

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav hudební vědy

Metodika hry na housle Emanuela Ondříčka
The Mastery of Tone-Production and expression on the Violin
ve světle tradice houslových škol 19. století

The Violin Technique of Emanuel Ondříček
in Perspective of 19th-century Violin Education

Bakalářská práce

Tereza Esterlová

V Praze

Akademický rok 2010/2011

Vedoucí práce:

Prof. PhDr. Marta Ottlová

Poděkování

Děkuji svému otci Miloslavu Esterlemu, který mě uvedl do přemýšlení o houslové metodice a jejím zrcadlení v projevech interpretů. Jsem vděčná panu MgA. Romanu Fedchukovi za první vhled do problematiky historických houslových metodik. Vedoucí této práce, paní Prof. PhDr. Martě Ottlové, děkuji za to, že nám, studentům Ústavu hudební vědy, při svých přednáškách a seminářích dlouhodobě umožňuje poznávat myšlení devatenáctého století i další doby na něj nahlížející, děkuji za trpělivé předávání základů metodologie bádání o hudbě, interpretech a hudebních institucích těchto období a za utváření kritického myšlení.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 7. 8. 2011

Tereza Esterlová

Abstrakt

Svědectví metodik a škol hry na housle jsou důležitými prameny k poznání situace české houslové interpretace počátku dvacátého století. Bakalářská práce se zabývá publikací *The Mastery of Tone-Production and Expression on the Violin* z roku 1929 českého houslisty a pedagoga Emanuela Ondříčka. Aby mohly být výpovědi houslové školy uvedeny do kontextu dobové prováděcí praxe, předkládá autorka výsledky pramenného výzkumu v českých periodikách, jimiž postihuje charakter Ondříčkova koncertního působení. Skrze analýzu Ondříčkových instruktivních kusů se snaží definovat techniku práce se smyčcem a tvoření artikulace a dynamiky, vlastní Ondříčkově pojetí hry na housle. Zjištění následně konfrontuje s koncepcemi významných houslových škol a metodik devatenáctého a začátku dvacátého století. Dva rozdílné principy aplikace smyků, jež vystupují z tohoto srovnání, uvádí do souvislosti s repertoárem, na který se daní houslisté zaměřovali při svých koncertech.

Abstract

Violin instruction books are important sources of knowledge about the situation regarding Czech violin interpretation in the early 20th century. This bachelor's thesis deals with the publication *The Mastery of Tone-Production and Expression on the Violin* from 1929 by Czech violinist and pedagogue Emanuel Ondříček. In order to compare evidence from violin schools with performance practice, results from research into Czech periodicals, which give evidence of the nature of Ondříček's activity as a concert violinist are discussed. Through analyses of Ondříček's instructive pieces the author attempts to define the bowing technique, articulation and techniques for producing dynamics in the violin playing of Emanuel Ondříček. Findings are compared with concepts from master violin teachers' pedagogies written in the 19th and early 20th centuries. Two different ways of applying violin bowings, which result from the comparison, are examined in connection with the concert repertoire of violin performers.

Obsah:

Předmluva	6
Úvod: česká houslová škola	10
1. Houslista Emanuel Ondříček	
1.1 Emanuel Ondříček v dosavadním bádání a v pramenech	12
1.2 Charakter Ondříčkovy koncertní činnosti očima českých dobových periodik	15
1.3 Kritická hodnocení Ondříčkova houslového projevu	20
2. <i>The Mastery of Tone-Production and Expression on the Violin</i>	
2.1 Pramen, jeho původ a vydání	24
2.2 Struktura školy, její hlavní zacílení a prostředky předávání látky	24
2.3 Analýza způsobu tvoření zvuku	31
3. Tvoření zvuku a výraz v metodikách hry na housle devatenáctého a počátku dvacátého století	38
3.1 Tourteho model smyčce	38
3.2 <i>Méthode de violon</i>	40
3.3 Ferdinand David	43
3.4 Joseph Joachim a Andreas Moser	47
3.5 Otakar Ševčík	52
4. Současníci Emanuela Ondříčka, Leopold Auer a Carl Flesch	59
5. Vztah repertoáru a metodického pojetí. Virtuosní a interpretační princip	65
Závěr	71
Seznam použité literatury a pramenů	72
Seznam vyobrazení	75

Předmluva

Houslovou instruktivní a metodickou literaturu devatenáctého a prvních desetiletí dvacátého století lze chápat jako určité samostatné a svébytné pole diskusí o hudbě. Témata zde pojednávána, jež zdaleka přesahují rámec hudební pedagogiky, mohou přispět do oblastí tázání hudební estetiky, dotýkají se otázek hudební recepce, nacházíme zde soudy hudebně-kritické, setkáváme se i s odezvou počátků samostatné hudební akustiky. Instruktivní literatura tohoto období určená pro studující houslisty tvoří velmi bohatý a početný soubor pramenů, jehož součástí jsou jak etudy a studie zaměřené k určitému technickému problému houslové hry, tak i houslové školy určené pro začátečníky či materiály řešící problematiku obtížného repertoáru vyspělých houslistů. K této oblasti pramenů, jež zprostředkovávají uchopení předávané látky studentovi skrze samotný postup cvičení nebo strukturu skladeb – etud, přistupuje jako další okruh pramenů vlastní metodická literatura vyjadřující se textem. Takové práce se snaží o komplexní pojednání problematiky houslové hry, dotýkají se historie a stavby nástroje, snaží se pojmenovat žádoucí vlastnosti houslisty a předpoklady ke koncertní produkci. Kromě detailního popisu technických prostředků houslové hry předkládají ve větší či menší míře autorův názor na výběr koncertního repertoáru a na způsob interpretace. Skutečným potřebám hudebního vzdělávání však nejčastěji odpovídaly houslové školy kombinující základní formulaci probírané látky a navržený postup cvičení. V této práci budeme předpokládat, že stejně jako teoreticky formulované metodiky i houslové školy bez obsáhlého a vyčerpávajícího metodického textu implicitně obsahují kromě poučení o základních technických předpokladech hry na housle také informaci o pojetí způsobu hry obecně, vypovídají o požadavcích interpretace a o tvoření zvuku, díky čemuž mohou dotvářet náš obraz koncertního provozu pojednáváného období.

Jednotlivá instruktivní a metodická díla devatenáctého a začátku dvacátého století vznikala jako jakési příspěvky do časově neobyčejně široce rozkročené rozpravy, jež skrze vzájemnou polemiku i odvolávání se na předešlé vzory hledala místo svého nástroje v koncertním životě, snažila se je upevnit, obhájit či zařadit do tradičního pojetí, usilovala vyjádřit ideální podobu houslové interpretace a ke konci století zrcadlila také pro svoji dobu typickou snahu o vyprofilování národně specifických škol hry na housle.

Způsob hry na hudební nástroj se vždy vyvíjí v souvislosti s proměnami ideálu hudebního výrazu a změnami stavby nástroje. Zvuk, artikulaci, frázování a obecně výrazovou stránku hry na housle nejvíce ovlivňovaly proměny stavby smyčce a způsobu jeho užití,

z nichž poslední a zásadní se odehrála v procesu postupné standardizace a rozšíření tzv. Tourteho smyčce od osmdesátých let osmnáctého století do začátku století devatenáctého. Situaci přechodu mezi užíváním smyčců s lehkou špičkou a Tourteho modelem popisuje Robin Stowell v článku *Violin Bowing in Transition*,¹ jediném mně známém pojednání o houslovém zvuku a artikulaci v závislosti na podobě smyčce.

K podobně výrazným změnám stavby houslí nebo smyčce, jaké proběhly v desetiletích okolo roku 1800, do dnešní doby znovu nedošlo. Postupné prodloužení menzury houslového krku, jež se odehrálo zhruba do konce třicátých let devatenáctého století, nezasáhlo zdaleka tak výrazně do charakteru houslového zvuku a interpretace. To je důvodem, proč můžeme metodické příspěvky k technice hry na housle po r. 1800 chápat jako příspěvky k jedné a téže diskusi, klenoucí se od prvních definic užití Tourteho smyčce až po detailní vědecky založená metodická díla dvacátých let dvacátého století, jakým je *Die Kunst des Violinspiels*² Carla Flesche. Změny v technice hry přicházely dále s vývojem repertoáru a diferenciací požadavků na sólovou instrumentální produkci a jsou diskutovány kromě hudební kritiky právě prostřednictvím houslových škol.

Stav houslové metodiky na počátku devatenáctého století zmiňují jako určitý horizont, kam se můžeme v této práci ohlížet. Soustředíme se ovšem na dobu o celé století pozdější, na situaci české houslové školy ve dvacátých a třicátých letech století dvacátého. Budeme se ptát, co vše si metodika houslové hry této doby odnesla z předchozích prací českých i zahraničních autorů, které jevy jsou skutečně nové a které naopak zůstávají v duchu předešlých desetiletí.

Formulace představy o houslové hře neoddělitelně souvisela s repertoárem produkovaným na podiu. Koncertní repertoár se během devatenáctého století značně diferencoval. Vedle produkce děl soudobých autorů začal na přelomu devatenáctého a dvacátého století vznikat kmenový orchestrální repertoár, mající kořeny v pravidelném uvádění Beethovenových symfonií. Stejný proces zvětšování zájmu o historický repertoár je znatelný i v oblasti interpretace komorní hudby. Sólová produkce zažívá ve třicátých a čtyřicátých letech devatenáctého století hlavní éru kultu virtuosity, jež je nesena formami variací, ronda a fantazie. Virtuositata ale zdaleka nemizí se závěrem Lisztovy koncertní kariéry, ale vstupuje do kompozice umělecké hudby a stává se součástí hudebních struktur založených

¹ STOWELL, Robin: *Violin Bowing in Transition: A Survey of Technique as Related in Instruction Books c 1760 – c 1830*, in: *Early Music* XII, 1984, č. 3, s. 317–327, <http://www.jstor.org/stable/3137768> [rev. 15. 4. 2011].

² FLESCHE, Carl: *Die Kunst des Violinspiels*, 2. Ausg., Berlin 1929.

na tematické polemice, jak tento proces popisuje Carl Dahlhaus.³ Doba kulminace instrumentální virtuosity, spojená na poli houslovém se jménem Nicola Paganiniho, nastavila měřítko zprvu nedosažitelných technických požadavků, s nimiž se houslová metodika od té doby snažila vyrovnat, a začala se proto racionálně zaměřovat na rozvoj techniky hry.

Metodika hry na housle nepochybně zrcadlí rozdílná repertoárová zaměření, zároveň se ale snaží zachytit princip nadřazený rozličným druhům koncertních programů, chce být univerzálně platnou a obecně použitelnou naukou. Je polem tak svébytným, že v tom smyslu, v němž vyjadřuje ideál umělce a jeho produkce, může v některých případech postrádat spojitost s reálným stavem koncertního života.

Vzhledem k tomu, že houslové školy zachycují zkušenosti z celoživotní pedagogické praxe autorů, lze je chápat jako prameny blízké charakteru memoárů. Jsou prezentací postojů a názorů dlouholetých učitelů, kteří vybavili své žáky, často úspěšné houslisty, ke koncertnímu vystupování způsobem, jaký si publikum žádalo a jaký je uspokojoval. V této práci nezobrazuji houslovou školu jako jev, který by mohl být přímým ukazatelem kvality té které národní houslové tradice nebo žáků jednoho pedagoga, ale spíše jako formu vyjádření osobního pojetí hry na housle a její výuky.

Houslová pedagogická díla nejsou v pojednávaném období nikterak solitérními projevy, k vydání vlastní houslové školy, technických studií či etud postupně přistupovalo stále více houslistů, kteří se po aktivní dráze přiklonili k vyučování, jak to odpovídalo jejich sociálním podmínkám a nutnosti finančního zajištění. Jejich pedagogický názor tak mohl být dál šířen a také prodáván. Materiály prvotně určené pro okruh vlastních žáků nebo školy, například konzervatoře v Paříži, Lipsku nebo Praze, se postupně šířily dalšími přetisky, překlady a reedicemi. Podoba konkrétního metodického díla se tak často během století výrazně proměňovala, ať co do rozsahu metodického textu nebo pořadí cvičení. V Čechách se během devatenáctého století jedná o několik desítek houslových škol, studií či technických cvičení, když pomineme ještě obsáhlejší skupinu instruktivních skladeb.

Literatury, jež by se takto houslovou metodikou zabývala, je doposud velmi málo. V rámci přehledové práce *České houslové školy*⁴ se Lukáš Janko soustřeďuje pouze na práce typu škol pro začátečníky, jež vznikly od osmnáctého do dvacátého století v Čechách. Speciálně zaměřené metodiky, z nichž jedna bude předmětem této práce, Janko nezmiňuje. Kritického a historického zhodnocení se doposud nedočkala osobnost ani pedagogické

³ DAHLHAUS, Carl: *Virtuosität und Interpretation*, in: idem: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Band 6), Laaber 1980, s. 110–117.

⁴ JANKO, Lukáš: *České houslové školy*, Praha 2003.

působení Otakara Ševčíka. Diplomová práce Matěje Vlka *Dílo Otakara Ševčíka v kontextu moderní houslové pedagogiky*⁵ pokračuje v linii vyhledávání Ševčíkova pedagogického vlivu a dosahu do dnešní doby. *Violinspiel*, část hesla *Violine* ve slovníku *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, věnuje Marianne Rônez⁶ historickému přehledu techniky hry na housle a jejímu pojetí v metodikách. Výše zmíněný článek *Violin Bowing in Transition* Robina Stowella⁷ je nejpodrobnějším pojednáním problematiky houslové techniky, která se projevuje skrze metodická díla a je nahlížena ve vztahu k proměnám stavby nástroje. Stowell je rovněž autorem části hesla *Technique and performing practice*⁸ věnovaného houslím ve slovníku *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, kde shrnuje prameny, pedagogickou literaturu a jednotlivé prvky houslové techniky, jak se vyvíjely od konce osmnáctého století po století dvacáté.

V předkládané práci bych se chtěla pokusit o zobrazení stavu české houslové metodiky a hry začátku dvacátého století, v němž se nepochybně všechny předchozí principy odrážejí. Problematiku budu nahlížet pohledem vycházejícím od jediné houslové školy, *The Mastery of Tone-Production and Expression on the Violin* Emanuela Ondříčka z roku 1929. Při srovnávání se zaměřím na ty metodiky, jež se pokusily o textovou formulaci problémů, nebo ty, které výrazněji zasáhly do evropského kontextu. Aby bylo možné zařadit Ondříčkovu metodiku do patřičných souvislostí, zmapuji nejprve v první kapitole pramennou základnu Ondříčkova repertoáru a ze zmínek periodik se pokusím vytvořit obraz jeho koncertní činnosti.

Pramenná výpověď houslové školy je možná do značné míry oddělena od samotné interpretační praxe i od reálného průběhu výuky, představuje jakési hledání trvalejšího způsobu předání technických, zvukových, akustických i estetických ideálů. Protože zdrojů poznání koncertního provozu a interpretační praxe pojednávané doby je velmi málo, je právě houslová škola důležitým pramenem, jehož specifickou interpretaci je třeba se snažit nalézt.

⁵ VLK, Matěj: *Dílo Otakara Ševčíka v kontextu moderní houslové pedagogiky*, diplomová práce, Univerzita Karlova, Praha 2009.

⁶ RÔNEZ, Marianne: *Violinspiel*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, FINSCHER, Ludwig (ed.), 2. Ausg., Sachteil 9, Kassel 1998, sl. 1619–1646.

⁷ STOWELL (pozn. 1).

