieku. Oskar Kolberg i jego zasługi dla udokumentowania folkloru w Czechach i na Słowacji*”, Sztuka i kultura ludowa w badaniach i twórczości artystycznej, Studia artystyczne, pismo artystyczno-naukowe Wydziału Artystycznego w Cieszynie Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, nr 3/2015 ISSN: 0208–6336, ISSN: 2391–9965. (recenzovaný sborník)
- BURCZYK, Michał: „*Materiały lużyckie w zbiorach Oskara Kolberga, jako przykład dbałości o zachowanie dziedzictwa i tradycji językowej tego regionu*”, Sztuka i kultura ludowa w badaniach i twórczości artystycznej, Studia artystyczne, pismo artystyczno-naukowe Wydziału Artystycznego w Cieszynie Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, nr 3/2015 ISSN: 0208–6336, ISSN: 2391–9965. (recenzovaný sborník)
- BURCZYK, Michał: „*Otakar Ševčík – ojciec nowoczesnej pedagogiki skrzypcowej*”, Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, Edukacja Muzyczna nr 9/2014, ISSN: 1895–8079. (recenzovaný sborník)

## Recenze

- Recenze: „*Germaine Tailleferre – koncert monograficzny*”, SosnArt č. 7/53, červenec 2012.
- Recenze: „*Uroczyste otwarcie sezonu kulturalnego w Sosnowcu*”, SosnArt č. 10/56, říjen 2012.
- Recenze: „*Sosnowieckie dni muzyki znanej i nieznaney*”, SosnArt č. 6/76, červen 2014.
- Recenze: „*Dahlia von Meck – XIII. Przekaz autentycznych emocji artystycznych.*”, SosnArt č. 7/89, červenec 2015.

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI**

**Pedagogická fakulta**

Katedra hudební výchovy

Autoreferát k disertační práci na téma:

**Otakar Ševčík – houslový pedagog**

Mgr. Michał Burczyk

Školitel: prof. PhDr. Lubomír Spurný, Ph. D.

Olomouc 2016

Jména oponentů:

doc. Mgr. art. Karol Medňanský, PhD., FF PU v Prešově

prof. MgA. Petr Planý, PdF UP v Olomouci

Místo a termin obhajoby:

Katedra hudební výchovy, PdF UP Olomouc

Říjen 2016

Místo, kde bude disertační práce s posudky vystavena 14 dnů před vykonáním její obhajoby:

Sekretariát Katedry hudební výchovy

## **OBSAH AUTOREFERÁTU**

<b>ÚVOD</b>	<b>6</b>
<b>STRUKTURA, CÍLE A METODY DISERTAČNÍ PRÁCE</b>	<b>9</b>
<b>ETUDY–CAPRICCIA OP. 35 JAKOBA DONTA V PŘÍPRAVNÝCH CVIČENÍCH OP. 5 ŠEVČÍKA. ANALÝZA A DIDAKTICKÝ KOMENTÁŘ.</b>	<b>11</b>
<b>ZEVRUBNÉ ANALYTICKÉ STUDIE JEDNOTLIVÝCH TAKTŮ (TAKTOVÝCH SKUPIN) H. WIENIAWSKÉHO 2. KONCERTU D MOLL OP. 17 JAKO PŘÍKLAD ANALITICKÉHO PŘÍSTUPU K OTÁZCE HOUSLOVÉ VIRTUOZITY.</b>	<b>14</b>
<b>VÝSLEDKY DISERTAČNÍ PRÁCE</b>	<b>17</b>
<b>ZÁVĚR</b>	<b>19</b>
<b>ANOTACE</b>	<b>22</b>
<b>ANNOTATION</b>	<b>23</b>
<b>LITERATURA, PRAMENY, DÍLO OTAKARA ŠEVČÍKA, OSTATNÍ NOTOVÉ MATERIALY</b>	<b>24</b>
<b>SEZNAM PŘÍLOH DISERTAČNÍ PRÁCE</b>	<b>30</b>
<b>STRUČNÝ ŽIVOTOPIS AUTORA</b>	<b>31</b>
<b>SEZNAM PUBLIKAČNÍ A ODBORNÉ ČINNOSTI</b>	<b>33</b>

# OBSAH DISERTAČNÍ PRÁCE

<b>ÚVOD</b>	<b>6</b>
<b>1. HISTORIE ČESKÉ HOUSLOVÉ ŠKOLY</b>	<b>11</b>
1.1. VÝVOJ ČESKÉ HOUSLOVÉ ŠKOLY	11
1.2. NEJVÝZNAMNĚJŠÍ PŘEDSTAVITELÉ ČESKÉ HOUSLOVÉ ŠKOLY	24
1.3. PRAŽSKÁ KONZERVATOŘ A JEJÍ VLIV NA VÝVOJ KULTURNÍHO ŽIVOTA VE STŘEDNÍ EVROPĚ	41
<b>2. OTAKAR ŠEVČÍK – ŽIVOT, METODA, ŽÁCI</b>	<b>57</b>
2.1. ŽIVOTOPIS OTAKARA ŠEVČÍKA	57
2.2. METODA	79
2.2.1. Vznik a vývoj metody	79
2.2.2. Popis metody	81
2.2.3. Příznivci a odpůrci	95
2.3. ŠEVČÍK A JEHO ŽÁCI	99
2.3.1. Nejvýznamnější žáci	100
2.3.2. Vliv ševčíka a jeho žáků na vývoj houslové pedagogiky v evropě a ve světě	110
<b>3. PRŮPRAVA K 24 CAPRICCÍM DONTA OP. 35 – OPUS 5 OTAKARA ŠEVČÍKA</b>	<b>114</b>
3.1. ROLE ETUD A CAPRICIÍ VE VÝVOJI HOUSLOVÉHO UMĚNÍ	114
3.2. ETUDY–CAPRICCIA OP. 35 JAKOBA DONTA V PŘÍPRAVNÝCH CVIČENÍCH OP. 5 ŠEVČÍKA. ANALÝZA A DIDAKTICKÝ KOMENTÁŘ.	117
3.3. VÝZNAM PŘÍPRAVNÝCH CVIČENÍ OP. 5 K ETUDÁM-CAPRICIÍM OP. 35 J. DONTA Z HLEDISKA PEDAGOGIKY 21. STOLETÍ.	151
<b>4. ZEVRUBNÉ ANALYTICKÉ STUDIE JEDNOTLIVÝCH TAKTŮ (TAKTOVÝCH SKUPIN) H. WIENIAWSKÉHO 2. KONCERTU D MOLL OP. 17 JAKO PŘÍKLAD ANALITICKÉHO PŘÍSTUPU K OTÁZCE HOUSLOVÉ VIRTUOZITY.</b>	<b>152</b>
<b>5. OSOBNÍ ZKUŠENOSTI AUTORA DISERTACE S METODOU ŠEVČÍKA A NÁVRHY VYUŽITÍ JEHO DÍLA</b>	<b>172</b>
5. 1. OSOBNÍ ZKUŠENOSTI AUTORA DISERTACE S DÍLEM ŠEVČÍKA Z POZICE ŽÁKA	172
5. 2. OSOBNÍ ZKUŠENOSTI AUTORA DISERTACE S DÍLEM ŠEVČÍKA Z POZICE HOUSLOVÉHO PEDAGOGA	173
5. 3. ČESKÉ A POLSKÉ UČEBNÍ PROGRAMY HRY NA HOUSLE (OSNOVY) – SROVNÁNÍ	176
5. 4. NÁPRAVA DRŽENÍ PRAVÉ A LEVÉ RUKY	179
5. 4. 1. Korekce pravé ruky	180
5. 4. 2. Korekce levé ruky	192
5. 5. AUTORSKÉ NÁVRHY SPOJENÍ DÍLA ŠEVČÍKA S VELKOU HOUSLOVOU LITERATUROU	197



<b>ZÁVĚR</b>	<b>204</b>
<b>ANOTACE</b>	<b>208</b>
<b>ANNOTATION</b>	<b>209</b>
<b>LITERATURA, PRAMENY, DÍLO OTAKARA ŠEVČÍKA, OSTATNÍ NOTOVÉ MATERIALY</b>	<b>210</b>
<b>PŘÍLOHY</b>	<b>216</b>
<b>SEZNAM PUBLIKAČNÍ A ODBORNÉ ČINNOSTI</b>	<b>235</b>

## Úvod

Devatenácté století bylo obdobím intenzivního rozvoje virtuosy, která díky umělcům takové úrovně jako byl například Paganini, Ernst, Lipiński a Wieniawský směřovala dosud neznámou cestou. Smyčcová pedagogika nebyla v té době tak rozvinutá a uspořádaná jako je tomu v dnešní době. Tito virtuosové dosáhli vrcholu svého umění především díky geniálnímu talentu a také neobvyklé intuici. Po dlouhý čas bylo takové umění ovládnutí nástroje dostupné pouze některým jedincům. Současná úroveň houslové didaktiky včetně jejích úspěchů umožňuje postup do řad virtuosy většímu počtu hudebníků. Nebylo by to možné bez vlivu pedagogických myšlenek takových osobností, jakými jsou Leopold Auer, Carl Flesch, a také Otakar Ševčík. Poslední jmenovaný se stal průkopníkem moderní nauky hry na housle. Jeho metoda vrhla nové světlo na způsoby zvládnutí technických obtíží hry na tento nástroj. Byl velmi plodným pedagogem – sepsal mnoho sešitů cvičení a průprav. K nejznámějším patří: *Škola houslové techniky* op. 1, *Škola smyčcové techniky* op. 2, *Houslová škola pro začátečníky* op. 6, *Změny poloh a průprava ke cvičení stupnic* op. 8 a *Průprava ke cvičení dvojhmatů* op. 9. Pedagogické dílo Otakara Ševčíka prakticky zahrnuje všechny prvky houslové techniky a také umělecké nauky. Avšak většina jeho uměleckého dědictví zůstává do dnešního dne prakticky neznámá a neprávem zapomenuta. Patří sem mimo jiné opusy 17–21, tedy analytické studie k houslovým koncertům Wieniawského, Čajkovského, Brahmsa, Paganiniho a Mendelssohna.