⁸ STOWELL, Robin: *Violin, Technique and performing practice*, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41161pg1> [rev. 19. 4. 2011].

Úvod: česká houslová škola

Česká houslová škola začátku dvacátého století byla sebevědomá a úspěšná. Díky téměř stoleté tradici houslového oddělení Pražské konzervatoře mohli být čeští houslisté hrdí na slavná jména umělců, kteří se v zde v průběhu předešlého století vzdělávali a působili. Při ohlédnutí k samému vzniku školy se tak před nimi objevovalo jméno prvního z houslových pedagogů Friedricha Wilhelma Pixise (1786–1842), jenž kromě plnění tehdejšího hlavního cíle konzervatoře, výchovy vzdělaných orchestrálních hráčů, vystupoval se svým smyčcovým kvartetem. Jeho žák Josef Slavík (1806–1833) se díky zahraničnímu přijetí, ale zřejmě dílem také vlivem své brzké smrti, stal legendou, o jejímž uměleckém profilu toho kromě tradovaného přirovnání k Paganinimu mnoho nevíme. V posloupnosti Pixisových žáků pokračoval Mořic Mildner (1812–1865), jenž vchoval vedle ve Vídni, Berlíně, Paříži a Moskvě působícího Ferdinanda Lauba (1832–1875) a Jana Hřímálého (1844–1915), jenž po Laubovi vyučoval na Moskevské konzervatoři, i dalšího pedagoga Pražské konzervatoře Antonína Benewitze (1833–1926), muže, jenž bezpochyby zásadně ovlivnil tvář pražského hudebního života jako ředitel konzervatoře, dirigent jejího orchestru a jako organizátor komorních koncertů a komorní hráč. Na konci devatenáctého století čeští houslisté uváděli českou i zahraniční soudobou tvorbu. František Ondříček (1857–1922) premiéroval roku 1883 Dvořákův houslový koncert a další Benewitzovi žáci, členové Českého kvarteta Karel Hoffmann, Josef Suk, Oskar Nedbal a Jiří Herold, byli interprety komorní hudby činnými na evropských a světových podíích.

V této práci soustředím svůj pohled na dobu, kdy České kvarteto díky své kvalitní a vzdělané interpretaci slaví mezinárodní úspěchy a kdy na Pražské konzervatoři a později soukromě působí Otakar Ševčík (1852–1934), další Benewitzův student, který zajistí Praze i Evropě dosud nevídaný příliv slavných houslových virtuosů.

Pohledem do dějin české houslové školy jsem se pokusila nastínit příznačné legendární chápání postav českých houslistů, které přežívalo během celého dvacátého století v české literatuře. S výjimkou Českého kvarteta nebyly osobnosti těchto výkonných umělců a hudebních pedagogů ani povaha jejich koncertní produkce ve větší míře podrobeny historickému zhodnocení. Také podrobné monografické studie Vladimíra Šefla *Otakar Ševčík*⁹ a Bohuslava Šicha *František Ondříček*,¹⁰ jež pojednávají detailně dějiny pražské houslové školy a které velkou měrou přispěly k životopisnému uchopení těchto osobností,

⁹ ŠEFL, Vladimír: *Otakar Ševčík*, diplomová práce, Univerzita Karlova, Praha 1949.

¹⁰ ŠICH, Bohuslav: *František Ondříček*, Praha 1970.

svým pojetím podporují kultovní vnímání slávy výkonných umělců, jež není podloženo bližším popisem povahy jejich interpretačního umění. Tyto nesnáze vyrůstají z problematičnosti samotného historického zachycení výkonného umění, jež je otázkou prchavého okamžiku. Chtěla bych se pokusit k této problematice přistoupit z jiného úhlu pohledu, jaký otevírají jednak výpovědi dobových periodik a především metodické formulace hry na housle v houslových školách.

1. Houslista Emanuel Ondříček

1.1 Emanuel Ondříček v dosavadním bádání a v pramenech

Přestože účelem této práce není podrobná životopisná studie Emanuela Ondříčka, bylo nutné přesněji zmapovat pramennou základnu ke zkoumání Ondříčkova působení jako houslisty a pedagoga, abychom tak mohli zařadit jeho pojetí houslové metodiky do správného kontextu a vytvořit si představu o jeho profesním profilu.

Emanuel Ondříček se narodil 6. 12. 1880 v Plzni. Vyrůstal v rodině houslisty a dirigenta Jana Ondříčka jako jeden ze šesti sourozenců, kteří se později profesionálně věnovali hře na housle. Starší bratr František Ondříček (1857–1922) byl evropsky známým houslistou. Pro další hudební působení Emanuela Ondříčka bylo určující studium u Otakara Ševčíka na Pražské konzervatoři v letech 1894–1899, po jehož ukončení provedl koncertní cesty po Čechách, Uhrách, Rusku, Balkánu, koncertoval v Pešti, Londýně, Vídni a Berlíně. Roku 1910 odcestoval do USA, kde pravděpodobně ještě dva roky vystupoval, po roce 1912 ze zdravotních důvodů koncertní kariéru ukončil a dále se věnoval jen výuce na vlastní soukromé škole. V USA působil až do své smrti 30. 12. 1958 v Bostonu.

K osobnosti Emanuela Ondříčka nebylo prozatím zaměřeno žádné samostatné bádání. Od prvního záznamu v literatuře z pera Graciana Černušáka v *Grove's Dictionary of Music and Musicians* z roku 1954¹¹ byly tradovány informace do dalších slovníkových hesel Černušáka¹² a Jiřího Vysloužila,¹³ z nichž se dozvídáme pouze několik základních životopisných údajů, jež nebyly ověřovány pramenným studiem. Různí se zde údaje o Ondříčkově odjezdu do USA a pedagogickém působení. Podobné nejasnosti panují i v několika pozdějších publikacích, které se osobnosti Emanuela Ondříčka dotýkají. Ve shodě s Černušákem uvádí Bohuslav Šich v monografii *František Ondříček*¹⁴ jako datum založení Ondricek's Studios of Violin Art v Bostonu rok 1915. V populárně naučné publikaci Františka Žídka *Čeští houslisté tři století*¹⁵ nacházíme nepopíratelně chybnou informaci o založení houslové školy v Bostonu v roce 1904. Pro pochopení vztahu Otakara Ševčíka k Emanuelu Ondříčkovi jako k jednomu z úspěšných žáků, kteří zajistili důvěru veřejnosti

¹¹ ČERNUŠÁK, Gracian: *Emanuel Ondříček*, in: *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, BLOM, Eric (ed.), 5. ed., Vol. VI, London 1954, s. 191.

¹² ČERNUŠÁK, Gracian: *Ondříček Emanuel*, in: *Československý hudební slovník osob a institucí*, ČERNUŠÁK, Gracian – ŠTĚDRŮN, Bohumír – NOVÁČEK, Zdenko (eds.), 1. vyd., Sv. II, Praha 1965, s. 222.

¹³ VYSLOUŽIL, Jiří: *Emanuel Ondříček*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, SADIE, Stanley (ed.), 1. ed., Vol. 13, London 1980, s. 541; VYSLOUŽIL, Jiří: *Emanuel Ondříček*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, SADIE, Stanley (ed.), 2. ed., Vol. 18, New York 2001, s. 410.

¹⁴ ŠICH (pozn. 10), s. 21.

¹⁵ ŽÍDEK, František: *Čeští houslisté tři století*, Praha 1979, s. 155.

v Ševčíkovo celoživotní dílo, jeho houslovou metodu, přispívají Ševčíkovy autobiografické výpovědi zaznamenané ve sborníku Vladimíra Šefla a Jiřího Dostála *Otakar Ševčík: Sborník statí a vzpomínek*.¹⁶

První desetiletí dvacátého století Ondříček strávil na koncertních cestách. O povaze a kvantitě koncertní činnosti za jeho působení v Evropě je možné si udělat představu z českých dobových periodik, jež jeho činnost pečlivě sledovala. Emanuel Ondříček byl vedle Jana Kubelíka (1880–1940) a Jaroslava Kociana (1883–1950) považován za dalšího významného zástupce Ševčíkovy české houslové školy a jeho zahraniční cesty byly vnímány jako reprezentace české hudby. Zřetelná ztráta zájmu denního tisku o Ondříčka po jeho odchodu do USA je pro svoji dobu typická, jak zmiňují i Lébl a Ludvová v kapitole *Nová doba (1860–1938)* v publikaci *Hudba v Českých dějinách*.¹⁷

V kontrastu s tím, jak hojně si česká hudební periodika všímají Ondříčkových současníků Kociana, Kubelíka i staršího bratra Františka, o Emanuelu Ondříčkovi nacházíme jen jedinou zmínku v časopisu *Dalibor*, a to v článku z roku 1904 „*Dalibor*“ *mistru Otakaru Ševčíkovi*,¹⁸ kde je zmíněn jako jeden ze Ševčíkových nadějných žáků. Tato absence pozornosti hudebních časopisů a naopak podrobný zájem denního tisku podtrhuje stanovisko, že Ondříčkova koncertní činnost spadala do oblasti spíše populární a komerční zábavy.

O pobytu v USA, za něhož v roce 1939 vydal houslovou školu, jíž se budu zabývat, si můžeme udělat jen nedokonalý obrázek z několika článků amerických periodik přístupných na internetu. Bohužel nebylo možné udělat si přesnější představu o počtu žáků či charakteru Ondříčkovy výuky za pobytu v zámoří. O přijetí státního občanství v USA 6. 10. 1923¹⁹ a o Ondříčkově sňatku s Gladys Posselt roku 1926 nás informuje článek Artura Houleho,²⁰ nejpodrobnější z pramenů o Ondříčkově působení v USA. Zprávy o studiu u Eugène Ysaÿe stejně jako informace F. Jamese Rybky o přátelství Ondříčkových s Bohuslavem Martinů²¹ se nepodařilo doložit, přestože se v internetových zdrojích objevují častěji. O Ondříčkově pedagogické popularitě svědčí mnohé ohlasy žáků. Krátce před smrtí v roce 1956 byl

¹⁶ ŠEFL, Vladimír – DOSTÁL, Jiří: *Otakar Ševčík: Sborník statí a vzpomínek*, Praha 1953.

¹⁷ LÉBL, Vladimír – LUDVOVÁ, Jitka: *Nová doba (1860–1938)*, in: LÉBL, Vladimír (ed.): *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*, 2. vyd., Praha 1989, s. 390.

¹⁸ J. V.: „*Dalibor*“ *mistru Otakaru Ševčíkovi*, in: *Dalibor* XXVI, 1904, č. 6/7, 30. 1., s. 37-45.

¹⁹ *Footnote.com*, digital archive of original source documents (dokumenty o udělení státního občanství USA Emanuelu Ondříčkovi z 6. 10. 1923), http://www.footnote.com/browsemore/23961703_All%5Enaturalization%20records%5Enaturalization%20records/ [rev. 17. 9. 2010].

²⁰ HOULE, Arthur: *Gladys Posselt Ondříček*, Mesa 2009, <http://www.pianofestival.org/GladysOndricek.doc> [rev. 17. 9. 2010].

²¹ *Ibidem*.

jmenován profesorem houslové hry na Boston University. V roce 1937 navštívil Čechy se svojí žákyní a švagrovou Ruth Posselt.²²

Důležitým souborem pramenů přispívajícím k poznání Ondříčkova pedagogického působení je sbírka hudebnin darovaných v roce 2007 Pražské konzervatoři Ondříčkovou žačkou Harriett Emerson. Dvěstě dvanáct hudebnin, uložených v Knihovně a archivu Pražské konzervatoře, je dosud nezpracováno, bez signatur a inventárních čísel. Vzhledem k tomu, že instituce neposkytla žádné údaje k původu hudebnin, je jediným zdrojem informací článek Franka Kuznika z *The Prague Post*,²³ jímž je sbírka prezentována jako Ondříčkův kompletní repertoár. Seznam hudebnin vypracovaný dárkyní²⁴ rozlišuje pískařské ruce, jimiž byly zaneseny prstoklady a smyky. U sedmnácti hudebnin je původcem smyků či prstokladů Emanuel Ondříček. Větší část notového materiálu je opatřena vlastními smyky Harriett Emerson. Některé z edic nesou poznámku o provedení Ondříčkovou žačkou: „*H. E. programmed several times*“. Zdá se tedy, že se spíše než o Ondříčkův repertoár jedná o materiály houslistky Harriett Emerson, obsahující kromě jiného skladby, na nichž pracovala za studia se svým učitelem, do těchto hudebnin zanesl smyky a prstoklady Emanuel Ondříček. Většina hudebnin byla vydána v USA po roce 1910, skladby vydané dříve jsou též americké provenience, dá se tedy předpokládat, že pokud by některé z těchto hudebnin skutečně patřily Emanuelu Ondříčkovi, byly by opatřeny až za jeho pobytu v USA. Hudebniny pozůstalosti se neshodují s repertoárem evropských turné, jak se fragmentárně vyjevuje díky zmínkám periodik, jimž se budu věnovat v následující kapitole.

Kromě sedmnácti edic opatřených Ondříčkovými smyky a prstoklady jsou součástí sbírky dále autografy dvou Ondříčkových transkripcí (úprava Dvořákovy písně *Když mě stará matka* pro housle a klavír a *Airu* Francesca Geminianiho) a kadencí k houslovým koncertům L. van Beethovena, W. A. Mozarta a N. Paganiniho. Harriett Emerson vlastnila také Ondříčkovy vlastní kompozice a úpravy Dvořákových a Wieniawského skladeb vydané tiskem.²⁵ Kolekce dále obsahuje vedle zmíněných Ondříčkových autografů několika cvičení a etud také jeho houslovou školu vydanou roku 1929 *The Mastery of Tone-Production and*

²² HOULE (pozn. 20).

²³ KUZNIK, Frank: *Legacy for strings*, <http://www.thepraguepost.com/articles/2006/11/08/legacy-for-strings.php> [rev. 6. 5. 2010].

²⁴ Praha, Knihovna a archiv Pražské konzervatoře, sine sign., (EMERSON, Harriet: *Emerson – Ondříček Violin Music Collection. Manuscripts. Pedagogical Studies*, 2007, seznam hudebnin věnovaných Pražské konzervatoři).

²⁵ ONDŘÍČEK, Emanuel: *Deux Pieces Op. 10*, Bosworth, Leipzig 1907; DVOŘÁK, Antonín: *Valčky Op. 54, č. 1 a 4*, ONDŘÍČEK, Emanuel (ed.), Boston Music Company, Boston 1917; WIENIAWSKI, Henri: *Fantasy on Russian Folk Songs from Puna's ballet „The Golden Fish“*, ONDŘÍČEK, Emanuel (ed.) Associated Music Publishers, s. l. 1946.

Expression on the Violin a rukopis dalšího Ondříčkova instruktivního díla *36 Superior Finger Exercises*.

Archiv Pražské konzervatoře má ve sbírkách dále Ondříčkovu žádost o udělení stipendia z roku 1898 a dvě kvitance stipendií potvrzené Antonínem Benewitzem z téhož roku. Katalog fondu nenotovaných rukopisů Českého muzea hudby uvádí patnáct exemplářů z Ondříčkovy korespondence:²⁶ čtyři pohlednice a osm dopisů Emanuela Ondříčka (Noře Grognerové, Františku Novákovi, vdově po Františku Novákovi, Leopoldu Riedlovi, Fr. A. Urbánkovi ml. a Mojzíru Urbánkovi) a tři dopisy adresované Ondříčkovi (od V. Volinské, M. Ondříčkové a F. Nováka).

Podle informací slovníkových hesel zahrnuje Ondříčkova vlastní tvorba smyčcový kvartet z roku 1924,²⁷ jehož existenci se mi nepodařilo doložit. Kromě Ondříčkových autorských virtuosních kusů a transkripcí, které jsou součástí sbírky Heriett Emerson, zmiňují zprávy v periodikách například Ondříčkovu úpravu Tartiniho koncertu A dur pro housle a klavír, jež byla vydána Universal Edition ve Vídni v roce 1935,²⁸ nebo jeho *Perpetuo-Caprice* pro housle a klavír, *Duše plačící* a *Jiskřičky*, vydané Mojzírem Urbánkem roku 1908.²⁹ Další Ondříčkovy skladby jsou jmenovány v programech jeho koncertů obsažených ve zprávách periodik a zmíním je níže.

Pro účely mé práce tento přehled situace bádání o Emanuelu Ondříčkovi a stavu pramenů k poznání jeho působení postačí. Popsaná oblast hudebních pramenů, vypovídajících o Ondříčkově repertoáru, může přispět k výzkumu fenoménu transkripcí typickému pro koncertní život devatenáctého století a k popisu jeho další existence ve století dvacátém.

1.2 Charakter Ondříčkovy koncertní činnosti očima českých dobových periodik

Pro účely mé práce bylo třeba vytvořit si představu o povaze Ondříčkovy koncertní činnosti, to bylo možné díky obeznámení se s její reflexí v českých dobových periodikách. V databázi *Kramerius*³⁰ jsem našla více než čtyři sta zpráv pražských i mimopražských dobových listů o Emanuelu Ondříčkovi z let 1899–1939. Většina krátkých zpráv neuvádí

²⁶ Praha, Národní muzeum – České muzeum hudby, Katalog fondu nenotovaných rukopisů, inv. č.: G 3980, G 4133, G 4291, G 5385, G 5389, G 7150, G 12754, G 12755, G 12756, G 12757, G 12758, G 12759, G 12760, G 12761, G 12800 (korespondence Emanuela Ondříčka).

²⁷ ČERNUŠÁK (pozn. 12); VYSLOUŽIL (pozn. 13).

²⁸ TARTINI, Giuseppe – ONDŘÍČEK, Emanuel: *Concerto in A major: Violine und Pianoforte*, Universal Edition, Wien 1935.

²⁹ *Národní listy* XLVIII, 1908, č. 39, 9. 2., s. 3.

³⁰ *Systém Kramerius Národní knihovny ČR*, digitální knihovna naskenovaných periodik a monografií, <http://kramerius.nkp.cz/kramerius/Welcome.do> [rev. 7. 5. 2010].

jméno ani šifru autora. Vzhledem k pojednávanému tématu nejsou osobnosti dopisovatelů a recenzentů důležité, proto jsem po nich dále nepátrala a uvádím pouze odkaz na zprávu v periodiku bez jména autora. Články referují o houslistově koncertní činnosti od doby závěru jeho studia na Pražské konzervatoři, o koncertních turné po Čechách i o zahraničních cestách. S odchodem do USA se periodika o Ondříčka kromě několika výjimek přestávají zajímat a reflektují až jeho návštěvu Čech v roce 1937, kdy zde koncertoval se svojí žačkou Ruth Posselt.

Mezi zprávami z let 1899–1910 jde nejčastěji o reklamní oznámení příštích koncertů, plány turné po českých městech a referáty o vykonaných vystoupeních. Denní tisk přinesl během této doby pouze dvanáct podrobných recenzí. Prozatím abstrahuji od vlastních hudebně-kritických hodnocení, jimž se budu věnovat později a pokusím se zobecnit výpovědi krátkých novinových zpráv do představy o typech koncertů, na nichž Emanuel Ondříček vystupoval.

V době, kdy byla koncertní činnost Ondříčkovým jediným zaměstnáním, měly jeho koncertní cesty kvantitativně náročný režim. Ondříčkovo účinkování 28. 10. 1903 v Náchodě bylo ohlašováno jako stý koncert v sezoně,³¹ shrnutí koncertní sezony 1903 pak uváděla dokonce 145 koncertů.³² Pro zahraniční turné trvající dva až tři měsíce bylo zpravidla plánováno třicet až padesát koncertů.

Za doby studia, krátce po jeho ukončení a v menší míře pak i v celém následujícím desetiletí vystupoval Emanuel Ondříček na dobročinných koncertech, jakým byl již jeho pražský debut, slavnostní akademie ve prospěch českých škol ve Vídni 11. 11. 1899,³³ nebo slavnostní matičná akademie v Plzni 6. 7. 1901,³⁴ jejíž výtěžek byl pravděpodobně věnován ve prospěch plzeňského místního odboru Ústřední matice školské, instituce, jež získávala finanční prostředky pro podporu českých škol v západních Čechách. Koncerty měšťanských spolků byly častou příležitostí k Ondříčkovu účinkování především v prvních letech století. Příkladem takových příležitostí může být Representační večer Národní jednoty pošumavské na Žofíně,³⁵ koncert pěveckého spolku Otakar ve Vinoři,³⁶ plzeňského Hlaholu³⁷ nebo

³¹ *Plzeňské listy* 1903, č. 241, 24. 10., s. 5; *Moravská orlice* XLI, 1903, č. 244, 24. 10., s. 3.

³² *Národní listy* XLIII, 1903, č. 356, 30. 12., s. 3; *Národní politika* XXI, 1903, č. 357, 31. 12., s. 4; *Našinec* XL, 1904, č. 1, 1. 1., s. 3.

³³ *Národní listy* XXXIX, 1899, č. 305, 3. 11., s. 3; *Národní politika* XVII, 1899, č. 313, 11. 11., s. 2; *Národní listy* XXXIX, 1899, č. 316, 14. 11., s. 2.

³⁴ *Plzeňské listy* 1901, č. 148, 2. 7., s. 2; *Plzeňské listy* 1901, č. 150, 4. 7., s. 2; *Plzeňské listy* 1901, č. 151, 5. 7., s. 2; *Plzeňské listy* 1901, č. 155, 10. 7., s. 5.

³⁵ *Národní listy* XL, 1900, č. 81, 23. 3., s. 3.

³⁶ *Národní listy* XL, 1900, č. 114, 26. 4., s. 3.

akademie věnovaná k jubileu brněnské Matice školské³⁸. Účinkování na šlechtických sídlech, jako na zámku knížete Pavla Metternicha v Plasích³⁹, bylo spíše výjimečné, na šlechtické pozvání se ale konala větší část Ondříčkových zahraničních cest.

Koncertní turné po českých městech, při nichž nebyli objednavateli koncertů měšťanské spolky ani jednotlivci, organizovala profesionální pořadatelská instituce První koncertní a divadelní kancelář v Království českém, majitel Karel Kracík v královském svobodném městě Josefově.⁴⁰ Čtenáři listů byli často zpravováni o významných pozváních k dalším koncertům (turné ve Švýcarsku a Francii⁴¹), o nabídkách zaměstnání (místo pedagoga v Záhřebu⁴²) a finančních odměnách, kterých se Ondříčkovi dostalo. Zdůrazňována byla vystoupení, jež znamenala významnou politickou reprezentaci, příkladem může být koncert na počest narozenin Jeho Veličenstva císaře v jeho letním sídle Bad Ischl 17. 8. 1903⁴³ nebo návštěva u srbského krále Alexandra, vykonaná při koncertní cestě po Balkánu s klavíristou Karlem Vejrychem.⁴⁴

Pro analýzu Ondříčkova metodického přístupu k houslové hře je třeba si utvořit představu o houslistou prováděném repertoáru a o zvukové podobě jeho houslového projevu. Naprostá většina Ondříčkových domácích i zahraničních koncertů byla provázena klavírem. Během svého koncertního desetiletí vystupoval z českých klavíristů s Eduardem Gollem, Karlem Vejrychem, Karlem Leitnerem, Josefem Faměrou a Zábojem Bláhou, ze zahraničních pianistů s Eduardem Stopnickim, Raoulem Pugno a Leopoldem Reichenbergerem. Nejednalo se ovšem o komorní repertoár, ale o program složený z virtuosních kusů pro housle doprovázené klavírem nebo sólové housle, a to jak z originálních brilantních kusů, tak i z transkripcí a koncertních úprav. Také klavírista se zpravidla podílel sólovými výstupy. Řada koncertů na menších městech, jež byly tiskem označovány jako zábava nebo populární koncert, se odehrávala v sálech městských hotelů, hostincích či sokolovnách. Publikum si žádalo senzaci v podobě oslnivé techniky hry. Takový požadavek splňovaly kompozice

³⁷ *Plzeňské listy* 1901, č. 230, 8. 10., s. 2; *Plzeňské listy* 1901, č. 231, 9. 10., s. 2; *Plzeňské listy* 1901, č. 232, 10. 10., s. 2; *Plzeňské listy* 1901, č. 239, 18. 10., s. 2; *Plzeňské listy* 1901, č. 240, 19. 10., s. 3; *Plzeňské listy* 1901, č. 241, 21. 10., s. 5; *Plzeňské listy* 1901, č. 291, 19. 12., s. 2.

³⁸ *Moravská orlice* XLI, 1903, č. 63, 18. 3., s. 2; *Lidové noviny* XI, 1903, č. 64, 19. 3., s. 6; *Moravská orlice* XLI, 1903, č. 67, 22. 3., s. 5.

³⁹ *Plzeňské listy* 1904, č. 92, 22. 4., s. 4; *Národní politika* XXII, 1904, č. 112, 22. 4., s. 5; *Národní listy* XLIV, 1904, č. 113, 23. 4., s. 3.

⁴⁰ *Národní politika* XX, 1902, č. 269, 30. 9., s. 4; *Plzeňské listy* 1902, č. 223, 30. 9., s. 4.

⁴¹ *Národní listy* XLIII, 1903, č. 105, 17. 4., s. 3; *Národní politika* XXI, 1903, č. 106, 18. 4., s. 4.

⁴² *Národní politika* XX, 1902, č. 325, 26. 11., s. 4; *Plzeňské listy* 1902, č. 271, 26. 11., s. 6; *Plzeňské listy* 1902, č. 272, 27. 11., s. 4.

⁴³ *Národní politika* XXI, 1903, č. 221, 14. 8., s. 4; *Národní listy* XLIII, 1903, č. 221, 14. 8., s. 4; *Lidové noviny* XI, 1903, č. 186, 15. 8., s. 4; *Moravská orlice* XLI, 1903, č. 186, 15. 8., s. 10.

⁴⁴ *Národní listy* XLII, 1902, č. 1, 1. 1., s. 3; *Národní listy* XLII, 1902, č. 30, 31. 1., s. 3; *Plzeňské listy* 1902, č. 26, 1. 2., s. 6.

věňcíci dobře poznatelné melodie z oper či známé lidové písně a tance girlandami virtuosních efektů, jejichž přednes vytvořil kýžený heroický dojem z interpretova výkonu. Zařazením několikavětého díla zahraničního autora, například houslového koncertu, bylo zároveň docíleno dojmu závažnosti, vzdělanosti a světovosti takových produkcí. Na programu těchto vystoupení nás nemohou překvapit ani jednotlivě hrané věty ze sonát či houslových koncertů.

Složení repertoáru takových koncertů dobře vystihuje recenze koncertu v Kyjevě z listu *Kyjevské slovo* otištěná v *Národních listech* 26. 3. 1901: „Na začátku sehrál p. Ondříček klasický, překrásný Bruchův koncert z G-moll se skvělou zaokrouhleností i technikou. Přímo klasicky dokonale byla sehrána první a třetí část koncertu. V „Adagiu“ z koncertu Dvořákova a v „Idyle“ Wieniawského Ondříček dokázal, že vládne vřelým citem a přímo zpěvností smyčce, což by mu mohl záviděti mnohý světový virtuos. Skvělou technikou zaskvěl se umělec zvláště v Paganiniových variacích na hymnu „God save the Queen“ jež zahrál mistrně. Vynikajícím číslem programu byla též fantazie na motivy z „Prodané nevěsty“. Pan Ondříček vzdor svému mládí předstupuje jako dokonalý virtuos a hotový umělec.“⁴⁵

Zprávy v periodikách nikdy necitují program koncertu zcela přesně, často zmiňují jen jednu z výrazných skladeb a zpravidla neuvádějí originální názvy kompozic. Z repertoáru, s nímž Ondříček vystupoval v letech 1899–1910, se z českých listů dozvídáme o třiceti dvou skladbách od čtyřiaadvaceti autorů. Pět houslových koncertů měl Ondříček zřejmě na repertoáru již z doby studia na konzervatoři, výše zmíněná koncertní vytiženost zajisté nedovolovala studium delšího nového programu. Autory Ondříčkem uváděných samostatných virtuosních kusů byli převážně skladatelé houslisté, Nicolo Paganini (*Variace na God Save the King Op. 9*), Leon de Saint Lubin, Antonio Bazzini, Édouard Lalo, Henryk Wieniawski (*Légende Op. 17*), Pablo de Sarasate (*Sérénade andalouse Op. 28*), František Ondříček, Jenő Hubay (*Carmen, fantazie brillante Op. 3*) a Tor Aulin. Z dalších autorů se v programech objevovali Franz Schubert, César Kjuj, Stefan Surzyński, z českých skladatelů Josef Nešvera a Jindřich Kàan z Albestů. Emanuel Ondříček prezentoval také vlastní skladby, z nichž byla jmenována *Oktávová tarantella*, *Fantazie na Ruskou hymnu „Bože carja chrani“*, *Vzpomínka na Paganiniho (Velká fantazie na téma Paganiniho)*, *Polonésa*, *Perpetuo*, *Souvenir de Iśl* (na motivy rakouské hymny), *Jiskra*. Dobové zvyklosti odpovídalo zařazení vět z barokních či klasicistních sonát, mezi jmenovanými autory byli G. F. Händel, J. S. Bach, F. Geminiani, F. Benda, F. W. Rust a W. A. Mozart.

⁴⁵ *Národní listy* XLI, 1901, č. 84, 26. 3., s. 4.

Koncertní praxe počátku století umožňovala provádění houslových koncertů s klavírním výtahem, a to dokonce i na tak prestižních scénách, jakou bylo pražské Rudolfinum, kde při svém prvním samostatném pražském koncertě v květnu 1902 zahrál Emanuel Ondříček *Koncert g moll Op. 26* Maxe Brucha s klavírním doprovodem Karla Vejrycha.⁴⁶ Stejným způsobem běžně uváděl také *Koncert D dur Op. 6* Nicola Paganiniho, například s Karlem Leitnerem na koncertě v brněnském divadle 5. 12. 1903.⁴⁷ Dále měl Ondříček na repertoáru *Koncert pro housle a moll* Josefa Slavíka a *Concerto pathétique fis moll Op. 23* Heinricha Wilhelma Ernsta, které rovněž provedl pouze s klavírním doprovodem.

Zprávy v českých listech vypovídají jen o sedmi příležitostech, na nichž Ondříček vystoupil s orchestrem. V době krátce po ukončení studia na konzervatoři se periodika zmiňují o koncertě sólistů a orchestru Pražské konzervatoře ve Stavovském divadle 5. 4. 1900, kde pod dirigentským vedením Antonína Benewitze přednesl Emanuel Ondříček Paganiniho *Koncert D dur Op. 6*.⁴⁸ O stejné události se zmiňuje také Vladimír Šeřl⁴⁹ a Bohuslav Šich,⁵⁰ žádná ze zmínek neupřesňuje, zda šlo o absolventský výkon.