Přestože již dříve existovaly různé školy hry na housle, etudové materiály a jiné práce didaktického charakteru, museli se ve skutečnosti mladí adepti houslového umění ve většině případů spoléhat jen sami na sebe, na své schopnosti a intuici. Před začátkem pedagogické činnosti Otakara Ševčíka se ještě nedalo hovořit o „masové produkci“ skvělých houslistů, které by bylo možné počítat ve stech. Český mistr svou prací a svým didaktickým dílem nasměroval houslovou pedagogiku na zcela novou cestu. V polovině devatenáctého století nebyly požadavky na technické provedení tak tvrdé, jako tomu bylo třeba na počátku 20. století. Vynález gramofonové desky měl bezesporu velký vliv na zvýšení standardů estetiky umění. Otakar Ševčík správně předpokládal, že dosažení dokonalosti hry bude rozhodující pro hráčovy koncertní úspěchy a podrobně se ve svém díle zaměřil prakticky na všechny aspekty houslového umění.

Působivý je již letmý pohled na seznam nejznámějších žáků významného českého pedagoga zpracovaný V. Noppem a V. Šeflem. Učili se u něj houslisté z většiny evropských

zemí. Mnoho z nich se po návratu do rodné země kromě koncertování věnovalo rovněž pedagogické práci. Na základě zkušeností a znalostí získaných u českého mistra mohli předávat jeho pedagogické myšlenky ve svých zemích. Otakar Ševčík kladl velký důraz na způsob práce svých svěřenců. Naučit studenta, jak má pracovat, bylo jedním z jeho pedagogických principů. Nic ve své práci neponechal náhodě. Jeho studenti pak předávali získané zkušenosti dále. Ševčík se stal revolucionářem v otázce přístupu k didaktickému materiálu. Jeho dílo mělo velký vliv na komponování cvičebního materiálu pro houslisty dalšími pedagogy.

Osoba Otakara Ševčíka byla zpracována v několika monografiích. První z nich je kniha Josefa Vymětala *Otakar Ševčík a jeho houslová metoda*. Můžeme zde nalézt informace přibližně z prvních padesáti let života tohoto skvělého českého pedagoga. Pokud se jedná o „metodu“ uvedenou v názvu, může čtenář pocítit zklamání z nedostatku pozornosti J. Vymětala věnované této problematice. Uvedené informace jsou převážně životopisného charakteru a je možné, že pocházejí přímo od Otakara Ševčíka. Hodnotným pramenem informací je monografie Viktora Noppa (který byl žákem a asistentem tohoto významného pedagoga) *Profesor Otakar Ševčík – život a dílo*. Stejně jako v práci Vymětala je zde nejpodrobněji popsáno prvních padesát let života Ševčíka. Monografie Noppa je napsána svérázným jazykem, který hojně využívá přirovnání metaforického charakteru. Otázka metody Ševčíka zde byla pojata velmi obecně a povrchně. Kladem této práce je pokus podrobného přiblížení nejvýznamnějších žáků tohoto pedagoga. Nejhodnotnější monografií, která se zabývá hrdinou této disertace, je dílo Dr. Vladimíra Šefla *Otakar Ševčík – sborník statí a vzpomínek*. Kromě podrobných informací ze života a díla Ševčíka tam můžeme nalézt osobní vzpomínky jeho žáků a přátel. Působivý je zejména seznam žáků Ševčíka pořizovaný Norbertem Kubátem. Za zmínku stojí, že Vladimír Šefl dříve napsal diplomovou práci<sup>283</sup>, kde se podrobně zabývá především krátkým, ale zato velmi důležitým obdobím Ševčíka jako virtuosa. Zajímavou prací je také dílo Václava Starého, Josefa Plavce a Jaroslava Kobylky *Otakar Ševčík v Prachaticích*. Minori Nakaune se v publikaci *Otakar Ševčík – The Enduring Legacy* pokouší z vědecké perspektivy vyjasnit metody tohoto významného pedagoga, ale je složité tam dohledat jejich podrobný popis.

---

<sup>283</sup> ŠEFL, Vladimír: Otakar Ševčík, diplomová práce, Univerzita Karlova, Praha 1949.

Ševčíkovi bylo věnováno několik bakalářských a diplomových prací (mezi jinými Veroniky Hejnové<sup>284</sup> a Matěje Vlka<sup>285</sup>). Můžeme v nich nalézt cenné informace související s jeho životem i tvorbou. Největší důraz je v těchto pracích kladen na charakteristiku opusů 1–3 a také 6–9.

Důležitým zdrojem informací jsou dále materiály, které se nachází v archivu pražské konzervatoře (pocházející zejména z Ševčíkovy koleje a Muzea v Písku). Jsou to především rukopisy českého mistra (mj. opus 5 – *Průprava k 24 Capriccím Donta op. 35*). Velký význam pro vědeckou práci mají dobové články, které vyšly mj. v těchto časopisech: *Hudební listy*, *Dalibor*, *Národní listy*, *Politika* a *Prager Tagblatt*.

V dosavadních publikacích, které se zabývají osobou a tvorbou Ševčíka, schází takové zpracování a takový profesionální didaktický komentář, který by přiblížil současným houslistům a pedagogům způsob, jak správně využívat toto bohaté umělecké dědictví. Je zbytečné hledat zpracování méně známých opusů jako např. *Zevrubných analytických studiů opus 17–21*. Neznámým a neprávem zapomenutým je opus 5, tedy *Průprava k 24 Capriccím Donta op. 35*.

Literatura týkající se Otakara Ševčíka je poměrně skromná. Proto je hledání cenných zdrojů velmi časově náročné a namáhavé. Ale po dosažení výsledků hledání a nalezení zapomenutých děl tohoto významného pedagoga můžeme s radostí shledat, že tyto materiály poskytují velmi bohatý zdroj inspirace pro jejich tvůrčí využití. Pro bádání v oblasti osobnosti a tvorby Ševčíka mají velký význam jeho díla – jak ta vydaná tak i ta, která dosud zůstávají v rukopisu.

---

<sup>284</sup> HEJNOVÁ, Veronika: *Otakar Ševčík - houslový pedagog světového významu. Jeho dílo a práce s ním*, bakalářská diplomová práce, Brno: Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, 2010.

<sup>285</sup> VLK, Matěj: *Dílo Otakara Ševčíka v kontextu moderní houslové pedagogiky*, diplomová práce, Univerzita Karlova, Praha 2009.

# Struktura, cíle a metody disertační práce

## Struktura

Výchozím bodem zkoumání (první kapitola) je popis české houslové školy a jejich nejvýznamnějších představitelů. V této kapitole popíšete historii pražské konzervatoře. Tento ústav měl obrovský vliv na rozvoj české houslové školy.

Druhá kapitola práce bude věnována životní cestě Otakara Ševčíka a také metodě, kterou postupem let vytvořil. Budou zde popsány osobnosti jeho nejznámějších žáků. Ševčíkovi žáci pocházeli prakticky ze všech koutů světa. Díky zkušenostem získaným prací pod vedením fenomenálního českého pedagoga měli poté velký vliv na rozvoj houslové didaktiky ve svých zemích. Můžeme zde tedy hovořit o expanzi myšlenek Otakara Ševčíka v Evropě i ve světě.

Třetí kapitola této práce bude věnována dílu Ševčíka, které dodnes nebylo vydáno. Jedná se o *Průpravu k 24 Capriccím Donta op. 35*, která byla zařazena jako opus 5. Celá sbírka se skládá ze 191 stran rukopisu psaného většinou tužkou.<sup>286</sup> Ševčík zpracoval cvičebnici ke každé etudě. Rozsah a počet cvičení určené pro každou z nich je různý. Etudy – capriccia Donta op. 35 tvoří velmi hodnotnou složku výuky na konzervatoři. Ševčíkovým cílem bylo vytvoření materiálu, který usnadní jejich využití. Již jejich úvodní analýza potvrzuje, že se ve svých cvičeních nadržují původního textu etud – capriccií. Provádí změny ve faktuře, rytmu a podobně. V první části této kapitoly je popsána role etud a capriccií v houslové didaktice (rozvoj formy během různých období a popis nejdůležitějších sbírek houslové literatury).

V další části jsem provedl podrobnou analýzu Ševčíkova opusu 5. Na jeho základě byl zkoumán způsob práce, který doporučoval tento významný pedagog. Navrhl jsem zde způsob racionálního využití tohoto zajímavého materiálu ve XXI. století s ohledem na jeho výhody i nevýhody.

Čtvrtá kapitola této práce je analýza opusu 17 Otakara Ševčíka. Text Wieniawského byl v této sbírce rozdělen do několika částí o různém počtu taktů. Ševčík provedl v originálním textu různorodé změny, které měly za cíl pomoci studujícímu zvládat tuto kompozici. Stanovil širokou škálu různých cest k dosažení dokonalosti. V této kapitole byla provedena podrobná analýza těchto průprav a také charakteristika metodologie cvičení na

---

<sup>286</sup> Rukopis se nachází v archivu knihovny pražské konzervatoře.

housle, kterou Ševčík upřednostňoval. Na tomto základě jsem provedl kritické přezkoumání tohoto bohatého materiálu a zpracoval vlastní didaktický komentář zakládající se na výsledcích houslové pedagogiky XXI. století s tím záměrem, že současná generace žáků by mohla získat mnoho výhod z již zapomenutého díla českého mistra.

Moje osobní zkušenosti s dílem a metodou Ševčíka jakož i návrhy racionálních způsobů využití výsledků tohoto významného pedagoga jsou zahrnuty v páté kapitole. Nachází se zde praktické informace týkající se práce s konkrétními cvičeními Ševčíka (jak z perspektivy žáka tak i učitele). V článku 5.3. byla provedena srovnávací analýza programů výuky hry na housle využívaných v Čechách a Polsku. Tato kapitola zahrnuje také moje vlastní návrhy týkající se provádění úprav postavení a funkce pravé a levé ruky houslisty. Novátorský charakter má rovněž poslední odstavec, kde jsou popsány nové cesty využití Ševčíkova díla v dnešní době.

## **Cíle a metody disertační práce**

Hlavním cílem této disertace je ukázat metody racionálního využití pedagogického výsledku práce Otakara Ševčíka s přihlédnutím k vědě a k nejnovějším úspěchům houslové pedagogiky XXI. století. V pedagogických dílech známých pedagogů je zbytečné hledat hotové recepty na způsob využití tohoto díla. Aby toho nebylo málo, český mistr se cíleně vyhýbal verbálním popisům, které považoval za zbytečné. Kdyby přistupoval k této otázce jako Carl Flesch (autor *Umění hry na housle*), nemuseli bychom se dnes tolik zabývat otázkou, jaký byl cíl Ševčíka týkající se práce s hudebním dílem a hry na housle. Bohatství technických a hudebních prostředků nám však nemůže být lhostejné. Ale tento zdánlivý nedostatek je inspirací k značně intenzivnějšímu hledání tvůrčího využití děl českého mistra. Jejich zařazování do výuky a podrobné analýzy některých opusů mohou otevřít nové a dosud neznámé široké pole pedagogických a tvůrčích možností.

Dalším cílem, vyplývajícím z cíle předchozího, je popularizace jeho méně známých opusů jakožto i těch, které nebyly nikdy vydány, protože se dodnes nacházejí pouze v rukopise. S takovou situací se můžeme setkat například v případě opusu 5: *Průprava k 24 Capriccím Donta op. 35*.

V této disertaci byly využity různé výzkumné metody. V kapitolách, které se zabývají historií české houslové školy a životem Otakara Ševčíka, se jedná zejména o historicko-srovnávací metodu. V kapitolách věnovaných metodě významného českého pedagoga,

*Průpravě k 24 Capricciím Donta op. 35 – opus 5 a Zevrubnému analytickému studiu jednotlivých taktů (taktových skupin) H. Wieniawského 2. koncertu d moll Op. 17* byla hlavním pracovním nástrojem analytická metoda. Části práce zabývající se osobními úvahami autora na téma novátorského využití Ševčíkova díla se zakládá především na empiricko-deskriptivní metodě (pozorování, explorace, rozbor pracovních materiálů a kritická analýza koncepcí) a na pedagogickém experimentu.

## **Etudy–Capriccia op. 35 Jakoba Donta v přípravných cvičeních op. 5 Ševčíka. Analýza a didaktický komentář.**

24 *Etudy–capriccia* op. 35 Jakoba Donta tvoří učební materiál pro pokročilé houslisty. Tato sbírka se dočkala vydání v mnoha zemích (první vydání vzniklo v roce 1849).

Jejich obsah a faktura je činí skvělou přípravou pro vrcholně virtuozní repertoár takových skladatelů jako Paganini (také *24 Capriccii, Houslové koncerty*), Wieniawský nebo Ernst. Kromě toho obsahují mnoho podobných hudebních a technických postupů, které se vyskytují v dílech Johanna Brahmsa a Maxe Brucha, díky čemuž tvoří základ pro jejich zvládnutí.

Rukopis sestávající se ze 191 stránek se nachází v archivu knihovny pražské konzervatoře. Ševčík, který si byl vědom toho, jak moc je tato sbírka důležitá pro rozvoj žáka, k ní napsal přípravné kompendium. Tato sbírka bohužel nebyla nikdy vydána a byla prakticky zapomenuta. Ovšem rukopis se zachoval v dobrém stavu. Je však nutno dodat, že značné množství cvičení je nečitelných, často jsou jednotlivé stránky rukopisu velmi těžce poškozené. Problémem byl také zažloutlý papír, ale to se podařilo vyřešit díky použití moderní počítačové techniky.

Počet cvičení, která je možné přiřadit k jednotlivým etudám, se různí. Například analýza *Capriccia* č. 2 má 10 stran a cvičení související s *Capriccií* č. 13, 14 a 22 se vůbec nepodařilo najít. Z důvodu velkého množství materiálu zanechaného českým pedagogem je tato práce omezena jen na nejreprezentativnější příklady, které jsou dodatečně doplněny metodickým komentářem. Některá z těchto cvičení tvoří již jen pozůstatek houslové pedagogiky před sto lety, nicméně jejich převážná část by se mohla stát skvělým pomocným materiálem pro zvládnutí *Etud–capriccií op. 35*. Tato sbírka je příkladem Ševčíkovy trpělivé

a usilovné práce. Můžeme se díky ní ponořit do jím metodiky cvičení na housle, kterou preferoval.

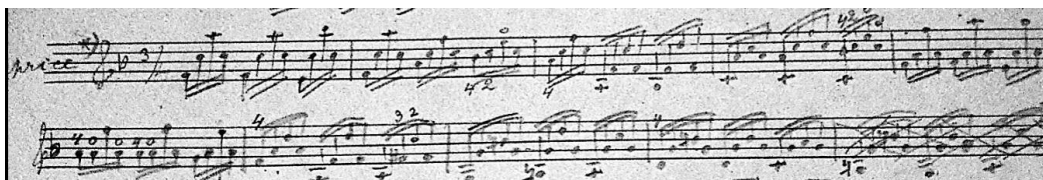
### Příklad autorské analýzy:

#### Capriccio 1

Problém, kterému je věnováno toto capriccio, je akordové hraní. Ve výsledné verzi je nutno vykonat trojzvuky současně bez zalomení. K tomu je nezbytná ohebnost prstů a zápěstí, švih a také držení jednotlivých tónů akordu současně. Toto capriccio představuje skvělý učební materiál mimo jiné k dílům J. S. Bacha – Fugy ze *Sonát a Partit na housle sólo BWV 1001–1006*, N. Paganiniho, F. Kreislera *Variace na téma Corelliho* nebo H. Wieniawského *Capriccio op. 10 č. 6 a 8 a I Koncert fis moll op. 14*.

Za účelem důkladného zvládnutí technických obtížností zahrnutých v *Capriccii 1* připravil český mistr řadu hudebních cvičení. Dobré cítění smýkacích ploch je nezbytnou dovedností pro správnou hru akordů. V jednom ze cvičení provedl Ševčík zjednodušení faktury z vícehlasé na lineární (rozepsal originální trojzvuky pomocí šestnáctinových not).

O. Ševčík – Průprava k 24 Capricciím Donta op. 35:



J. Dont – Etudes and Caprices op. 35, č. 1, t. 1–7:



Již na příkladu hlavního motivu jsou vidět drobné změny ve srovnání s textem Donta. Odstraňuje například počáteční předtaktí a mění metrum z 3/8 na 3/4. Počet taktů capriccia a uvedeného Ševčíkova cvičení se liší – v originále je jich 60 a v rukopise etudy 37. V 19. taktu český pedagog mění zápis tak, že jednotlivé skupiny začínají od nejvyššího



zvuku akordu. Některé sekvence nacházející se v textu Donta cíleně vynechává, protože je pravděpodobně považuje za jednoduché. To dělá i v tom případě, kdy byl analogický obrat tématické myšlenky již dříve proveden. *Capriccio I* v šestnáctinové lineární verzi představuje výchozí bod ke cvičením, ve kterých jsou využity různé artikulační varianty.