V rámci ruského turné zahrál tentýž koncert 22. 12. 1900 v Petrohradě se symfonickým orchestrem, dirigoval Herman Zumpe.⁵¹ Na podzim 1906 a na jaře 1907 Ondříček koncertoval v Londýně. Zprávy se zmiňují pouze o tom, že zde s orchestrem pod vedením Hanuše Richtera zahrál *Koncert pro housle a orchestr a moll Op. 53* Antonína Dvořáka, jež pak rovněž provedl v dubnu 1908 na koncertě Berlínské filharmonie.⁵²

Shrnutí symfonických koncertů přispívá k vytvoření představy o akustice prostor, v nichž Ondříček vystupoval. Kromě zmíněných maloměstských sálů se jednalo rovněž o velké koncertní síně, vedle dosud jmenovaných také Měšťanská beseda v Praze a Besední dům v Brně. Pro zvukové charakteristiky, kterým se budu v následujících kapitolách věnovat, jsou nezanedbatelně důležité také nástroje, na něž Ondříček hrál. Ze září 1901 pocházejí dvě zprávy o Špidlenových houslích, jež měl Ondříčkovi darovat ruský mecenáš.⁵³ Ve zprávě

⁴⁶ *Národní listy* XLII, 1902, č. 129, 11. 5., s. 4.

⁴⁷ *Národní listy* XLIII, 1903, č. 322, 25. 11., s. 9; *Národní politika* XXI, 1903, č. 323, 26. 11., s. 5; *Našinec* XXXIX, 1903, č. 135, 27. 11., s. 3; *Moravská orlice* XLI, 1903, č. 279, 4. 12., s. 5; *Moravská orlice* XLI, 1903, č. 283, 10. 12., s. 5.

⁴⁸ *Národní listy* XL, 1900, č. 90, 1. 4., s. 4, 6; *Národní listy* XL, 1900, č. 94, 5. 4., s. 3; *Národní listy* XL, 1900, č. 100, 11. 4., s. 4.

⁴⁹ ŠEFL – DOSTÁL (pozn. 16), s. 38.

⁵⁰ ŠICH (pozn. 10), s. 178.

⁵¹ *Národní listy* XL, 1900, č. 339, 8. 12., s. 3; *Našinec* XXXVI, 1900, č. 139, 12. 12., s. 3; *Plzeňské listy* 1900, č. 293, 27. 12., s. 4; *Národní listy* XL, 1900, č. 356, 27. 12., s. 2; *Moravská orlice* XXXVIII, 1900, č. 296, 29. 12., s. 2.

⁵² *Národní listy* XLVIII, 1908, č. 113, 24. 4., s. 2; *Národní politika* XXVI, 1908, č. 117, 28. 4., s. 8; *Budivoj* XLIV, 1908, č. 41, 22. 5., s. 2.

⁵³ *Národní listy* XLI, 1901, č. 268, 28. 9., s. 5; *Plzeňské listy* 1901, č. 223, 30. 9., s. 5.

z 25. 11. 1903 je zmíněn nástroj houslaře Dvořáka.⁵⁴ Ze zprávy o koncertu v Českých Budějovicích 1. 6. 1908 pochází zmínka o houslích Bergonzi, jež dostal Ondříček darem od holandského milionáře.⁵⁵

Největšímu ohlasu českých listů se těšily koncerty v Petrohradě a Kyjevě v rámci Ondříčkova turné po Rusku. Jak poznamenávají Lebl a Ludvová,⁵⁶ na začátku století bylo zcela běžné, že sólově vystupující výkonní umělci začínali po studiu kariéru zahraniční koncertní cestou, jež jim měla přinést první finanční zajištění a základ domácí popularity. Z Ondříčkova turné po Uhrách byly významněji zmiňovány koncerty v Pešti a v Temešváru, oslavovány byly také úspěchy koncertů v Sarajevu, Splitu a Záhřebu v rámci cesty po Balkánu s Karlem Vejrychem. Velké pozornosti českých periodik se těšil Ondříčkův koncert na počest narozenin císaře v Bad Ischl, dále tři koncerty ve Vídni a turné po Haliči a Polsku. Ondříčkovo provedení Dvořákova koncertu pro londýnskou filharmonickou společnost a další tři koncerty v Londýně, jež bychom z dnešního pohledu mohli považovat za významné, byly naopak zmíněny jen okrajově, podobně jako koncerty v Holandsku a v Berlíně.

1.3 Kritická hodnocení Ondříčkova houslového projevu

Povaha Ondříčkovy koncertní činnosti se nám skrze zprávy v periodikách vyjevila poměrně zřetelně. Přesto si ještě všimněme konkrétních kritických hodnocení, jež pocházejí z hudebních rubrik obecných českých deníků. Soudy recenzentů vypovídají především o různorodých polohách dobové koncertní praxe, měřítky některých z nich byl Ondříček nadšeně přijímán a jinými zcela zatracován. Chtěla bych si zvláště všimnout těch recenzí, jež se pokoušejí vystihnout zvukové charakteristiky umělcovy hry. Na počátku své kariéry byl Ondříček hodnocen velmi pozitivně jako nadějný houslista. Recenze zmíněného koncertu sólistů a orchestru Pražské konzervatoře ve Stavovském divadle posuzuje výkony studentů jako ještě ne zcela zralé: „*Ukázal se býti vysloveným virtuosním talentem dobré průpravy. Jeho tón nemá ještě žádoucí šíře a síly, ale vyznačuje se již sladkostí, technika je bystrá a také v nejobtížnějších hmatech, passažích a flageoletech již dosti pevná.*“⁵⁷

V podobném duchu je i velmi emotivní hodnocení koncertu v Opavě s Karlem Vejrychem: „*Jeho umělecký vývoj není sice ještě ukončen, jeho umělecká individualita není*

⁵⁴ *Národní listy* XLIII, 1903, č. 322, 25. 11., s. 9.

⁵⁵ *Budivoj* XLIV, 1908, č. 44, 2. 6., s. 2.

⁵⁶ LÉBL – LUDVOVÁ (pozn. 17), s. 391.

⁵⁷ *Národní listy* XL, 1900, č. 100, 11. 4., s. 4.

*ještě úplně ustálena a vykrytalizována (...), ale tolik jest jisto, že jeho umění již nyní pohybuje se na výši, již dostoupiti dopřáno jest jenom opravdovým umělcům, umělcům z Boží milosti.*⁵⁸

Jako žák Ševčíkovy školy, která se právě začala proslavovat skrze Jaroslava Kociana a Jana Kubelíka, byl poměřován výkony těchto houslistů, stejně jako byl v této době často srovnáván s bratrem: *„Jest pravda, u jeho staršího bratra Františka Ondříčka, který předstupuje před posluchače jako umělec v každém ohledu hotový a dokonalý, jest tón vroucnější, hra procítěnější, svým klidem imponující, že dovede spíše nadchnout a rozehřát; avšak i výkony Emanuela Ondříčka, v nichž sebevědomí umělce ve spolku s mladistvou radostnou odvahou vře a kypí jako mladé víno, unášejí posluchače, jímají je kouzlem tónů z nástroje vyluzovaných. Jeho technika překonává hravě všechny obtíže a jest přímo úžasná; při nejsmělejších pasážích, kdy tóny řtí se jako vodopád, každý vynikne ryzí a čistý, v největším pianu i ve forte, v polohách nejvyšších i nejnižších.*⁵⁹

Pozitivní stránky Ondříčkovy hry vyzdvihuje recenze koncertu spolku Žerotín v Olomouci: *„Pan Ondříček přednesem Bruchova koncertu a ostatních čísel programových objevil se jako vyspělý, dokonalý a velký umělec, jenž oslňuje nejen technikou bravurní, nýbrž přihlížeje k jádru hudby, hlavní váhu klade na umělecký výraz a oduševnělý přednes. Technika jeho jest tak vyspělá, že nejobtížnější a nejnesnadnější místa hravě překonává, aniž by při tom porušil naprostý klid, jenž hry jeho tak významně zdobí a to tak čistou intonací ve všech polohách, flageoletech a dvojhmatech, že hra jeho po této stránce vyvolává obdiv. Avšak toto technické mistrovství zdá se býti mladému a snaživému umělci jen prostředkem k cíli a rouchem, do něhož odívá své vlastní cítění, a ve hře své svou vlastní individualitu uplatnit se snaží. (...) Dodáváme ještě, že tón jeho jest velký a silný a kantileny překrásně přednáší.*⁶⁰

Recenzent koncertu v Plzni s klavíristou Karlem Vejrychem se zmiňuje o Ondříčkově zřejmě obvyklém vkládání kadencí, v tomto případě do klasické sonáty: *„Emanuel Ondříček také sonatou koncert zahájil (...), čímž první část koncertu nabyla velmi vážné „komorní“ tvárnosti. Byla to Russtova sonata z předminulého století – vzniklá asi r. 1770 – ona, kterou slavný Spohrův žák Ferdinand David nově vydal ve své proslulé sbírce houslových klasiků ze 17. a 18. věku (D-moll). Pan Ondříček se ovšem nespokojil s tím, co zakladatel vyhlášené dessavské kapely napsal, (...) nýbrž připojil na konec velikou vlastní kadenci, brilantními*

⁵⁸ Opavský Týdeník XXXIII, 1902, č. 27, 5. 4., s. 1.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Našinec XXXVII, 1901, č. 142, 4. 12., s. 2.

*obtížemi přeplněnou a velmi efektní.*⁶¹ V roce 1909 již ale kritika koncertu v Národním divadle v Brně praxi vkládání kadencí hodnotí jako přežitou: „*Sólová čísla zvolil si p. E. Ondříček přístupná: Händelův Menuett, Bendovo Affetuoso, Paganiniho Rej čarodejnic. Do posledních dvou čísel vložil svoje kadence, způsob dnes již opotřebovaný.*“⁶²

První samostatný koncert v pražském Rudolfinu s Karlem Vejrychem v květnu 1902 se setkal s pozitivním ohlasem, zařazuje Ondříčka na úroveň Kociana a Kubelíka, jeho hra je zde přijata po všech stránkách příznivě: „*Jeho technika značí se hbitostí, bez vadnosti, spočívá na pevných základech a jest již dnes k největší bravuře vytříbena. V Bruchově G-moll koncertu zračilo se bystré pochopení, temperament a v Andante tklivý, něžný přednes. Poesie Ondříčkovy kantilény vynikala mimo to v Kjujově „Cavatíně“, zdravý hudební smysl v podání Bacha a Geminiana.*“⁶³

Jednoznačně negativně hodnotí Ondříčkovu vystoupení recenze koncertu v Moravské Ostravě: „*Mladý pan E. O. hrál nesprávně, měnil a vynechával, jak se mu kde zdálo. Kdyby měli znalci vyvracet všechny kotrmelce v reklamních zprávách o E. Ondříčkovi obsažené, nestačila by k tomu tato krátká zpráva, a za větší práci takový špás nestojí.*“⁶⁴

Kritika výběru programu a jeho zaměření na povrchní virtuositu je obsahem recenze koncertu 8. 3. 1903 v Besedním domě v Brně: „*Příliš mnoho umělůstek a za to málo pravého umění je ve skladbách, jimiž naši mladí housloví virtuosové obecenstvo častují, hovíce tak vkusu širších kruhů a vzdávající se záslužného působení jako apoštolové pravého, ryzího umění. Také na posledním koncertě Em. Ondříčka akcentováno bylo přes příliš pouhé umění technické. (...) Je divno, že Em. Ondříček nehledí si více skladeb hudebně cennějších, neboť nenáleží mezi ty, kteří jen technikou dovedou oslniti, a jeho vřelá kantilena byla nejružnějšími umělůstkami téměř zcela umlčena.*“⁶⁵

Z výpovědí recenzentů se bohužel jakékoli detailnější informace o reálném způsobu hry nemůžeme dozvědět. Jsou příliš svázané potřebou vyjádření hodnotícího stanoviska a vyhranění se ať pozitivním či negativním směrem, a tak samotnou svojí povahou přesnější výpověď neumožňují. Ať už byla Ondříčkova hra přijímána jakkoli a ať plnila v dobovém hudebním životě jakoukoli, byť i podřadnou funkci, skrze bližší pochopení její povahy si můžeme udělat přesnější obrázek o situaci houslové hry v prvních desetiletích dvacátého století v Čechách. Mohli bychom tak mimo jiné přispět z jiného úhlu k zobrazení

⁶¹ *Plzeňské listy* 1902, č. 2, 3. 1., s. 4.

⁶² *Lidové noviny* XVII, 1909, č. 106, 17. 4., s. 4.

⁶³ *Národní listy* XLII, 1902, č. 129, 11. 5., s. 4.

⁶⁴ *Opavský Týdeník* XXXIV, 1903, č. 77, 3. 10., s. 3.

⁶⁵ *Moravská orlice* XLI, 1903, č. 57, 11. 3., s. 6.

pedagogického fenoménu Otakara Ševčíka, jehož pojetí hry mělo bezpochyby vliv na mnoho českých i zahraničních houslistů.

Z toho důvodu, že se neodlišovala technika hry na housle, kterou vyžadovaly skladby různých žánrů, se hudební pedagogika v pojednávané době nevyhraňovala mezi póly populární a vážné produkce, chtěla být univerzální a obecně platnou, a tak byla schopná obsáhnout různá repertoárová zaměření. Způsob, jakým Ondříček interpretoval ideál houslové hry ve svém metodickém díle, je podstatně zřetelnější než kritické výpovědi jeho současníků. Obraťme se tedy již k tomu, co o povaze houslové interpretace vypovídá Ondříčkova metodika.

2. *The Mastery of Tone-Production and Expression on the Violin*

2.1 Pramen, jeho původ a vydání

Ondříčkova publikace *The Mastery of Tone-Production and Expression on the Violin*⁶⁶ vydaná u Boston Music Company roku 1929 se dostala do Čech v následujícím roce. Exemplář houslové školy s věnováním „*Svému milovanému učiteli prof. Otakaru Ševčíkovi,*“ datovaným k březnu 1930, byl pravděpodobně Ševčíkovi zaslán do Čech. Přidržíme-li se údajů Vladimíra Šefla,⁶⁷ byl totiž Ševčík na své poslední návštěvě USA, kdy vyučoval v New Yorku a Bostonu, až od října 1931 do května 1932. Svazek se po Ševčíkově smrti dostal do fondu Archivu Ševčíkovy koleje, odkud byl roku 1960 darován do inventáře Národního muzea – Českého muzea hudby, kde je dnes uložen pod signaturou XLVIII B 306. Další exemplář metodiky vlastní teprve od roku 2007 archiv Pražské konzervatoře, získal ho jako součást sbírky hudebnin věnované konzervatoři Ondříčkovou žačkou Heriette Emerson.

Ševčíkovi věnovaný výtisk byl pro zbytek dvacátého století jediným pražským exemplářem Ondříčkovy školy, proto ani v českých dobových periodikách žádné zmínky o metodice nenacházíme. V této práci tedy nebudu posuzovat její domácí přijetí či vliv na pražskou houslovou školu, ale poslouží nám jako perspektiva k zobrazení pojetí výuky hry na housle i houslové interpretace samotné v Čechách začátku dvacátého století. Zda a v jaké šíři je Ondříčkova metodická příručka známa či užívána v USA či jinde v zahraničí, nebylo pro účel této práce zjišťováno.

The Mastery of Tone-Production and Expression on the Violin, přinášející pouhé čtyři strany anglického textu, není metodickou literaturou, kterou jsem definovala v předmluvě, ale typem houslové školy specializované na konkrétní ohraničený problém houslové hry, jaké po období snahy o vyčerpávající komplexnost houslových škol v předcházejících desetiletích začaly vznikat na přelomu devatenáctého a dvacátého století.