O. Ševčík – Průprava k 24 Capricciím Donta op. 35:



Další způsoby cvičení připravených Ševčíkem mohou být velmi užitečné při zahrání všech zvuků současně. Mnoho studujících dělá chybu, která spočívá v postupném kladení jednotlivých tónů akordu, která má za následek nedostatek sebedůvěry intonace a také problém s dosažením správného tempa provedení. Zvukový materiál přípravného cvičení Ševčíka byl rozdělen na části o čtyřech akordech (jejich pořadí není vždy stejné jako u originálu capriccia) rozložených na dvojhmaty hrané nahoru a dolů. Zajímavým cvičením je dvojí opakování jednotlivých akordů v různých směrech tahu smyčce.

O. Ševčík – Průprava k 24 Capricciím Donta op. 35, rukopis:



## **Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin) H. Wieniawského 2. koncertu d moll Op. 17 jako příklad analitického přístupu k otázce houslové virtuozity.**

Tato práce je součástí větší sbírky studií houslových skladeb mistrů romantismu, které zahrnují Ševčíkovy opusy 17 – 21. Jsou to *Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin)* čili *Analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin)* houslových koncertů Wieniawského, Čajkovského, Brahmsa, Paganiniho a Mendelssohna a také kadence Joachima ke *Koncertu D dur* Brahmsa a *Etud–Capriccii* Rudolpha Kreutzera. Byly vydané v Brně vydavatelstvím Pazdírek v letech 1929–1932<sup>287</sup>. Tyto studie se nedočkaly nových vydání a důkazy, které by svědčily o jejich využití houslovými virtuozy, jsou sporadické. Jsou však cenné jako ukázka odlišnosti metody českého pedagoga od tradičních metod výuky hry na housle v XIX. století, které reprezentovala na německojazyčné<sup>288</sup> půdě houslová škola Josefa Joachima<sup>289</sup> a také méně známé studie Henryho Schradiecka (mezi jinými *Tonleiterstudien; Anleitung zum Studium der Akkorde; Technische Studien*).

Není možné samozřejmě jednoznačně tvrdit, že přístup Ševčíka k houslové pedagogice byl absolutně novátorský. S jeho předchůdci jej spojují dva hlavní předpoklady: přesvědčení, že základ pravé virtuozity je dokonalé ovládnutí techniky hry a přesvědčení o tom, že tato dokonalost je podmínkou přechodu z úrovně čistě mechanické k vyspělé hře, která vyjadřuje smysl hudby – její krásu. O tomto způsobu Ševčíkova přístupu k problematice přípravy provedení Koncertu d moll, který se zabývá jak ovládnutím hudebního textu tak i pochopením estetického a slovního obsahu skladby, se dovídáme již v Předmluvě, kde se klade důraz na „vyšší“ cíl studia, směřující k odpovídající umělecké

---

<sup>287</sup> ŠEVČIK, Otakar: *Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin) H. Wieniawského 2. koncertu d moll Op. 17*, Pazdírek, Brno 1929; idem: *Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin) P. I. Čajkovského koncertu D dur Op. 19*, Pazdírek Brno 1930; idem: *Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin) J. Brahmsa koncertu D dur Op. 18*, Pazdírek, Brno 1931, *Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin) F. Mendelssohna- Bartholdyho koncertu e moll Op. 21*, idem: *Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin) Allegro-Concertu N. Paganiniho D dur Op. 20*, Pazdírek Brno 1932; idem: *Studie k Joachimově kadenci k Brahmsovu koncertu D dur Op. 25*, Pazdírek Brno 1931; idem: *R. Kreutzer: Etudes - caprices s analytickými studiemi Op. 26*, Pazdírek, Brno 1931.

<sup>288</sup> V tradici houslově-pedagogických publikací Ševčík byl zařazen do německé školy, jelikož pojem české houslové školy neexistoval. Srov: VON REUTER, Florizel: *Führer durch die Violinmusik*, Max Heses Verlag, Berlin 1920, s. 43-44.

<sup>289</sup> *Violinschule in 3 Bänden; Tonleiterstudien; Anleitung zum Studium der Akkorde*.

interpretaci Wieniawského díla. Odpovídající uměleckou interpretací rozumí Ševčík buď vcítění se do „podstaty“ skladby, přičemž podstatu vnímá psychologicky a píše, že úkolem houslisty, který prochází jeho cvičení, je „plný hudební prožitek“ či „oduševnělost“. „*Tímto způsobem z neomylně ovládaných požadavků technických, stavších se mimoděk prvkem podružným, vzejde ideál houslové hry oduševnělé a hodnotně dokonalé.*”<sup>290</sup>

Původ metody Ševčíka, kterou je možno jeho vlastními slovy nejlépe popsat jako založenou na analytickém přístupu ke hře, souvisí se zkušenostmi získanými v raném dětství. Setkal se tehdy s článkem známého českého pedagoga Františka Šumavského, který se týkal způsobu výuky dějepisu v němčině. Navrhoval vždy třikrát opakovat daný výraz, následně dvě, potom tři slova a nakonec celé věty. Ševčík to popsal následovně:  $1+1=2$ ,  $2+1=3$ ,  $3+1=4$  atd., což mělo ilustrovat zavedení nových prvků do procesu osvojení skladby v takovém pořadí, aby se jejich náročnost postupně stupňovala. Ševčíka napadlo, že by mohl podle metody Šumavského, kterou znal z dětství, nejprve notový materiál zjednodušit, následně ho procvičovat postupně po dvou nebo čtyřech notách legato a přitom postupně přecházet ke komplikovanějším variantám (např. čtyři noty legato a čtyři samostatně; dvakrát čtyři noty legato; první nota samostatně, čtyři legato a tři samostatně; atd.)<sup>291</sup>.

Podstatou Ševčíkovy metody použité při zpracování konkrétní skladby – v našem případě *Koncertu d moll* op. 22 Henryka Wieniawského – je podrobné rozdělení procesu osvojení skladby tak, že jednotlivé, krátké prvky originálu (dle nadpisu jsou to jednotlivé takty nebo taktové skupiny) se stávají základem puntičkářsky promyšleného souboru cvičení, která zahrnují větší objem interpretačních problémů, než se nachází v notovém materiálu Wieniawského. Originální materiál se stává pouze záminkou k tomu, aby se houslista věnoval jednotlivým problémům týkajícím se intonace a techniky pravé a levé ruky. Zabývá se zejména těmi obtížemi, které jej zajímaly jako autora dříve vydaných didaktických publikací (technika smyčce, změna pozice ve stupnicích, provedení trylků). Je tedy možné předběžně definovat návrh Ševčíka jako určitou „hru“ s originálním textem, který je podroben odvážné dekonstrukci jejíž předpokládaným cílem je bezchybné zvládnutí

---

<sup>290</sup> ŠEVČIK, Otakar: *Úvod do koncertního studia op. 17-21, Pisek, v létě 1929*, cit. podle vydání Ol. Pazdirka, Brno 1929, s. 5.

<sup>291</sup> „*Otec byl velký vlastenec a odebíral Kobrovy sešity českých spisovatelů, mezi nimi též spisy Franty Šumavského. Tam jsem na jednom místě četli, jak se Šumavský učil (jakož i děti české v tamtéžších dobách německému dějepisu; píše s trojím opakováním každého slova [...]) Vypracování této dětské početní úlohy  $1+1=2$ ,  $2+1=3$ ,  $3+1=4$  přivedlo mne na myšlenku upotřebiti tento způsob při cvičení houslí [...]) Nebyti Šumavského, sotva bych byl býval dospěl k základní myšlence své metody. – Měl jsem vždy svízel se svou špatnou pamětí a nemohl jsem se naučiti a zapamatovati ve Špohrově koncertě č. 9 místo 28–33, neb mi vadily smyky označené v pasáži. Přišel mi opět Šumavský na pomoc a ptal se, proč různá vázání zprvu bez smyků; pak vázat po 2 noty, pak po 3 a čtvrtou nevázat, pak vázat 4 noty; z toho vzešly různé kombinace [...]*” NOPP, Viktor: *Profesor Otakar Ševčík – život a dílo*, O. Pazdírek, Brno 1948.

a plné poznání skladby. Kromě tohoto cíle je zde druhý, skrytý – je jím osvojení celé řady prvků houslové techniky, které vycházejí z jednotlivých motivů *Koncertu* Wieniawského. Tento druhý, implicitně vyjádřený cíl je dominantní, neboť organicky souvisí s pedagogickou metodou Ševčíka a také koncepcí výuky, jíž je základem.

### Příklad autorské analýzy:

Často Ševčík používal tzv. „metodu záložek“, která spočívá v tom, že nová skupina tónů je propojená s částí předchozího motivu (např. po uvedení tónových skupin 1 a 2 budou následovat skupiny 2 a 3 atd.).

Příklad využití „metody záložek“:

O. Ševčík, *Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin)*  
 H. Wieniawského 2. koncertu d moll Op. 17, část I, díl B 15–21, s. 7.



H. Wieniawski, *Koncert d moll*, část I, t. B 16 – C 5.



Ozdobné kadenční formě, která se nachází v taktech B 19–21 byla věnována zvláštní pozornost. Český pedagog vytvořil z tohoto cvičení zvláštní minietudu. Pro docílení přesnosti prstů a koordinace obou rukou napsal 17 různých variant cvičení, kde najdeme např. různé způsoby rozmístění ligatur, různou artikulaci atd.

Podobně jako v případě intervalových cvičení se v „analýzách“ objevují z didaktických důvodů dynamické značky, které se nevyskytují v originále. Jako například v taktech B 19–20 jsou přirozená crescenda při stoupající melodii a diminuenda při klesající (zatímco v poslední frázi hlavního tématu v originálním sólu je po celou dobu forte). Můžeme předpokládat, že již v průběhu cvičení chtěl vštípit houslistovi správné reflexy, které se ukáží být nezbytnými v rychlém tempu provedení.

## Výsledky disertační práce

Hlavním cílem této disertační práce je popularizace zapomenutých děl Otakara Ševčíka a ukázka mých autorských návrhů na jejich využívání v dnešní době. Tato práce se soustředí na spojení nejhodnotnějších objevů českého mistra a nejnovějších úspěchů houslové didaktiky. Jsem si vědom toho, že v této práci je poprvé tak podrobně analyzován dosud nevydaný op. 5 i zapomenutý op. 17 Otakara Ševčíka.

Dále tato práce umožňuje poznat historii české houslové školy a také jejího významu v kontextu rozvoje evropského houslového umění. Jak instrumentalisté, tak i muzikologové zde naleznou informace ze života Otakara Ševčíka i jeho neznámějších žáků. Tato práce zahrnuje charakteristiku metody českého mistra a popisuje roli, jakou hrála v rozvoji hry na housle a pedagogiky v Evropě i ve světě.

Moje práce může být nápomocná v každé fázi výuky hry na housle. Pedagog, který pracuje na úrovni prvního cyklu základních uměleckých škol, najde v kapitole 5 řadu zásadních informací o správném postoji houslisty a také o postavení a funkcích rukou při hře. Najde tam i mé návrhy týkající se korekce práce pravé a levé ruky na základě Ševčíkových děl. Tato cvičení jsem seřadil tak, aby byla jejich aplikace přizpůsobena pro nejmladší žáky i pro pokročilé adepty houslového umění.

Praktické využití přípravných cvičení op. 5 vidím především na druhém a třetím stupni výuky. Ševčíkova sbírka obsahuje mnoho skvělých způsobů cvičení, které mohou pomoci k zvládnutí *Etud-capriccii op. 35* Donta. Tyto průpravy mohou být rovněž nápomocné při práci s podobnými technickými a hudebními frázemi, které můžeme najít v houslové literatuře. Můj didaktický komentář může být v určitém smyslu druhem instrukce nebo sbírkou praktických rad, jak nejlépe využívat tento rozsáhlý materiál. Tato metodologie může být nápomocná také při cvičení skladeb jiných skladatelů. Přípravná cvičení op. 5 jsou

unikátním příkladem přístupu k houslovému umění. Je však nutno zachovat odstup v případě průprav, které se značně liší od originálního hudebního textu Donta. V přípravných cvičeních op. 5 si můžeme často všimnout použití „metody zvyšování obtížnosti“ – jejich rozsah často přesahuje obsah *Etud-capriccii* op. 35. Kuriozitou je takovýto přístup Ševčíka k materiálu didaktického charakteru, zpracovaného jiným autorem. Část těch nejvíce modifikovaných cvičení by byla použitelná za předpokladu, že by hudebník použil jen jejich ústřední ideu (způsob cvičení) opíraje se jinak výhradně o melodickou strukturu *Etud-capriccii*. Přípravná cvičení op. 5 jsou unikátním příkladem přístupu k houslovému umění. Za účelem jejich využití v současné pedagogice jsem se rozhodl toto dílo představit ve formě tzv. extraktu, ve kterém jsou uvedeny zejména základní obrysy tohoto díla. Současní houslisté nepotřebují absolvovat krok po kroku všechny Ševčíkovy průpravy, protože by to byla ztráta času. Na druhou stranu, s přihlédnutím k bohatství tohoto díla, by nebylo správné jeho úplné vynechání. Rozumné bude využití nejlepších způsobů a příkladů, které se stanou tvůrčím impulsem k rozvoji vlastního způsobu práce, a tak mohou mít vliv na zvýšení úrovně hry na housle a také na výuku. Tato práce obsahuje příklady zařazení konkrétních úryvků houslové literatury k vybraným cvičením Ševčíka. Tato část je určena zejména pro pedagogy a pro studenty ambiciózní, důkladné, hledající nová řešení.

Podobná je situace v případě analytických studií op. 17. Tato práce obsahuje můj vlastní návrh jejich praktického využití pro houslisty a pedagogy. Nezvykle strohý a skromný verbální komentář Ševčíka k tomuto dílu nepochybně přispěl k jeho zapomenutí. Ve 4. kapitole se nachází podrobná analýza op. 17, která může být také užitečná v otázce racionálního výběru nejvhodnějších cvičení žáky i pedagogy. Můj didaktický komentář bere v úvahu individualitu instrumentálně-hudebních problémů studenta i celého didaktického procesu. Současní učitelé doporučují nejčastěji svým žákům hraní všech Ševčíkových cvičení jednoho po druhém. Tento přístup není samozřejmě správný. Zvládnutí a realizace myšlenek českého pedagoga totiž vyžaduje mnoho času, který je potřeba věnovat technickým cvičením. Jejich neustálé opakování vyvolává pocit monotónnosti. Zdravý rozum napovídá, že metoda cvičení hudebního textu „dekonstruovaného“ rytmicky či melodicky může ztížit pochopení a zapamatování původního hudebního útvaru. Měli bychom být opatrní při využívání průprav, které se značně liší od původního hudebního textu Wieniawského. Jejich intenzivní cvičení by mohlo způsobit jejich zapamatování a následně znesnadnit provedení originální verze skladby. Při cvičení opusu 17 musíme vzít v úvahu fakt, že v průpravách je používán prstoklad Ševčíka. Pokud se nám nepodaří zahrát partii *Koncertu d moll* v jeho přípravě, je nutno provést několik drobných změn prstokladu

v analýzách. Uvedený opus může být pro žáky a také pro pedagogy zdrojem inspirací pro objevy stále novějších a dokonalejších metod práce. Může také studentům pomoci k vytvoření schopnosti správného výběru způsobů cvičení.

## Závěr

Hlavním aspektem, který rozhodl o neobvyklém úspěchu českého pedagoga, je úplně nový přístup ke způsobu práce při výuce hry na housle a s hudebním dílem. Nikdo z dřívějších ani pozdějších pedagogů nepřispěl v takové míře k rozvoji metodiky cvičení na tento nástroj. Velké množství průprav, etud, které byly vydány Ševčíkem, nebyly jedinými používanými v jeho didaktické práci. Velmi často v průběhu lekce tvořil nová cvičení pro řešení technických a hudebních problémů konkrétního žáka (ty ale nebyly později vydány).

Kromě toho je jeho významným úspěchem celek jeho skladatelského dědictví. Jeho velkou zásluhou je to, že do svého díla zahrnul prakticky všechny problémy hry na housle. Dodnes nevznikla žádná další podobná sbírka cvičení, kterou by napsal jeden autor. Jeho nástupci, kteří tvořili nové školy a průpravy, tak činili na základě Ševčíkova díla. Jejich cvičení byla pouze přepracováním odkazu českého pedagoga.

Skvělé a bezchybné produkce žáků českého mistra přispěly k značnému zvýšení požadavků na úroveň hry z technického hlediska. Vznikl nový ideál houslisty, který se vyznačoval pozoruhodným, skoro perfektním zvládnutím instrumentální stránky a vyspělou a promyšlenou interpretací.

Často byla Ševčíkovi a jeho metodě vytýkána přílišná mechanizace hry, která měla vést k bezdušné hře zbavené umělecké stránky. Z odkazů jeho žáků naopak vyplývá, že český pedagog netoleroval tzv. „pseudointerpretaci“, která podle něj znamenala podlehnutí momentálním emocím bez znalosti obsahu hudebního díla a také jeho rytmické struktury. Pro Ševčíka bylo nejdůležitější vychovat umělecky vyspělé hudebníky, kteří byli schopni správně podat emocionální obsah hudebního díla. Tvrzení, že pro něj byla nejdůležitější technická schopnost, vzniklo z neznalosti podstaty jeho vyučování.

Jedním z principů dřívějších metod houslové pedagogiky byla postupná výuka technických prvků jednoho po druhém. Tyto metody byly zkonstruovány tak, že žák při postupném procházení jednotlivých stupňů obtížnosti často zapomínal dříve získané dovednosti. Chyběl v nich komplexní přístup ke všem problémům techniky hry na housle. Ševčík ve svém díle seznamuje žáka s novými instrumentálními požadavky tak, že základ

schopností postupně narůstá a přitom nejsou zanedbávány dříve získané dovednosti. Obzvláště důležité je to v případě žáků méně schopných, u nichž syntéza hry probíhá značně pomaleji.