2.2 Struktura školy, její hlavní zacílení a prostředky předávání látky

„In this work, violin teacher and student will find a concrete, well-defined and practical way to master every problem of tonal color – shading, force or mellowness and

⁶⁶ ONDŘÍČEK, Emanuel: *The Mastery of Tone-Production and Expression on the Violin*, The Boston Music Company, Boston 1929.

⁶⁷ ŠEFL – DOSTÁL (pozn. 16), s. 61.

*vibrato – arranged systematically and progressively.*⁶⁸ Takto v předmluvě charakterizuje Emanuel Ondříček svoji houslovou školu, skrze niž zamýšlí houslistu nejen dovést k ovládnutí tónové kvality, ale opatřit ho také výrazem a emocionální hrou, jejichž samostatné zpracování v houslové metodické literatuře, jak několikrát připomíná, postrádá.

Upozorníme již v počátku, že právě ona progresivnost postupu výuky, kterou zprostředkovávají Ondříčkovy studie, se stala určitým zaklínadlem úspěchu při výchově mladých houslistů v Čechách i jinde v Evropě a USA již v prvních letech 20. století. Progresivní způsob zpracování instruktivní látky má vést studujícího pomocí detailně vypsanych cvičení, jež postupně přibírají těžší technické prvky, až k dokonalému mechanickému zvládnutí vybraného problému houslové hry. Ondříčkovu pojetí výcviku ovládnutí barvy a dynamiky zvuku z konce dvacátých let odkazuje svojí koncepcí k mnoha instruktivním opusům jeho učitele Otakara Ševčíka (1852–1934), jehož *Škola houslové techniky*⁶⁹ se stala v Čechách uznávanou a žádanou počínaje rokem 1901, kdy se po odchodu Antonína Benewitze stává na dva roky ředitelem konzervatoře Antonín Dvořák a Otakar Ševčík je jmenován vedoucím houslového oddělení. To je pro něj příležitostí, aby zavedl svoji „metodu“, vydanou poprvé vlastním nákladem již v r. 1881, jako oficiální učební materiál na Pražské konzervatoři.⁷⁰ Roku 1901 zároveň podepisuje smlouvu s firmou Bosworth, která distribuuje jeho studijní materiály do celého světa.⁷¹ Právě jejich „progresivnost“ jim, díky pocitu zaručenosti zvládnutí těžké virtuosní techniky, zajistila nevídaný úspěch v Evropě i USA, ale svojí povahou vyvolala i mnohé diskuse v zahraničních profesionálních houslových kruzích.

Tvoření zvuku a výraz jsou pro Emanuela Ondříčka dovednostmi, jež lze nacvičit a přijmout do motorické paměti či zvyklosti houslisty. *The Mastery of Tone-Production and Expression on the Violin* přináší přesně popsany postup učení, vedoucí žáka k tomu, aby si motoricky navykl zvládat komplikované pohyby a perfektní koordinaci rukou nutnou k tvoření kvalitního tónu. Ondříček jako by se tímto snažil doplnit chybějící článek škol svého učitele, jež podobným způsobem postupují od tvoření prstokladu, stavění prstů na struny za sebou nebo v různém pořadí, různých umístění pultónů v prstokladu a chromatických posunů prstů přes stavění prstů na vedlejší struny, výměny poloh, cvičení prstů v jednotlivých polohách a rozpínání prstů až k technickému zvládnutí trylků, dvojmatů,

⁶⁸ ONDŘÍČEK, Emanuel: *The Mastery of Tone-Production and Expression on the Violin*, The Boston Music Company, Boston 1929, s. 1.

⁶⁹ ŠEVČÍK, Otakar: *Škola houslové techniky Op. 1*, Bosworth, Leipzig 1901.

⁷⁰ ŠEFL – DOSTÁL (pozn. 16), s. 40.

⁷¹ *Ibidem*, s. 41.

intonace, akordů, flageoletů a pizzicata. Ševčík na všechny tyto prvky nahlíží jako na technické komponenty houslistových dovedností a řadí je podle obtížnosti jejich mechanického provedení. Pokud můžeme tónovou kvalitu, výraz a vibrato chápat v tomto smyslu spolu s Ondříčkem jako technickou dovednost houslisty, jsou opravdu jedinými prvky, které v Ševčíkových opusech chybí. Otakar Ševčík nevyjadřoval své metodické ani interpretační postoje textem. Nikde, ani při výcviku artikulačních variant smyku, jimž se věnuje ve své *Škole smyčcové techniky*,⁷² se nepokouší vyjádřit, jak má daný druh smyku znít.

Abychom širokou problematiku houslové techniky poněkud omezili, zůstaňme společně s Ondříčkem u otázky tvorby tónu a výrazu. V předmluvě ke své škole Ondříček rozlišuje tři rozdílné roviny tvoření zvuku při hře na housle. První z nich je zacházení se smyčcem v čistě technickém smyslu, zajišťující manuální schopnost provedení jednotlivých typů smyků, jako jsou détaché, staccato, spiccato, nebo martellé. Ondříček konstatuje, že k vycvičení smykových variant obsahuje houslová literatura dostatek materiálu. Druhou rovinou je zacházení se smyčcem při dynamice, tedy ovládnutí smyčce vedoucí k produkci palety barevně a dynamicky rozdílných zvuků, jež je zpracováno v této škole. Vlastním cílem hry na housle a třetí rovinou tvoření zvuku je pak podle Ondříčka výrazová nebo emoční hra, která mu splývá s pojmem interpretace.

Příspěvky ke zvládnutí této výrazové stránky houslových hráčských dovedností podle Ondříčka v dosavadní literatuře zcela chybí. Rozhlédneme-li se ovšem po studijní a metodické literatuře Ondříčkovy nedávné minulosti i hlouběji do devatenáctého století, zjišťujeme, že zmínky o tvoření dynamiky a výrazu na houslích nejsou zdaleka tak řídké, jak autor nastiňuje. Cvičení na dlouhých tónech sloužící k ovládnutí tónové kvality byla tradiční součástí houslových škol. Další složky tvorby houslového zvuku, jako volba smyků (artikulace), vibrato, frázování i výraz, byly ovšem podávány spíše formou metodických pokynů.

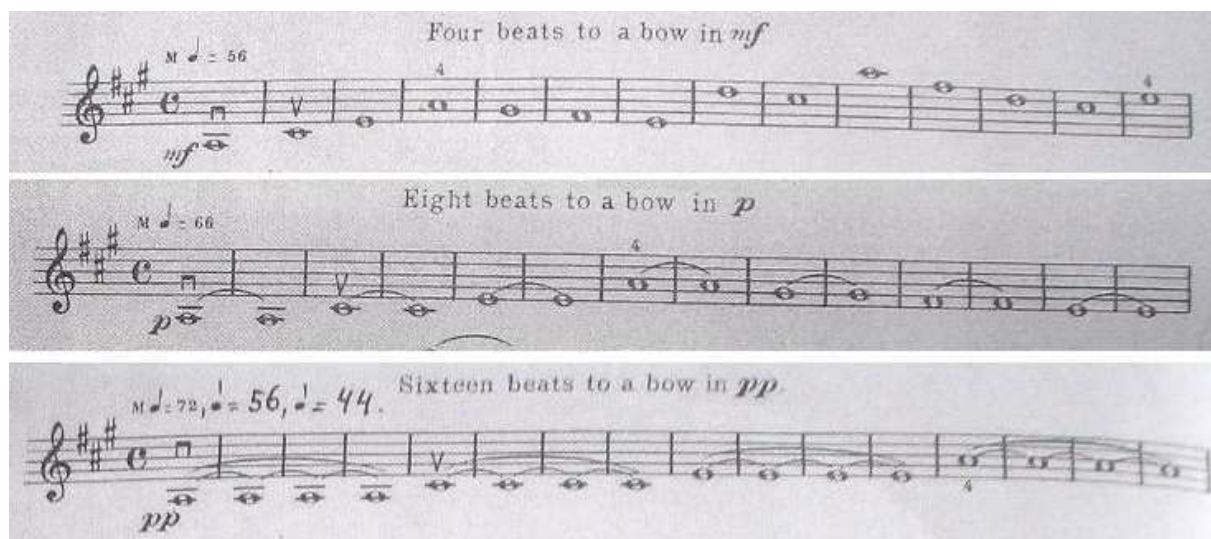
Ke třem zmíněným oblastem tvoření zvuku přistupuje vibrato jako „oduševnělý element“, jenž dělá tón vřelým a působivým. Autor spatřuje problém v nadužívání vibrata, jež může být pro kultivované ucho rušící, až otravné nebo útočné. Navíc, pokud není vibrato omezeno na kantilénové plochy, narušuje intonaci. Proto Ondříček ve svých instruktivních kusech přesně označuje místa, jež mají být vibrována, aby tak kultivoval cit studenta pro použití tohoto výrazového prostředku.

⁷² ŠEVČÍK, Otakar: *Škola smyčcové techniky Op. 2*, Supraphon, Praha 1979.

Barvu zvuku při hře na housle ovlivňuje volba prstokladů, tedy rozhodnutí, na které struně a v jak vysoké poloze bude motiv zahrán. Tato problematika je ve zkoumané houslové škole podchycena variantními prstoklady u několika skladeb, díky nimž může student zažít rozdílný zvukově barevný výsledek.

Ondříček vyhledává nejčastější mechanické nedostatky, jež mohou negativně ovlivňovat povahu zvuku, jejich řešení hledá ve správném postupu cvičení, který tyto nesnáze překlene. Skrze svá cvičení chce napravit například neschopnost souhry vibrata a realizace dynamiky. Pro předejití vzniku této technické obtíže je podstatný správný metodický plán výcviku. Houslista by neměl začít vibrovat dříve, než bude pravá ruka schopná samostatně a nezávisle dynamicky modulovat zvuk, aby nebylo tvoření dynamiky nebo vibrato narušeno.

Tónovou kvalitu má student podle *The Mastery of Tone-Production and Expression on the Violin* začít ovládat nejprve při cvičení dlouhých pomalých smyků. Jednotlivé tóny tématu procházejícího přes všechny čtyři struny je třeba provést nejprve na čtyři doby, následně na osm dob a na šestnáct dob. Vydržované tóny se houslista učí nejdříve ve vyrovnané dynamice (obr. 1). Čím pomalejší je v tomto případě průběh smyku, tím nižší je nadepsaná dynamika. Toto pravidlo ale ve většině následujících cvičení a charakteristických kusů nebude dodržováno.



Obr. 1: Příklady cvičení ke tvoření zvuku ve vyrovnané dynamice⁷³

Na stejném melodickém postupu se student následně učí vytvořit crescendo a decrescendo ve směru od žabky nebo od špičky a později plynule střídat zesílení

⁷³ ONDŘÍČEK, Emanuel: *The Mastery of Tone-Production and Expression on the Violin*, The Boston Music Company, Boston 1929, s. 3–4.

a zeslabení na souvisle střídaných smycích (obr. 2). Až na závěr práce s dynamikou je zařazeno vycvičení nejněžnějšího tónu ve forte.



Obr. 2: Příklady cvičení ke zvládnutí crescendo a decrescenda⁷⁴

Tímto způsobem získané návyky jsou posléze prakticky aplikovány na tzv. „Melodiích“, Ondříčkových autorských charakteristických kusech s programním názvem, doprovázených druhým houslovým hlasem, jenž ne vždy podporuje první hlas dynamicky nebo artikulačně, ale vytváří spíše harmonickou a rytmickou oporu a často se osamostatňuje do svébytně virtuosního projevu. Podpoření instruktivních kusů druhým hráčem je v houslových školách tradičním jevem, jenž je základem například již práce *Méthode de violon*⁷⁵ trojice autorů Baillot, Rode a Kreutzer z roku 1803. Povaha učitelova doprovodu byla často také diskutována. Andreas Moser zmiňuje, že hlas druhých houslí, který má být podporou začátečníka, by měl být vždy co nejjednodušší, nemá studenta ohromit ani zmást:

⁷⁴ ONDŘÍČEK, Emanuel: *The Mastery of Tone-Production and Expression on the Violin*, The Boston Music Company, Boston 1929, s. 6–27.

⁷⁵ RODE, Pierre – KREUTZER, Rodolphe – BAILLOT, Pierre: *Violin-Schule*, BAILLOT, Pierre (ed.), Marco Berra, Praha s. a.

„Deshalb ist selbst in den längeren Stücken die begleitende zweite Geige ganz einfach gehalten; sie soll den Anfänger stützen, nicht aber durch Geistreicheleien verwirren.“⁷⁶

Ve výuce hry na hudební nástroj existují tři způsoby předávání tónové kvality: slovní metaforické pojmenování povahy zvuku, slovní pojmenování manuálně technického způsobu produkce zvuku a vytvoření představy předehráním. Houslové školy jsou omezeny na první dva způsoby slovního vyjádření. Metaforické názvy pro charakter zvuku byly běžné v devatenáctém století jak u instruktivních skladeb houslistů, tak i při výuce pěvců v případě solfeggia či vokaliz. V houslových školách byly ale vždy zároveň přítomné také manuálně technické popisy.

Ondříček se detailnímu technickému popisu způsobu produkce zvuku na houslích a stanovení jeho akustického efektu, podobně jako jeho učitel, vyhýbá a omezuje se jen na sdělení: „Care should be taken to draw the bow in a perfectly straight line and about an inch from the bridge. Remember that a straight drawn bow brings out a clear tone whether played in „piano“, „mezzo-forte“, or in „forte“.“⁷⁷ Požadavek smyčce vedeného rovně po strunách v přesné vzdálenosti od kobylky je v kontextu podrobných metodik současníků i celého devatenáctého století překvapivě elementárním sdělením, zvláště v metodice, která se specializuje na problematiku ovládnutí tónové kvality. Ondříček je svojí slovní charakteristikou „čirého“ nebo „průzračného“ tónu sice o něco sdělnější než Otakar Ševčík, přesto se ve srovnání s obsáhlými metodikami současníků dozvídáme o žádané podobě houslového zvuku velmi málo.

Součástí metodik bývají pravidelně vyobrazení postoje a pozic rukou při hře na housle. Také Ondříček na šesti fotografiích seznamuje studenta se svým názorem na držení smyčce a polohu pravé ruky houslisty u žabky, uprostřed smyčce a u špičky. Protože takové vyobrazení zachycuje pouze statický okamžik průběhu smyku, o produkovaném zvuku bohužel mnoho nevyovídá.

Ze vzpomínek žáků Otakara Ševčíka⁷⁸ nevyplývá, že by svým žákům v hojně míře předehrával. V článku Franka Kuznika se dozvídáme, že ani Ondříček nemohl svým žákům dávat příklad svojí hrou vinou třesu ruky, jenž byl zřejmě následkem mrtvice: „So he couldn't demonstrate technique to his pupils; everything had to be done by verbal explanation and notation.“⁷⁹ Pokud jsme konstatovali, že Ondříčkův technický popis způsobu tvoření zvuku je

⁷⁶ JOACHIM, Joseph – MOSER, Andreas: *Violinschule*, N. Simrock, Berlin 1905, Band I, s. 11.

⁷⁷ ONDRÍČEK, Emanuel: *The Mastery of Tone-Production and Expression on the Violin*, The Boston Music Company, Boston 1929, s. 3.

⁷⁸ ŠEFL – DOSTÁL (pozn. 16), s. 64–92.

⁷⁹ KUZNIK (pozn. 23).

marginální a svým žákům nepředehrával, zbývá nám jediná forma předání zvukové kvality, metafora.