Ve své dlouholeté pedagogické práci měl Otakar Ševčík mnoho žáků. Specifičnost práce učitele způsobuje, že žáci mohou být spojením mezi způsobem výuky svého mistra a dalšími pokoleními. Právě žáci se přičinili k upevnění renomé tohoto pedagoga. Třídou hrdiny této práce prošel velký počet adeptů houslového umění. Český mistr vychoval stovky skvělých hudebníků, kteří proslavili jeho jméno na celém světě. Učili se u něj houslisté z mnoha evropských zemí. Mnoho z nich se po návratu do vlasti věnovalo nejen koncertování, ale také pedagogické práci. Díky zkušenostem získaným u Ševčíka měli (přímý nebo nepřímý) vliv na popularizaci jeho myšlenek ve svých zemích.

Mnoho houslistů se vyhýbá cvičením skvělého českého pedagoga, protože jsou prostě monotónní. Jejich neustálé opakování může opravdu žáky odradit. Je pravdou, že značná část Ševčíkových opusů nepatří k nejzajímavějším kompozicím, ale jejich cíl je zcela jiný. Slavný polský pedagog Tadeusz Wroński, autor mnoha editorských zpracování, vzpomíná, že když byl malým chlapcem, tak mu jeho první učitel sliboval odměnu za dobré cvičení. Říkal mu: „*Tadeáši, když budeš dobře cvičit etudy Kreutzera, tak dostaneš Ševčíka*”. Chlapec se nemohl dočkat toho ševčíka, který byl v jeho představách někdo tak krásný, jako ten Dratewka z pohádky o vavelském drakovi<sup>292</sup>. Na každé další lekci se dotazoval, kdy jej bude moci poznat. Když nakonec začal cvičit ty dlouho očekávané Ševčíkovy variace op. 3, hrál je s takovým citem a láskou jako později Brahmsův *Koncert D dur* s Varšavskou filharmonií. Při vzpomínce po mnoha letech se prof. Wroński vyznal se slzami v očích, že to byla jedna z nejkrásnějších chvil jeho života.<sup>293</sup>

Novátorství Ševčíkových děl spočívá v tom, že zde jsou zahrnuty všechny problémy hry na housle. Do dneška nevznikla alternativní sbírka cvičení, která by se komplexně zabývala houslovým řemeslem, napsaná jedním autorem. V Čechách je Ševčík nazýván „houslovým Komenským” na počest významného pedagoga, který se jako první v historii velmi podrobně a analyticky zabýval problematikou obecné pedagogiky. Jeho dědictví je možné přirovnat k lékárně plné léků. Učitel musí umět z tohoto bohatství vybrat správný „lék” na konkrétní „houslové potíže”. Volba nevhodného léku, špatné dávky cvičení a především nadbytek těchto cvičení může být přímo nebezpečný. Před tím nás varuje

---

<sup>292</sup> Jedná se o pohádku Janiny Porazińskiej s názvem *Szewczyk dratewka*. Stejná výslovnost slova „szewczyk” v polském jazyce a příjmení Ševčík.

<sup>293</sup> TOMASIK, Sławomir: *Kompas skrzypka č. II, Twoje zdrowie*, Warszawa 2007, s. 185.



myšlenka geniálního lékaře a přírodovědce Paracelsa z Hohenheimu, který tvrdil, že „všechno je jed, všechno záleží na dávce“.

## Anotace

Hlavním cílem disertační práce je představit hudebně didaktické práce Otakara Ševčíka. Jedná se o autora, jenž poprvé v dějinách houslové hry zahrnul do svých prací všechny problémy hry na housle. Do dneška nevznikla alternativní sbírka cvičení, která by se komplexně zabývala houslovým řemeslem, napsaná jedním autorem. V Čechách je Ševčík nazýván „houslovým Komenským“ na počest významného pedagoga, který se jako první v historii velmi podrobně a analyticky zabýval problematikou obecné pedagogiky.

Ševčíkovo dílo jsem se pokusil komentovat a zároveň k němu připojit vlastní poznámky, jež jsou ilustrovány ukázkami mých autorských návrhů na jejich využívání. Tato práce se soustředí na spojení Ševčíkových klíčových postupů a nejnovějších poznatků z oblasti houslové didaktiky. V této práci je rovněž poprvé podrobně analyzován dosud nevydaný sešit op. 5 a zcela zapomenutý sešit op. 17 Otakara Ševčíka. Přípravná cvičení op. 5 jsou unikátním příkladem přístupu k houslovému umění. Za účelem jejich využití v současné pedagogice jsem se rozhodl toto dílo představit ve formě tzv. extraktu, ve kterém jsou uvedeny zejména základní obrysy tohoto díla. Podobně jsem postupoval i v případě analytických studií op. 17. Zde přicházím s vlastním návrhem jejich praktického využití.

Nezbytnou součástí výkladu Ševčíkova díla je poukázat na kontext, ze kterého autor vychází. Proto uvádím stručnou historii české houslové školy s odkazem na její význam v kontextu rozvoje evropského houslového umění. Jak instrumentalisté, tak i muzikologové zde naleznou informace ze života Otakara Ševčíka i jeho nejznámějších žáků. Práce zahrnuje charakteristiku metody českého mistra a popisuje roli, jakou hrála v rozvoji hry na housle a pedagogiky v Evropě i ve světě.

Osobní zkušenost s dílem a metodou Ševčíka, stejně jako návrhy racionálních způsobů využití výsledků tohoto významného pedagoga jsou zahrnuty v páté kapitole. Nachází se zde praktické informace týkající se práce s konkrétními cvičeními (jak z perspektivy žáka tak i učitele).

**Klíčová slova:** Otakar Ševčík; hudební pedagogika; housle; česká houslová škola; životopis; žáci; metoda; přípravné cvičení; analytické studie; Jakob Dont; Henryk Wieniawski; autorské nabídky.

## Annotation

The main goal of this thesis is showing the teaching methods of Otakar Ševčík.

It's about an author who as a first person in violin music history concluded in his work actually the all of difficulties of playing the violin.

Untill nowadays noone created the alternative compilation of exercises, which are about the violin art and are made by one author. In Czech Republic Ševčík is called „ The violin Komensky” in honour of famous teacher, who as a first in history worked on pedagegy ednuating issues.

I decided to elaborate Ševčík's work and propose the wayof using. This thesis is about main elements of Ševčík's method wiht the newest achievements of violin teachning.

In my thesis I analized unedited opus 5 and also totally forgotten opus 17 by Otakar Ševčík. Exercises op. 5 are unique examples of specific attitude to the violin music. According to using of this work in modern teaching I decided shon it in another way called extract, where exit the main assumption. I did it similar way in event of analitic studies propositions how to sensibly use them.

Necessary part of exposition this method and Ševčík's work is showing a background of this genius teacher. That's the reason I want to show you short story of bohemian violin education with emphasize the meaning in progress of violin teaching in Europe. Instrumentalists and musicologists can find in my thesis informations of his best students. My work has got a profile of czech's master methods and describes the role of violin playing progress and teaching in Europe and the whole world.

My personal experiences with way of Ševčík's taching and methods and also my propositions of using Ševčík's achievements you can find in chapter five. I also have put some of practical informations about the work with specific exercises (according to teachers and students paint of view).

**Key words:** Otakar Ševčík, music teaching, violin, czech violin education, biography, exercises, analitic studies, Jacob Dont, Henryk Wieniawski, personal prepositions.

## Literatura, prameny, dílo Otakara Ševčíka, ostatní notové materialy:

### Literatura:

APPLEBAUM, Samuel, ROTH, Helen: *The Way The Play*, Paganiniana Publications, Inc. Neptune City, New York 1980.

BACHMANN, Alberto: *An Encyclopedia of the Violin*, Da Capo Press, Inc., New York 1925.

BRANBERGER Jan, AMBROS August Wilhelm: *Konservatoř hudby v Praze*, Praha 1911.

BURNEY, Charles: *Hudební cestopis 18. věku*. Státní hudební vydavatelství, Praha 1966.

CAMPBELL, Margaret: *The Great Violinists*, Robson Books, London 2004.

COFALIK, Antoni: *Notatnik metodyczny o grze skrzypcowej i jej nauczaniu*, PWM Kraków 1999.

ČELEDA, Jaroslav: *Paganini a Praha*, Topičova edice, Praha 1940.

ČERMAK, Jan – BERAN, Josef: *Houslová příprava a škola pro záčátečníky*, Editio Bärenreiter, Praha 2002.

*Československý hudební slovník osob a institucí*, Státní hudební vydavatelství, Praha 1963.

*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2 vyd., Bärenreiter-Verlags, Kassel und Basel 1954.

DOSTAL, Jiří: *Jan Kubelík*, Školní nakladatelství pro Čechy a Moravu, Praha 1942.

*Encyklopedia muzyczna*, PWM Kraków, 1997.

FELIŃSKI, Zenon: *Metodyka gry skrzypcowej*, PWM Kraków 1954.

FLESCH, Carl: *Die Kunst des Violinspieles*, T. I, Ries-Erler, Berlin 1923.

FLESCH, Carl: *Sztuka gry skrzypcowej*, cz. 2, PWM Kraków 1963.

FOLTÝN, Jaroslav – KUDELÁSEK, Pavel: *200 let houslového oddělení pražské konzervatoře*. Pražská konzervatoř Praha, 2012.