Zastavme se nyní u způsobu vyjádření povahy zvuku, jenž je vlastní metaforickému sdělení programních názvů skladeb. Ondříčkova učebnice přináší dvaadvacet krátkých charakteristických kusů více či méně virtuosních, na nichž si má žák prakticky vyzkoušet dovednosti nabyté na předešlých cvičeních. Právě pojmenování jednotlivých kusů zde hraje důležitou roli: „*The titles of these „Melodies“ were selected to rouse the imagination and emotions of the student in expressing the various moods required.*“⁸⁰ S takovou funkcí programního názvu se setkáváme již u tzv. poetické klavírní hudby ve druhé třetině 19. století. Tyto poetické názvy nesouvisí ještě s fenoménem programní hudby, jak vykrytalizoval ve druhé třetině devatenáctého století, kdy program napomáhal orientaci ve struktuře skladby tím, že obrazně parafrázoval její formový průběh. Básnická označení klavírních kusů souvisejí s tzv. obrazným nebo asociativním slyšením devatenáctého století, jež rozvíjí posluchačovu imaginaci podpořenou a usměrněnou metaforickým sdělením názvu.

Stejný způsob obrazného pojmenování se uplatnil ve fenoménu tzv. alb pro mládež během celého devatenáctého století i později. Atmosféra, kterou naznačuje název, má hráče vést k odpovídajícímu výrazu hry, zvolení patřičných artikulačních prostředků a dynamických, stejně jako barevných odstínů zvuku. Příkladem nám může být *Album pro mládež Op. 68* Roberta Schumanna z roku 1848 se třiačtyřiceti charakteristickými kusy (Chudý sirotek, Popěvek, Divoký jezdec, První zármutek ad.) a po vzoru Schumanna v roce 1878 napsané *Album pro mládež Op. 39* P. I. Čajkovského s čtyřiačtyřiceti charakteristickými kusy (V sladkém snění, Stará francouzská píseň ad.).

Ondříčkovy poetické a virtuosní kusy nazvané například *On a Spring Morn* (Jarní jitro), *Farewell* (Rozloučení), *The Return* (Návrat), *Marche Miniature* (Malý pochod), *The Cobbler* (Švec), jež předkládá ve své houslové škole jako instruktivní literaturu, tedy využívají osvědčený způsob metaforického vyjádření, jaké je zároveň vlastní každému pedagogickému projevu při předávání způsobu hry. Zdá se tedy, že se Emanuel Ondříček ve své metodice, která chce být moderní a přelomovou ve schopnosti obdařit houslistu kvalitním zvukem, obrací zpět k osvědčeným, mnoha desetiletími prověřeným způsobům vyjádření zvukové intence.

⁸⁰ ONDŘÍČEK, Emanuel: *The Mastery of Tone-Production and Expression on the Violin*, The Boston Music Company, Boston 1929, s. 1.

2.3 Analýza způsobu tvoření zvuku

V notovém zápisu houslové školy jsou ovšem obsaženy ještě další informace o povaze výsledného zvuku. Emanuel Ondříček zdůrazňuje: „*It is very important to memorize the themes (exercises) with their shading variations, in order to enable the student to concentrate his entire mental and physical faculties with one object in view, i. e., the tone and the corresponding handling of bow (bow control).*“⁸¹ Co je ale míněno oním patřičným, požadovanému tónu odpovídajícím zacházením se smyčcem? V následujícím textu se pokusím vyvodit z notového zápisu Ondříčkových instruktivních kusů představu o žádaném způsobu ovládnutí zvukové kvality, při tom si budu všimnout tří veličin: místa smýkání mezi kobylkou a hmatníkem, rychlosti tahu smyčce a tlaku smyčce na struny, který můžeme popsat také jako zapojení váhy pravé ruky. Tyto tři činitele, jež musí při hře podléhat neustálým změnám, aby tak umožnily dynamické a barevné odstínění zvuku, považuje Ondříčekův současník Carl Flesch ve své publikaci *Problems of Tone Production in Violin Playing*⁸² za základ ovládnutí houslového tónu.

Jak jsme již zmínili, místo smýkání Ondříček určuje zcela přesně: „*The bow should be drawn over the strings in a straight line about an inch from the bridge. We frequently see artists drawing the bow freely over the fingerboard while playing intricate melodic passages. Such handling of the bow is employed only by them to attain the highest possible effects for shading and coloring the tone in phrasing. This manner of using the bow is an irregularity and should be regarded as an exception to the rules.*“⁸³ Místo dotyku smyčce a strun by se podle Ondříčka za účelem vytvoření základních dynamických odstínů nemělo měnit, zvláště by se smyčec neměl přibližovat kobylce. „*Care should be taken not to swing the bow too near the bridge while playing „forte“, as this would result in distasteful scratches.*“⁸⁴ První činitel tvoření zvuku na houslích je tím stabilně určen.

Informaci o rychlosti smyku získáváme skrze přesně stanovené rozdělení smyčce. Ondříček do svých „Melodií“ zanesl kromě určení směru smyku (od žabky nebo od špičky) také označení části smyčce, jež má být pro konkrétní notu použita. Některé tóny mají být hrány celou délkou smyčce, jiné horní nebo dolní polovinou a další kratším smykem u žabky

⁸¹ ONDŘÍČEK, Emanuel: *The Mastery of Tone-Production and Expression on the Violin*, The Boston Music Company, Boston 1929, s. 1.

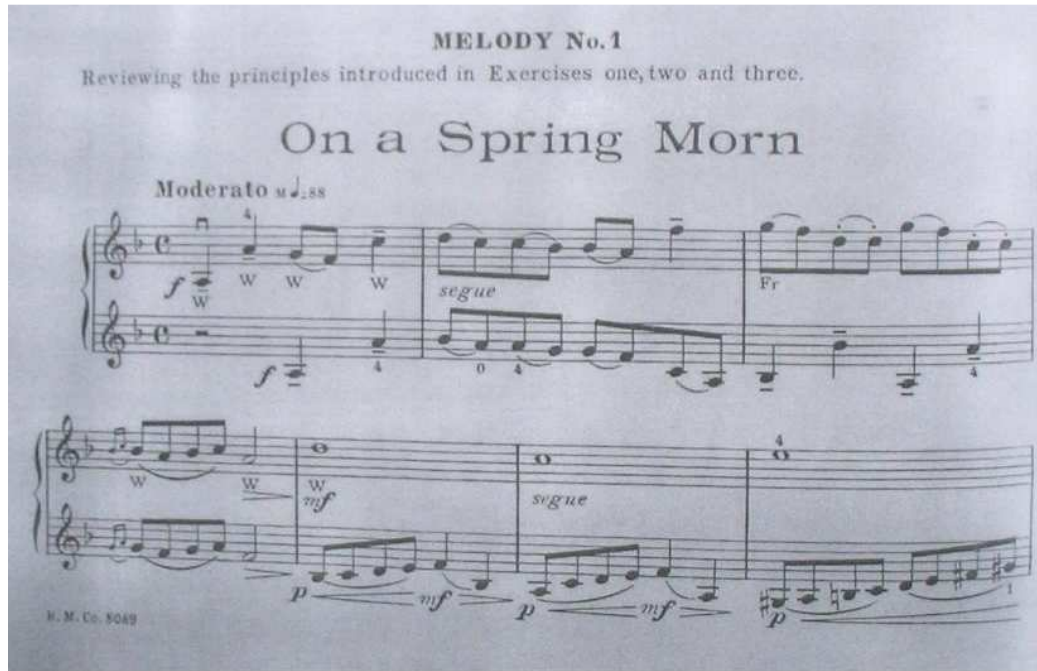
⁸² FLESCH, Carl: *Problems of Tone Production in Violin Playing*, SAENGER, Gustav (trans.), New York 1934, s. 12.

⁸³ ONDŘÍČEK, Emanuel: *The Mastery of Tone-Production and Expression on the Violin*, The Boston Music Company, Boston 1929, s. 3.

⁸⁴ *Ibidem*, s. 40.

nebo u špičky. Rychlost protažení smyčce po struně nepopíratelně souvisí se silou produkovaného zvuku. Tento princip se zřetelněji uplatňoval u starých smyčců předcházejících Tourteho modelu, ale v některých školách devatenáctého století můžeme tuto základní úměrnost pozorovat i nadále.

Jestliže v následujícím příkladu ze svého prvního charakteristického kusu *On a Spring Morn* (obr. 3) požaduje Ondříček v prvních dvou taktech, aby každá doba byla hrána celým smyčcem a znělo forte, ve třetím taktu již má být každá ze čtyř dob hrána krátkým smykem u žabky při nezměněné dynamice. To nutně vyžaduje, pokud nemá být výsledný zvuk tišší, mezzo-forte nebo piano, přidání tlaku na smyčec oproti prvnímu taktu. Ve čtvrtém taktu Ondříček požaduje přes celý smyčec dvě doby stále v dynamice forte, přitom na třetí a čtvrté době je za stejné rychlosti smyčce třeba zeslabit a pokračovat v pátém taktu celým smyčcem na čtyři doby tentokrát v odpovídající snížené dynamice mezzo-forte. Během prvních pěti taktů ukázky hraje houslista podle Ondříčkových pokynů čtyřmi různými rychlostmi smyčce. Přitom dynamika je změněna až na pátý takt. Zjistíme, že veličinou, kterou se má houslista nevyččeně a téměř podvědomě či spontánně naučit korigovat je tlak smyčce na struny, potažmo váha ruky na smyčec aplikovaná.



Obr. 3: Příklad čtyř rychlostí smyku ve skladbě *On a Spring Morn*; W – celou délkou smyčce, Fr – u žabky⁸⁵

⁸⁵ ONDŘÍČEK, Emanuel: *The Mastery of Tone-Production and Expression on the Violin*, The Boston Music Company, Boston 1929, s. 4.

V řadě houslových metodik pojednávaného období se setkáváme s popisem techniky, jež umožňuje díky opření malíčku pravé ruky o hůlku vyrovnávat větší váhu smyčce působící při hře u žabky. Vzhledem k tomu, že autor v metodickém textu tento způsob odlehčení žabky nepopisuje, můžeme v Ondříčkově pojetí v případě třetího taktu předcházející ukázky (obr. 3) považovat hru ve forte krátkým smykem u žabky za důsledek přirozeného působení větší váhy smyčce u žabky, s níž autor běžně počítá. Taková varianta je pro metodiky devatenáctého století nepřijatelná.

Výše zmíněná cvičení na dlouhých tónech, na nichž se student učí ovládat crescendo a decrescendo, uvádí Ondříček stručnou informací: „*The pressure of fingers on the stick of the bow should always be light and gradually increased when playing crescendo, or decreased when playing decrescendo.*“⁸⁶ Vztah místa smýkání a rychlosti tahu smyčce k dynamice v souvislosti s jejími plynulými změnami autor nezmiňuje. Síla zvuku má být ovládána pouze tlakem prstů na hůlku smyčce.

V „Melodiích“, v nichž se má v praxi uplatnit právě zesílení a zeslabení na jednom smyku, poprvé spatřujeme zjevnou nesystematičnost postupu probírané látky. V každém z charakteristických kusů se probíraný jev objeví na určité ploše izolovaně, tak jako v prvních taktech Melodie č. 3 *The Return* (obr. 4) zesilující se tóny d¹, g¹ a fis¹ na čtyři doby zastupují právě probírané crescendo tvořené smykem od špičky. Ve skladbě autor využívá i řadu dalších, v metodickém textu nezmiňovaných ani cvičeními nepodchycených technických prvků, například decrescendo, dva oddělené tóny zahrané v rámci jednoho směru smyku nebo opakované smyky od žabky. V řadě Ondříčkových charakteristických kusů nabývají dominantní funkce technické prvky, jež předbíhají průběh výkladu nebo jím vůbec zmíněny nejsou.

Ondříček jako by odděloval hru různými druhy smyků, jako je staccato, spiccato, sautillé, ale i kombinace legat a détaché v rychlejším sledu, od ovládnutí kvality zvuku, jež je doménou dlouhých tónů v kantiléně. Jako by při artikulaci kratších nebo skákavých smyků nešlo o tvoření tónu a jeho pravidla se zde neuplatňovala. Ondříček žáka neučí logickému rozvržení smyků ve skladbě nebo volbě artikulace odpovídající charakteru díla. Student se má spíše naučit vytvářet určitou spolehlivou univerzální zvukovou kvalitu, regulovanou spontánním přidáváním a ubíráním tlaku na smyčec.

Analýzou dalších Ondříčkových charakteristických kusů zjišťujeme, že samotné rozvržení artikulace, především legata, jde v častých případech proti logickému rozvržení

⁸⁶ ONDRÍČEK, Emanuel: *The Mastery of Tone-Production and Expression on the Violin*, The Boston Music Company, Boston 1929, s. 6.

smyčce, jež by dovolovalo, aby rychlost smyku odpovídala předepsané dynamice. Zdá se, že v Ondříčkově virtuosní tvorbě je přednějším záměrem to, které tóny je třeba zahrát na jeden smyk a tedy spojit ve zvuku jako legato, před rozvržením smyčce, jež by odpovídalo dynamice.

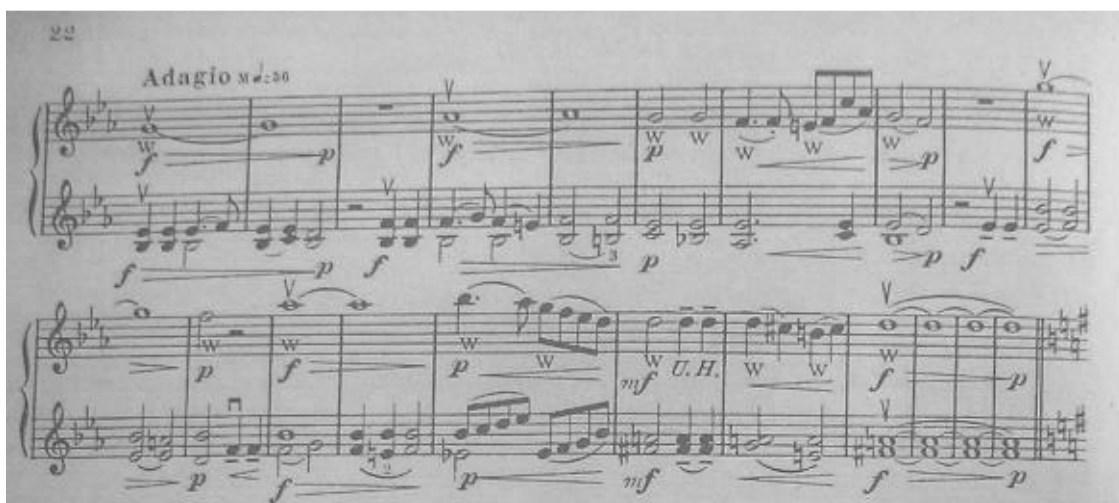
The image shows a page of a musical score titled 'MELODY No. 3' with the subtitle 'Using the principles introduced in Exercises seven, eight and nine'. The main title is 'The Return'. The score is divided into two sections: 'Adagio' (marked 'Adagio' with a tempo of 60) and 'Allegretto' (marked 'Allegretto' with a tempo of 112). The 'Adagio' section features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamic markings of *p* and *f*. The 'Allegretto' section is more rhythmic, with a melody in the right hand and a bass line in the left hand, featuring a *f spiccato* section. The score includes various performance instructions such as 'W' (whole bow) and 'Fr' (finger). The page number '12' is visible in the top left corner.