FOLTÝN, Jaroslav: *Metodický komentář do opusu 8 O. Ševčíka Výměny poloh a průprava ke cvičení stupnic*, Bärenreiter, Praha 2015.

GREGOR, Vladimír, SEDLICKÝ, Tibor: *Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku*. Supraphon, Praha 1973.

HEJNOVÁ, Veronika: *Otakar Ševčík - houslový pedagog světového významu. Jeho dílo a práce s ním*. Brno: Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, 2010.

JANKIELEWICZ, Jurij: *Změny poloh v Metodické poznámky*, Moskva 1960.

JANKHE, Zdzisław – SITOWSKI, Zygmunt: *Literatura skrzypcowa* PWM Kraków 1962.

KLIMA Stanislav Václav: *Josef Slavík*, Praha 1956.

KOCIAN, Jaroslav: *Preludii e intermezzi* in: *Sborník na pamět 125 let konservatoře hudby v Praze*, Praha 1936.

KOLNEDER, Walter: *The Amadeus Book of the Violin: Construction, History and Music*. Pompton Plains, Amadeus Press, New York 2003.

KUBÁT, Norbert: *Seznam žáků Prof. Otakara Ševčíka (1870–1934)* in: ŠEFL, Vladimír: *Sborník statí a vzpomínek, Sborník statí a vzpomínek*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1953.

KUSIAK, Jerzy: *Przewodnik po muzyce skrzypcowej*, PWM Kraków 2003.

KUSIAK, Jerzy: *Skrzypce od A do Z*, PWM Kraków 1999.

LAHULEK, Jaromír: *Seznam Kociánových skladeb*. In *Jaroslav Kocian : Sborník statí a vzpomínek*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1953.

MAŘÁK, JAN – NOPP, Viktor: *Housle. Dějiny vývoje houslí, houslařství a hry houslové. Metodika*. Hudební matice umělecké besedy, Praha 1944.

MENUHIN, Yehudi: *Skrzypce i ja*, Arkady, Warszawa 2000.

MOSER, Andreas: *Geschichte des Violinspieles*, 2 vyd. Hans-Joachim Nösselt, Hans Schneider, Tutzing 1967.

NAKAUNE, Minori: *Otakar Ševčík: The Enduring Legacy*, Hiroshima Shudo University, 2005.

NOPP, Viktor: *Profesor Otakar Ševčík – Život a dílo*, Pazdírko nakladatelství, Brno 1948.

ONDRŮČEK, František: *Violin-Methode auf anatomisch physiologischer Grundlage*, Leipzig 1909.

PFÄFFIN, Clara: *Pietro Nardini. Seine Werke und sein Leben*, Kallmeyer, Wolfenbützel 1936.

*Program nauczania szkoły muzycznej II stopnia oraz ogólnokształcącej szkoły muzycznej II stopnia, wydział instrumentalny, przedmiot: skrzypce*, Ministerstwo Kultury i Sztuki, Zarząd Szkół Artystycznych, Warszawa 1980.

PUCZEK, Paweł: *Program nauczania gry na skrzypcach dla szkoły muzycznej I stopnia*. Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Warszawa 1997.

ROSTAL, Max: Metodický komentář in: DONT Jacob: *Etüden und Capricien op. 35*, Shott, Mainz 1964.

REUTER VON, Florizel: *Führer durch die Violinmusik*, Max Heses Verlag, Berlin 1920.

STARÝ, Václav – PLAVEC, Josef – KOBYLKA, Jaroslav: *Otakar Ševčík v Prachaticích – sborník statí*, Odbor Školství a Kultury Rady ONV v Prachaticích 1967.

ŠEFL, Vladimír: Otakar Ševčík, diplomová práce, Univerzita Karlova, Praha 1949.

ŠEFL, Vladimír: *Sborník statí a vzpomínek*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1953

ŠICH, Bohuslav: *Ferdinand Laub*, Praha 1951.

ŠICH, Bohuslav: *František Ondříček*, Editio Supraphon Praha-Bratislava 1970.

*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2 vyd., Oxford, 2001.

TOMASIK, Sławomir: *Kompas skrzypka cz. II*, Twoje zdrowie, Warszawa 2007.

*Učební osnovy hry na smyčcové nástroje pro přípravné studium a I. stupeň základního studia a II. stupeň*, Ministerstvo školství České Socialistické Republiky, Státní pedagogické nakladatelství, n. p., Praha 1981.

VLK, Matěj: *Dílo Otakara Ševčíka v kontextu moderní houslové pedagogiky*, diplomová práce, Univerzita Karlova, Praha 2009.

VRATISLAVSKY, Jan: *Jan Kubelík*, Supraphon, Praha 1978.

VYMĚTAL, Josef: *Otakar Ševčík a jeho houslová metoda*, Praha 1904.

WROŃSKI, Tadeusz: *O czym nie ma czasu mówić na lekcjach*, Brevis, Poznań 1997.

WROŃSKI Tadeusz: *Zagadnienia gry skrzypcowej: č. IV Aparat gry*, PWM Kraków 1970.

ŽÍDEK, František: *Čeští houslisté tři století*. Panton, Praha 1982.

ŽÍDEK, František: *Přehledné dějiny českého houslového umění*. F. Obzina, Vyškov na Moravě 1960.

## **Prameny:**

anon, „Bei Meister Ševčík. Ein Interview“, *Politik*, 1904, roč. 43, č. 10.

anon, „Různé zprávy.“, *Dalibor*, 1909, roč. XXXI., č. 21.

anon., „Denní zprávy”, *Národní listy*, 1865, roč. 5, č. 193.

BATKA, Richard: „*Henri Marteau über die Geigerschulen Joachims und Ševčíks*“, in: *Prager Tagblatt* 1906 č. 244.

BURCZYK, Michał: *Otakar Ševčík – ojeciec nowoczesnej pedagogiki skrzypcowej*, Prace naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie Edukacja Muzyczna 2014, z. IX, <http://dx.doi.org/10.16926/em.2014.09.04>.

Dalibor, roč. 1893.

Dr. HOSTINSKÝ, Otakar: „Die geigeu Konzerte des Herrn Otakar Ševčík und L. Breitner”, *Politik*, 1872, roč. 11, č. 321.

HEJDA, František: „Z koncertní síně”, *Dalibor*, 1893, roč. XV, č. 17. a 18.

Koncerty. „Konservatoř”. *Dalibor*, 9.04.1898, roč. XX, č. 24.

KUBÁT, Norbert: *Hudební výchova XXI. Č. 6*, 15.06.1940.

*Neue Freie Presse*, č. 6587, 28.12.1882.

PELLEGRINI, Alfred: *Meine Erinnerungen an Meister Ševčík*, „Zeitschrift für Musik” 1934.

*Politik*, 3.04.1901.

*Politik*, *U mistra Ševčíka* 10.01.1904.

PROCHÁZKA, Ludevít: „Veřejné zkoušky”, *Hudební listy*, 1870, 1. vyd., č. 22.

SUŠEK, J.: *Bratři Vraničtí*, *Hudební výchova* 1939.

## **Dílo Otakara Ševčíka:**

ŠEVČÍK, Otakar: *School of Violin Technique*, opus 1, Part 1: *Exercises in the First Position*, G. Schirmer, New York 1905.

ŠEVČÍK, Otakar: *School of Violin Technique*, opus 1, Part 2: *Exercises in the Second to Seventh Positions*, G. Schirmer, New York 1905.

ŠEVČÍK, Otakar: *School of Violin Technique*, opus 1, Part 3: *Shifting (Changing positions)*, G. Schirmer, New York 1905.

ŠEVČÍK, Otakar: *School of Violin Technique*, opus 1, Part 4: *Exercises in Double-stops*, G. Schirmer, New York 1905.

ŠEVČÍK, Otakar: *School of Bowing Technique* opus 2, Part 1–6, Bosworth&Co., London 1901.

- ŠEVČÍK, Otakar: *40 Variations* opus 3, Bosworth&Co., Leipzig 1901.
- ŠEVČÍK, Otakar: *Cvičení rozpětí prstů levé ruky* opus 4, Arco Iris, Praha 1999.
- ŠEVČÍK, Otakar: *Průprava k 24 Capriccím Donta op. 35*, opus 5, rukopis.
- ŠEVČÍK, Otakar: *Houslová škola pro začátečníky*, Státní hudební nakladatelství, Praha 1962.
- ŠEVČÍK, Otakar: *Violin School of Beginners*, opus 6, Part 1–2, Bosworth&Co., Leipzig 1903.
- ŠEVČÍK, Otakar: *Violin School of Beginners*, opus 6, Part 3–7, Bosworth&Co., Leipzig 1901.
- ŠEVČÍK, Otakar: *Changes of Position and Preparatory Scale Studies*, opus 8, G. Schirmer, New York 1905.
- ŠEVČÍK, Otakar: *Výměny poloh a průprava ke cvičení stupnic*, opus 8, Bärenreiter, Praha 2015.
- ŠEVČÍK, Otakar: *Preparatory Exercises in Double-Stopping*, G. Schirmer, New York 1905.
- ŠEVČÍK, Otakar: *Zevrubné analytické studie všech jednotlivých taktu (taktových skupin) H. Wieniawského 2. Koncertu d-moll op. 22 s nově revidovaným hlasem sólovým, průvodem 2 housli a klavírní partiturou*, opus 17, O. Pazdírek, Brno 1929.
- ŠEVČÍK, Otakar: *Zevrubné analytické studie všech jednotlivých taktu (taktových skupin) J. Brahmsova Koncertu D-dur s nově revidovaným hlasem sólovým, průvodem 2 housli a klavírní partiturou*, opus 18, O. Pazdírek, Brno 1930.
- ŠEVČÍK, Otakar: *Zevrubné analytické studie všech jednotlivých taktu (taktových skupin) P. I. Čajovského Koncertu D-dur op. 35 s nově revidovaným hlasem sólovým, průvodem 2 housli a klavírní partiturou*, opus 19, O. Pazdírek, Brno 1930.
- ŠEVČÍK, Otakar: *Zevrubné analytické studie všech jednotlivých taktu (taktových skupin) N. Paganiniho Allegro - Koncertu I, D-dur s nově revidovaným hlasem sólovým, průvodem 2 housli a klavírní partiturou*, opus 20, O. Pazdírek, Brno 1932.
- ŠEVČÍK, Otakar: *Zevrubné analytické studie všech jednotlivých taktu (taktových skupin) F. Mendelssohna-Bartholdy Koncertu e-moll s nově revidovaným hlasem sólovým, průvodem 2 housli a klavírní partiturou*, opus 21, O. Pazdírek, Brno 1931.



## Ostatní notové materialy:

- BAZZINI, Antonio: *Scherzo fantastique*, opus 25 (*Rej Skřítků*), Schott, Mainz 1903.
- ČAJKOVSKÝ, Petr Iljicz: *Koncert D-dur*, opus 35, D. Rather, Leipzig 1899.
- DONT, Jacob: *Etudes and Caprices*, opus 35, Muzgiz, Moskva 1924.
- DONT, Jacob: *Etüden und Capriccien*, opus 35, Schott, Mainz 1964.
- ERNST, Heinrich Wilhelm: *Rondo Papageno*, opus 20, H. F. Müller, Vienna, (bez data vydání).
- PAGANINI, Niccolo: *Koncert D-dur*, opus 6, Edition Peters, Leipzig 1880.
- PAGANINI, Niccolo: *24 Capriccia*, opus 1, Muzyka, Moskva 1988.
- SZYMANOWSKI, Karol: *Dryades et Pan* (in: *Mythes*), opus 30, Universal Edition, Vienna 1921.
- WIENIAWSKI, Henryk: *Polonez koncertowy D-dur*, opus 4, PWM Kraków 1965.
- WIENIAWSKI, Henryk: *L'ecolé moderne*, opus 10, Bartholf Senff, Leipzig 1854.
- WIENIAWSKI, Henryk: *Koncert fis-moll*, opus 14, PWM, Kraków 1960.
- WIENIAWSKI, Henryk: *Etudes-caprices*, opus 18, Rozsnyai Karoly, Budapest 1908.
- WIENIAWSKI, Henryk: *Fantasia Faust*, opus 20, Fr. Kistner, Leipzig 1868.
- WIENIAWSKI, Henryk: *Koncert d-moll*, opus 22, O. Pazdírek, Brno 1929.
- VIVALDI, Antonio: *The four seasons*, Aronyamous, (bez data vydání).

## **Seznam příloh disertační práce:**

Příloha č. 1 Otakar Ševčík /obrázek/

Příloha č. 2 Seznam žáků Prof. Otakara Ševčíka (1870–1934)

## Stručný životopis autora

**Jméno a příjmení:** Michal Burczyk

**Datum narození:** 1.05.1981 Cieszyn

### Dosažené vzdělání:

- 1988-1996 Základní škola č. 3 Janusze Korczaka v Cieszyně
- 1989-1996 Základní hudební škola I. a II. stupně I. J. Paderewského v Cieszyně,  
třída Mgr. Władysława Rakowského
- 1996-2000 Státní hudební gymnázium Karola Szymanovského v Katowicích,  
třída Mgr. Waldemara Perzyńskiego
- 2000-2001 Hudební akademie Karola Lipińskiego ve Wroclavi,  
třída Prof. Pawła Puczka
- 2001-2005 Hudební akademie v Krakově, třída odborného asistenta Roberta Kabary
- 2006-2009 Hochschule für Musik ve Würzburgu (Německo)  
postgraduální studium v mistrovské třídě (Meisterklasse) pod vedením  
Prof. Thomase Egel – Goldschmidta a Prof. Grigorije Žyslina
- 2009 Diplom mistrovské třídy (Meisterklassendiplom), třída Prof. Grigorije  
Žyslina
- 2012 - Doktorský studijní program: Specializace v pedagogice oboru Hudební teorie  
a pedagogika – Univerzita Palackého v Olomouci,  
školitel : Prof.. PhDr. Lubomír Spurný, Ph. D.

## **Zaměstnání:**

- 2007-2009 Mainphilharmonie Wuerzburg (první houslista, přizván)
- 2008- Spolupráce s orchestrem AUKSO, Würzburger Kammerorchester, Slezská Filharmonie
- 2008- Státní hudební škola I. a II. stupně J. Kiepury v Sosnowci – vedoucí houslového oddělení

## **Úspěchy:**

- 1996 Čestné uznání na Mezinárodní slezské soutěži v Będzině
- 2003 Sólista a koncertní mistr ve „Velké mši“ h-moll J. S. Bacha, vykonávané v rámci Internationale Bachakademie Stuttgart, za řízení dirigenta Prof. dr. h. c. Hellmutha Rillinga
- 2003-2005 Koncertní mistr Komorního orchestru hudební akademie v Krakově (spolupráce s takovými umělci jako jsou: Kai Baumann, Tomasz Bugaj, Konstanty Andrzej Kulka, Ivan Monighetti (provedení Violového koncertu K. Pendereckého ve verzi na violoncello), Jan Stanieda
- 2006-2008 Stipendista Katholischer Akademischer Auslaender Dienst (KAAD)
- 1996-2008 Účast na různých mistrovských kurzech pod vedením Prof.: Albrechta Breuninger, Antonína Cofalika, Waltera Forcherta, Yaira Klessa, Borise Kuschnira, Magdaleny Rezler-Niesiołowské, Grigorije Žyslina
- Četné množství koncertů v tuzemsku a v zahraničí
- Spolupráce s orchestry: AUKSO, Mainfrankentheater Würzburg, Slezský komorní orchestr, Würzburger Kammerorchester

## Seznam publikační a odborné činnosti:

### Účast na konferencích

- BURCZYK, Michał: „*Karel Hlaviczka – skladatel a zasloužilý kulturní pracovník v Těšínském Slezsku*”, mezinárodní muzikologická konference „Janačkiana 2014”, 30 květen 2014, Ostrava
- BURCZYK, Michał: „*Otakar Ševčík – reformátor houslové pedagogiky*”, Studentska vědecká konference, 28 duben 2015, Ostrava

### Odborné publikace

- BURCZYK, Michał: „*Karel Hlaviczka – skladatel a zasloužilý kulturní pracovník v Těšínském Slezsku*”, Sborník z 32. Ročníku muzikologické konference Janačkiana 2014, ISBN 978–80–7464–709–3 (recenzovaný sborník)
- BURCZYK, Michał: „*Nowa sala koncertowa*”, SosnArt, č. 1/83. leden 2015.
- BURCZYK, Michał: „*Rozwój czeskiej pieśni ludowej na przełomie XVIII i XIX wieku. Oskar Kolberg i jego zasługi dla udokumentowania folkloru w Czechach i na Słowacji*”, Sztuka i kultura ludowa w badaniach i twórczości artystycznej, Studia artystyczne, pismo artystyczno-naukowe Wydziału Artystycznego w Cieszynie Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, nr 3/2015 ISSN: 0208–6336, ISSN: 2391–9965. (recenzovaný sborník)
- BURCZYK, Michał: „*Materiały lużyckie w zbiorach Oskara Kolberga, jako przykład dbałości o zachowanie dziedzictwa i tradycji językowej tego regionu*”, Sztuka i kultura ludowa w badaniach i twórczości artystycznej, Studia artystyczne, pismo artystyczno-naukowe Wydziału Artystycznego w Cieszynie Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, nr 3/2015 ISSN: 0208–6336, ISSN: 2391–9965. (recenzovaný sborník)
- BURCZYK, Michał: „*Otakar Ševčík – ojciec nowoczesnej pedagogiki skrzypcowej*”, Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, Edukacja Muzyczna nr 9/2014, ISSN: 1895–8079. (recenzovaný sborník)

## Recenze

- Recenze: „*Germaine Tailleferre – koncert monograficzny*”, SosnArt č. 7/53, červenec 2012.
- Recenze: „*Uroczyste otwarcie sezonu kulturalnego w Sosnowcu*”, SosnArt č. 10/56, říjen 2012.
- Recenze: „*Sosnowieckie dni muzyki znanej i nieznaney*”, SosnArt č. 6/76, červen 2014.
- Recenze: „*Dahlia von Meck – XIII. Przekaz autentycznych emocji artystycznych.*”, SosnArt č. 7/89, červenec 2015.