Obr. 4: Ukázka z Melodie č. 3 *The Return*: izolovanost probíraného jevu v rámci instruktivní skladby; W – celou délkou smyčce, Fr – u žabky⁸⁷

Jedním z takových případů je střední část Adagio ze skladby *The Cobbler* (obr. 5), kde by v šestém taktu ukázky použití celého smyku na dvou půlových g^1 při zapojení stejné váhy

⁸⁷ ONDŘÍČEK, Emanuel: *The Mastery of Tone-Production and Expression on the Violin*, The Boston Music Company, Boston 1929, s. 12.

znamenal zvuk podstatně silnější, než je předepsané piano. Předpokládá se tedy odlehčení smyku. Zápis zároveň prozrazuje, že takový odlehčený rychle protažený smyk bude mít charakter flautando.



Obr. 5: *The Cobbler*: Ukázka rozvržení smyku předpokládajícího změnu tlaku na smyčec; W – celou délkou smyčce, Fr - u žabky, U. H. horní polovinou smyčce⁸⁸

Ve *Valse Sentimentale* (obr. 6) se Ondříček po devíti taktech, v nichž smyk propojoval vždy všechny tři doby, vyrovnává v desátém taktu s třemi dobami po jednom smyku nečekaným ponecháním první a druhé doby v horní polovině smyčce a následným rychlým vrácením třetí doby přes celý smyčec k žabce. Pokud by toto d^2 na třetí době desátého taktu nebylo zahráno výrazně odlehčeným smykem, nemohlo by zaznít požadované decrescendo. Ve dvanáctém taktu Ondříček požaduje ponechání první doby v horní polovině smyčce, na druhé a třetí době by se v takovém případě musel pohyb smyku zásadně zpomalit, aby zbyla dostatečně velká část smyčce na všechny čtyři následující osminové noty. Požadované crescendo je v takovém případě možné docílit pouze výrazným přidáním tlaku na smyčec. Přirozeně, bez přidání váhy, by zde při takovémto uspořádání smyku znělo spíše decrescendo.

V případech mnoha „Melodií“ rychlost průběhu smyku nijak nesouvisí se stupněm dynamiky, která je předepsána. Díky tomu, že autor rozvržení smyku vždy přesně určuje, můžeme rozeznat, že jedinou proměnlivou veličinou je tlak smyčce na struny, který se má houslista podvědomě naučit korigovat k docílení patřičné zvukové barvy. To je fenomén zásadně určující charakter zvuku.

Další důležitou součástí houslového zvuku je vibrato. Je třeba zmínit, že při jeho výkladu se Ondříček dopustil nejzásadnějších jazykových chyb, a proto je celý popis

⁸⁸ ONDŘÍČEK, Emanuel: *The Mastery of Tone-Production and Expression on the Violin*, The Boston Music Company, Boston 1929, s. 22.

průpravných cvičení poměrně nejasný. Pokud bychom brali vážně anglické *gliding*, měl by prst při přípravných cvičeních k vibratu po struně klouzat o půltón nahoru a dolů. Vzhledem k nepravděpodobnosti či originalitě této metody předpokládáme, že Ondříček měl patrně na mysli kývání nebo houpání prstu (*swing*).



Obr. 6: *Valse Sentimentale*: Ukázka rozvržení smyku předpokládajícího změnu tlaku na smyčec; W – celou délkou smyčce, Fr – u žabky, U. H. horní polovinou smyčce, L. H. dolní polovinou smyčce⁸⁹

Významné je, že Ondříček přesně určuje místa ve skladbě, kde je třeba zapojit vibrato (obr. 7), zpravidla se jedná o dlouhé tóny, v zápisu noty půlové a delší, čtvrt'ové hodnoty již vibrovány být nemají. Jako ideál popisuje malý a rychlý pohyb vibrata: „*There is only one way of producing the right kind of vibrato and that is using sufficiently rapid motions from the wrist.*“⁹⁰ Jak rozdílný může být pohled na způsob použití vibrata u Ondříčkových současníků, prokazuje Carl Flesch, jenž na vibrato nahlíží vždy v souvislosti s dobou vzniku skladby a dobovým vkusem a zdůrazňuje, že se v jednotlivých generacích houslistů užití vibrata proměňuje. Ve svém pojednání o houslovém zvuku se zastává užití různých rychlostí vibrata a nezaújatě hodnotí užití tzv. nepřetržitého vibrata: *The use of Vibrato during passages mainly*

⁸⁹ ONDŘÍČEK, Emanuel: *The Mastery of Tone-Production and Expression on the Violin*, The Boston Music Company, Boston 1929, s. 29.

⁹⁰ *Ibidem*, s. 57.

3. Tvoření zvuku a výraz v metodikách hry na housle devatenáctého a počátku dvacátého století

Nyní bych si ráda položila otázku, nakolik tvoření zvuku, k němuž poukazuje houslová škola Emanuela Ondříčka, vychází z předešlé houslové tradice a jsou-li principy, jež jsem v předešlé kapitole popsala, vlastní také metodikám houslové hry v době Ondříčkovi předcházející. Budu si proto problematiky ovládní tónové kvality na houslích a zvláště důrazů, které jsem objevila v Ondříčkově metodice, všimnout ve vybraných metodikách devatenáctého a začátku dvacátého století. Sledovat budu zvláště vztah rychlosti smyku, místa smýkání a tlaku smyčce na struny k charakteru zvuku.

3.1 Tourteho model smyčce

Situaci přechodu mezi smyčci osmnáctého století s konvexně prohnutou nebo rovnou hůlkou k Tourteho modelu smyčce s hůlkou prohnutou konkávně popisuje Robin Stowell ve výše zmíněném článku.⁹³ Vychází při tom ze svědectví metodik a škol houslové hry druhé poloviny osmnáctého a začátku devatenáctého století. Smyčce osmnáctého století umožňovaly výrazně artikulované smyky non-legatového charakteru, každá obrátka smyku byla zřetelně slyšitelná a možnosti dynamického a barevného odstínění zvuku byly ve srovnání s Tourteho smyčcem poměrně malé. Stowell konstatuje, že výsledná síla a barva tónu závisela na tlaku smyčce, rychlosti smyku a místě kontaktu smyčce se strunami: *„Although the typical separate stroke of the pre-Tourte bow was generally well articulated, a considerable variety of effects could be obtained through modification of this fundamental bow stroke. The degree of articulation could be varied by the player and the expression of the stroke could also be modified by the application of nuances appropriate to the length of the note, tempo and the character of the music, as well as by the regulation of bow speed, the point of contact and the pressure used.“*⁹⁴

Zvukové možnosti Tourteho modelu smyčce, jenž se začal prosazovat od osmdesátých let osmnáctého století, zásadně kontrastovaly s vlastnostmi jeho předchůdců. Artikulační slovník smyků se podstatně rozšířil přijetím rozličných akcentovaných smyků, jejichž základ tvořilo martellé, smyková varianta krátké artikulace, která vznikla díky možnosti velmi rychlého protažení smyčce po strunách. Větší elasticita Tourteho smyčce a napjatost žíní

⁹³ STOWELL (pozn. 1), s. 317–327.

⁹⁴ Ibidem, s. 322.

vedla k růstu využití skákavých smyků jako spiccato, sautillé nebo ricochet, využívajících právě přirozenou pružnost smyčce.

Konkávní hůlka Tourteho modelu dovolovala více přímého tlaku, jemuž odolávala a neprohýbala se, což vedlo k rychlejšímu nasazení zvuku. Nový typ smyčce disponoval větší plochou žíní, byl delší a především znatelně vyváženější, k čemuž přispěla jeho těžší špička. Tourteho smyčec díky tomu podle Stowella obdivuhodně naplňoval jak ideál silného, plného tónu a znělého cantabile, tak i tvořící se požadavek náhlých dynamických změn: „*A normal straight bow stroke, with the pressure and speed of bow remaining constant, produced a largely even tone throughout the stroke because the shape and flexibility of the stick enabled the pressure to be distributed uniformly. Variation of pressure, bow speed, contact point, type of stroke, etc provided the wider expressive range so important to the aesthetic ideals of the time, in which the element of contrast, involving sudden changes of dynamic and long crescendos and diminuendos, played a significant role.*“⁹⁵ Robin Stowell zdůrazňuje spojitost se skutečností, že právě na začátku devatenáctého století, v době postupného přechodu k Tourteho smyčci, začíná stále více skladatelů tíhnout k přesné notaci výrazových efektů.

Se standardizací úchopu u žabky a pohybů prstů při obrátkách byl smyčec schopen vytvořit měkké nasazení tónů s minimálním zvukovým rozdílem mezi tóny samostatnými a spojenými legatem, tedy smyk nazývaný v některých metodikách détaché. Těžší špička Tourteho smyčce přiblížila k naplnění diskusi o zvukovém vyrovnání vzesmyku a sesmyku, přesto bylo dál dodržováno pravidlo, podle něžž byl začátek hudební fráze na těžké době hrán smykem od žabky. Aby technické návyky houslistů umožnily realizaci nových zvukových možností smyčce a tedy nového ideálu zvuku a artikulace, začíná být v metodikách od počátku devatenáctého století více řešena zvuková podoba obrátek smyčce a s ní úzce související vztah rychlosti smyku a kvality tónu.

Situaci přechodu k Tourteho modelu smyčce zde bylo nutno zmínit, neboť důsledky této změny se projevovaly v houslové interpretaci mnoha dalších desetiletí. Je třeba si uvědomit, že snahy o uchopení historického repertoáru, které se začaly uskutečňovat ve druhé polovině devatenáctého století, byly realizovány jiným smyčcem, než pro který byly skladby původně napsány. Také Nicolo Paganini hrál své technicky efektní skladby s mnoha odraznými smyky přechodovou variantou smyčce s rovnou hůlkou. Paganiniho virtuosní

⁹⁵ STOWELL (pozn. 1), s. 325.

technika se pak na dlouhou dobu stala metou, k níž se houslová pedagogika snažila přiblížit. Činila tak ovšem již s Tourteho smyčcem s jinými zvukovými a technickými možnostmi.

3.2 *Méthode de violon*

První detailní teoretický popis způsobu hry s Tourteho modelem smyčce je *Méthode de violon* Pierra Roda, Rodolpha Kreutzera a Pierra Baillota z roku 1803, jež se stala oficiálním učebním materiálem pařížské konzervatoře. Škola vyšla během století v mnoha překladech a přepracováních s větším či menším dílem původního textu. Pražské knihovny poskytují nejširší podobu textu této metodiky v německém překladu edice revidované Pierrem Baillotem roku 1835, který vydal v Praze Marco Berra.⁹⁶ Zda byla *Méthode de violon* dostupná v Ondříčkově době, v jakých vydáních a byla-li pedagogové konzervatoře reflektována, nebylo pro účely této práce zjišťováno.

Méthode de violon se snaží o komplexní pojednání hry na housle, v samostatné kapitole se věnuje vzniku a vývoji nástroje i příčinám proměn jeho stavby, předkládá detailní rozbor mechanismu hry na housle, popisuje pohyby rukou, prstů, postoj houslisty, způsob vedení smyčce a jeho zvukový efekt. Součástí tvoření zvuku je pro autory školy také technika melodických ozdob. Z artikulační intence autora konkrétní skladby, jež je předávána notovým zápisem, je odvozován zamýšlený zvukový efekt a patřičný způsob smýkání. Samostatná kapitola je věnována výrazu a prostředkům, na nichž závisí: „*Der wahre Ausdruck ist abhängig 1) von dem Ton, 2) von der Bewegung, 3) von dem Styl, 4) von dem Geschmack, 5) von dem Takt, 6) von dem Geiste des Vortrags.*“⁹⁷ Každý z těchto činitelů je podrobně analyzován. V kapitole o tónu je kromě specifického zvuku každého konkrétního nástroje pojednáváno také osobní tón houslisty, který kromě fyzických předpokladů hráče a míry zvládnutí mechanických prostředků závisí nezanedbatelně i na citové povaze hudebníka. Pařížští pedagogové se zmiňují také o volbě repertoáru studentů konzervatoře, jenž by měl žákům umožnit sledovat historický vývoj houslové hry skrze vyvážené studium skladeb starých mistrů, jmenovitě například A. Corelliho a G. F. Händela, a houslových děl nejnovější doby, jakými jsou skladby G. B. Viottiho.

Výklad vedení smyčce začíná tvořením dlouhých tónů ve vyrovnané dynamice: „*Bei den folgenden Tonleitern ist zu bemerken, dass der Ton von einem Ende des Bogens bis zum*

⁹⁶ RODE, Pierre – KREUTZER, Rodolphe – BAILLOT, Pierre: *Violin-Schule*, BAILLOT, Pierre (ed.), Marco Berra, Praha s. a.

⁹⁷ *Ibidem*, s. 20.

*ändern kräftig muss gehalten werden. Die Bewegung muss man im Ganzen sehr langsam nehmen.*⁹⁸ Přestože je Tourteho smyčec podstatně vyváženější než jeho předchůdci, je i jeho těžiště umístěno blíže žabce. S tímto jevem se lze buďto vyrovnávat způsobem, jaký jsme popsali v metodice Emanuela Ondříčka, a počítat se silnějším zvukem při hře u žabky, nebo nevyváženost zmírňovat patřičným zacházením se smyčcem a tak se nevzdat možnosti vyrovnaného zvuku. Autoři *Méthode de violon* zdůrazňují, že k tomu, aby mohl být smyčec veden stejným způsobem u žabky i u špičky a vydával při tom vyrovnaný zvuk, je třeba zachovávat stále stejnou pozici prstů a disbalanci smyčce při hře u žabky vyvažovat opřením o malíček. Ve chvíli, kdy se smyčec dostane ke špičce, je nutné naopak váhu přidat: *„Um nun diese Gleichheit herauszubringen, muss man desto mehr Kraft anwenden, je näher man der Spitze des Bogens kommt, da diese von Grund aus einen schwächeren Ton gibt. (...) Den Hinauf- und Hinunterstrich lasse man ferner, beide Enden des Bogens verbindend, so geschickt Wechseln, dass dabei keine Unterbrechung, kein merklicher Ruck statt finde.*⁹⁹ Podobně jako je zapovězeno přerušení zvuku nebo trhnutí smyčcem při obrátce, zmiňují autoři také požadavek nepřerušení zvuku při změně strun: *„Das Wechseln der Saiten muss bei jeglicher Entfernung eines Tones vom ändern ohne Aufhebung des Bogens und ohne Unterbrechung der Töne geschehen.*¹⁰⁰

Ve vztahu k dynamice pařížští housloví pedagogové jasně zastávají stanovisko, že místo dotyku smyčce se strunami je třeba měnit podle požadované hlasitosti: *„Will man weniger oder mehr Ton aus dem Instrument ziehen, nähert man die Haare des Bogens mehr oder weniger dem Stenge.*¹⁰¹

Autoři obecně rozlišují ve skladbě místa, která je třeba hrát celým smyčcem a kde je naopak třeba smyk zkrátit: *„Es ist unumgänglich nötig den Bogenstrich zu verlängern, sobald man ihm Kraft und Ausdehnung geben will; die Bewegung und der Charakter mancher Composition erfordert es dagegen, dass man den Strich verkürze und endlich muss in gewissen Fällen, der Abwechslung des Ausdrucks wegen, der Strich ganz kurz und scharf markiert sein.*¹⁰² Takové racionální rozvržení délky použitého smyčce vždy vychází z daností notového zápisu a požadované artikulace nebo charakteru, jedná se vlastně spíše o volbu druhu smyku, jakým budou daná místa hrána.

⁹⁸ RODE, Pierre – KREUTZER, Rodolphe – BAILLOT, Pierre: *Violin-Schule*, BAILLOT, Pierre (ed.), Marco Berra, Praha s. a., s. 55.

⁹⁹ Ibidem, s. 15.

¹⁰⁰ Ibidem, s. 20.

¹⁰¹ Ibidem, s. 7.

¹⁰² Ibidem, s. 12.

Rode a Kreutzer a Baillot podrobně pojednávají o způsobu provedení pasáží, jejichž artikulaci přirozeně určuje tempo jejich realizace. Pokud je předepsáno Adagio, je třeba užívat celé délky smyčce a všechny tóny ve zvuku zcela spojovat (příklad 33. obr. 8). Jestliže mají být tóny od sebe odděleny, je nutné dbát na použití stejné délky smyčce pro každý z nich (příklad 34. obr. 8). Allegro maestoso nebo Moderato assai vyžaduje rychlejší a zřetelnější smyk, artikulačně oddělené tóny v těchto tempech potřebují polovinu délky smyčce, aby celá struna náležitě vibrovala a zvuk takových krátkých not zůstal kulatý. Pokud chceme tóny velmi ostře zdůraznit, je možné za každou notou udělat krátkou pauzu (příklad 35. obr. 8). Allegro potřebuje menší rozlohu smyku, používají se jen tři čtvrtiny smyčce a noty se hrají bez oddělování pauzami (příklad 36. obr. 8). V Prestu je smyk ještě rychlejší a živější a především co nejkratší.



Obr. 8: Artikulace pasáží v závislosti na předepsaném tempu¹⁰³

Takové rozdělení délky smyčce se ale týká pouze pasáží, v kantiléně je třeba řídit se pohybem a charakterem skladby: „*Diese Führung des Bogens ist, wie wohl zu bemerken, nur bei Passagen anwendbar; in dem Gesange, der Melodie, verkürzt oder verlängert man den Strich, wie es die Bewegung und der Charakter des Stücks erfordern.*“¹⁰⁴ Tato zmínka nás v jistém smyslu poprvé přibližuje pojetí, jež jsme sledovali u Emanuela Ondříčka. Přesto je

¹⁰³ RODE, Pierre – KREUTZER, Rodolphe – BAILLOT, Pierre: *Violin-Schule*, NOWOTNY, Carl (ed.), Universal Edition, Wien s. a., s. 49.

¹⁰⁴ RODE, Pierre – KREUTZER, Rodolphe – BAILLOT, Pierre: *Violin-Schule*, BAILLOT, Pierre (ed.), Marco Berra, Praha s. a., s. 12.

patrné, že autoři *Méthode de violon* neoddělují volbu artikulace a tvoření zvuku, obojí se musí řídit stejnými pravidly.

3.3 Ferdinand David

*Violinschule*¹⁰⁵ Ferdinanda Davida (1810–1873) z roku 1863 je určena začátečníkům, jimž umožňuje kontinuální rozvoj techniky levé a pravé ruky. Cvičení provázená stručnými metodickými texty a krátké charakteristické kusy doprovázené druhým houslovým hlasem vedou houslistu od počátečních problémů až k náročné technice dvojhmatů, akordů, arpeggií nebo flažoletů. Ferdinand David se nepokouší vyjádřit ideální povahu houslového zvuku, ale vymezuje negativní zvukové jevy, jakých je třeba se vyvarovat. Způsob tvoření tónu je předáván detailním technickým popisem provedení jednotlivých typů smyku. Předmluva školy zdůrazňuje, že se jedná o příručku pro získání nástrojové techniky, styl hry a způsob přednesu může předat jedině učitel svým výkladem a příkladem: „*Der Lehrer wird also nachhelfen müssen, wo die Schule nicht ausreicht. Vorzüglich gilt dies vom Styl und vom Vortrage, welche man durch gedruckte Worte and Notenbeispiele nicht leicht jemandem beibringen wird.*“¹⁰⁶

V rámci základních pravidel držení a vedení smyčce je student seznámen s technikou, jež umožňuje vyrovnání přirozeně slabšího zvuku u špičky tím, že přenesení váhu ruky opřením o ukazováček na hůlku smyčce. Na rozdíl od autorů *Méthode de violon*, kteří vyžadovali zachování stejné pozice prstů v průběhu smyku, nechává Ferdinand David malíček, aby se během protažení smyčce ke špičce a zpět zvedal a opět se pokládal na hůlku.

Ve všech Davidových instruktivních skladbách je značeno rozvržení smyčce. Autor postupuje nejprve od dělení na horní a dolní polovinu smyčce k rozvržení na oblasti ve středu smyčce, u žabky a u špičky a po výkladu třídobých taktů je smyk dělen také na třetiny. Jak si ukážeme, jsou označené části smyčce pro Ferdinanda Davida oblastmi, ve kterých se smyčec dále dělí. Označení dané části smyčce často značí výchozí pozici, ze které má houslista začít hrát. Postupně, jak se student učí sám logicky smyk rozvrhovat, objevuje se označení části smyčce jen na začátku frází, s předpokladem, že při dodržení stejné rychlosti tahu smyčcem vychází na každou notu žádané penzum smyku. Označeny jsou naopak tóny, kde je třeba proti vyrovnané rychlosti smyku protáhnout rychleji a dostat se tak do správné části smyčce pro další melodii.

¹⁰⁵ DAVID, Ferdinand: *Violinschule*, Oliver Ditson Company, Boston 1880.

¹⁰⁶ *Ibidem*, s. 4.

V prvních cvičeních na rozčlenění smyčce (*Die ersten Übungen im Zählen und in der Bogeneintheilung*) je dodrženo pravidlo, podle něž je ve vyrovnané dynamice smyčec prováděn po strunách v jednotné rychlosti. Z tohoto principu vycházející logické rozdělení smyčce učí F. David žáka například ve cvičení č. 24 (obr. 9), ve cvičení č. 26 (obr. 10) se již nepracuje jen s jednou rychlostí smyku, přesto je jeho logické rozvržení zřejmé.

Count 2 Quarters in a Measure.
No 24, Zwei Viertel zu zählen.

13

Obr. 9: *Die ersten Übungen im Zählen und in der Bogeneintheilung*: provedení jednou rychlostí smyku; H.B.^L – dolní polovinou smyčce, H.B.^U – horní polovinou smyčce, W.B. – celým smyčcem¹⁰⁷

Count 4 Quarters in a Measure.
No 26, Vier Viertel zu zählen.

14

Obr. 10: *Die ersten Übungen im Zählen und in der Bogeneintheilung*: provedení dvěma rychlostmi smyku; H.B.^L – dolní polovinou smyčce, H.B.^U – horní polovinou smyčce, W.B. – celým smyčcem¹⁰⁸

¹⁰⁷ DAVID, Ferdinand: *Violinschule*, Oliver Ditson Company, Boston 1880, s. 13.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

V následující ukázce (obr. 11) se houslista učí rozdělovat vybranou část smyčce na třetiny. Pro Davidovu školu je typické umístění krátkých smyků do horní poloviny smyčce, jež se objevuje také u průpravy krátkých smyků v artikulaci staccato a tečkovaných rytměů. Ve druhém hlasu si můžeme všimnout, že označení, které v jiných metodikách značí obecně směr smyčce od špičky, zde naznačuje konkrétní místo (u hrotu), odkud začít hrát, případně kam smyčec v patřičné chvíli vrátit, aby vyšel dostatek smyku na všechny následující tóny. Celý úryvek je tak možné zahrát jednotnou rychlostí smyčce.

№ 28. Thirds and Seconds. Count 6 Eighths in a Measure. Divide the bow as in № 27.
 № 28. Terzen und Secunden. Sechs Achtel zu zählen. Bogeneintheilung wie in der Vorigen.

Un poco allegro. A little quick.

Obr. 11: *Die ersten Übungen im Zählen und in der Bogeneintheilung*: rozdělení smyčce na třetiny; H.B.^L – dolní polovinou smyčce, H.B.^U – horní polovinou smyčce, W.B. – celým smyčcem¹⁰⁹

V kapitole věnované tvoření a odstiňování tónu (*Tonbildung, Nuancierung des Tons*) se Ferdinand David dotýká otázky místa smykání a v jejím řešení se shoduje s autory metodiky pařížské konzervatoře. Při střední dynamice je třeba vést smyčec uprostřed mezi kobylkou a hmatníkem, pokud chce houslista dosáhnout slabšího zvuku, přiblíží smyčec k hmatníku, pro silnější tón naopak ke kobylce. V pianissimu může být smyčec veden nad hmatníkem. V pasážích crescendo by měl pohyb smyčce postupně zrychlovat a přidávat tlak na strunu: „*Der Bogen werde in der Regel in der Mitte zwischen Steg und Griffbret über die Saiten geführt. Beim piano nähere man ihn etwas dem Griffbrete, beim forte bewege man ihn in die Nähe des Steges, beim pianissimo kann man ihn ganz auf das Griffbret führen, (sulla tastiera oder flautato, flötenartig). Das crescendo wird am besten hervorgebracht, indem man den Bogen nach und nach schneller und mit verstärkterem Druck über die Saiten führt; das decrescendo wird auf die umgekehrte Art gemacht. Folgende Übung soll dem Schüler Gelegenheit geben, die verschiedenen Tonstärken und die Tonbildung auf jeder der 4 Saiten*

¹⁰⁹ DAVID, Ferdinand: *Violinschule*, Oliver Ditson Company, Boston 1880, s. 14.

zu studieren; man übe sie so langsam als möglich mit Gebrauch des ganzen Bogens und habe Acht, dass der selbe die Saiten immer gerade durchschneide.“¹¹⁰

Ferdinand David většinu látky předává formou charakteristických kusů s programním názvem, jež jsou vystavěny s důrazem na racionální rozvržení artikulace a legat tak, aby umožňovaly dodržení pravidla, podle něhož vyrovnaná dynamika předpokládá nezměněnou rychlost smyku. Detailní značení požadované části smyčce nad každou notou se postupně mění v označení místa na smyčci, odkud je třeba začít frázi.

Materiál instruktivních skladeb přináší i hudebně složitější příklady, kdy vzhledem k uspořádání fráze a těžkých dob není pravidlo stejnoměrné rychlosti smyčce dodrženo. V Impromptu (obr. 12) se pravidelně střídají smyky na pět osmin, tři osminy a čtyři osminové hodnoty. Pokud student dodrží umístění v horní polovině smyčce, pomůže mu pomalejší provedení smyku od špičky v prvním taktu a rychlejší provedení smyku od žabky ve druhém taktu zdůraznit těžkou dobu.

Impromptu.

Nº 57. H.B.º

Obr. 12: Nerovnoměrná rychlost smyku vycházející z melodické fráze¹¹¹

Ferdinand David obhazuje využití různých rychlostí vibrata, ale varuje houslistu před jeho příliš častým a neodůvodněným užíváním: „Man muss die Bebung langsam und schnell machen können, jedoch hüte man sich vor zu häufigem und unmotivirtem Gebrauche. In folgender Übung ist durch das Zeichen der Grad der Schnelligkeit, mit welcher der Finger vibrieren soll, angedeutet.“¹¹² Z následujících cvičení (obr. 13) vyplývá, že intenzita vibrata

¹¹⁰ DAVID, Ferdinand: *Violinschule*, Oliver Ditson Company, Boston 1880, s. 19.

¹¹¹ *Ibidem*, s. 38.

¹¹² *Ibidem*, s. 45.

by měla být podle autora odvozena od stupně dynamiky, v pianu zní lépe pomalé vibrato, se zesílením by mělo zrychlit.

Nº 122.

*) Hier vibriert der 3te Finger auf der nicht anzustreichenden D-Saite.
In this case the 3rd finger vibrates on the D string, which however is not touched by the bow.

Obr. 13 :Intenzita vibrata v závislosti na síle tónu¹¹³

3.4 Joseph Joachim a Andreas Moser

Pedagogický a interpretační názor vlivného berlínského houslisty maďarského původu Josepha Joachima (1831–1907) je prezentován v metodice *Violinschule*,¹¹⁴ již z větší části formuloval jeho žák Andreas Moser (1859–1925). Moser však podtrhuje, že škola vznikala jejich dlouhodobou spoluprací v letech 1902 až 1905 a že metody zde formulované jsou vlastní oběma houslistům.

V předmluvě autoři konstatují, že se u svých dospělých žáků často setkávají s nedostatkem instrukcí, jež měli houslisté získat v přípravné fázi studia; především postrádají vyváženou péči o rozvoj technických a intelektuálních kvalit, potřebných pro správnou interpretaci uměleckého díla. Cílem výuky není pro Andrease Mosera dosáhnout úrovně virtuosa, ale spíše dospět k typu hudebníka, jemuž by technické dovednosti sloužily k uměleckým cílům. Joachimova a Moserova škola se chce pokusit o rozšíření učení hry na housle tak racionální metodou, že s její pomocí dosažená technika bude moci být základem osobitému hudebnímu projevu. Autoři si uvědomují, že ne všichni žáci se mohou stát velkými houslisty, ale právě ve vzdělání poučené veřejnosti, schopné užít si a adekvátně vnímat produkci výkonných umělců, spatřují hodnotný výsledek dobrého pedagogického přístupu.

Tento základní záměr *Violinschule* si vyžádal vyjádření formou podrobného metodického textu, jenž zohledňuje jak otázky teoretické, notační a ediční, tak také dějinné

¹¹³ DAVID, Ferdinand: *Violinschule*, Oliver Ditson Company, Boston 1880, s. 45.

¹¹⁴ JOACHIM, Joseph – MOSER, Andreas: *Violinschule*, N. Simrock, Berlin 1905.

a stylové uchopení, a do tvořící se hudební představy reprodukováného díla zároveň stále promítá problematiku tvoření odpovídajících technických předpokladů. Jednohlasá cvičení, jež vedle textu umožňují studentovi probíranou problematiku nahlédnout a uchopit, mají spíše funkci notových příkladů, zatímco dvojhlasé charakteristické kusy již vyloženou látku prakticky aplikují a předpokládají od počátku pokusy o osobní pojetí hudebního vyjádření.

Při pojednání základních technických dovedností houslisty, jež je obsaženo v prvních dvou svazcích, vychází Andreas Moser vždy od zvukové představy, která musí předcházet samotné hře. Zvukový záměr houslisty musí být předem osobně promyšlen a formulován. Podmínkou hry je postupné osvojování uvědomělého slyšení nejprve ve vztahu k intonaci a postupně k dalším složkám interpretace. Pro začátečníka je pak vhodným prostředkem k utvoření představy zvuku to, že si skladbu nejprve zazpívá, a proto jsou první probíranou látkou a vhodným vodítkem začátečníků lidové písně. Také Moserovy originální kusy jsou založené na melodice německých lidových písní a jsou zamýšleny jako praktické příklady jednoduché přednesové literatury. Výše jsme zmínili Moserův zájem na co možná nejjednodušším utváření doprovodu druhých houslí.

V otázkách tvoření zvuku se Joachimovo a Moserovo pojetí shoduje s předcházejícím zástupcem německé tradice Ferdinandem Davidem. Jako výchozí dovednost je od houslisty požadováno, aby dokázal provést smyčec po strunách stejnou rychlostí při stejném tlaku ve směru od žabky i od špičky, a to přesně uprostřed mezi kobyolkou a hmatníkem. Při obrátkách smyku nesmí dojít k pauze nebo zvuku navíc, k tomu účelu slouží vyvažující funkce malíčku, položeného stále na hůlce. Tato základní dovednost bude modifikována podle nároku interpretovaného díla a záměru interpreta.

Práce s rychlostí smyčce je pojímána obdobně jako u Ferdinanda Davida: „*Die Grundregel, dass lange Töne zu ihrer Erzeugung mehr Bogen erfordern als kurze, führt von selbst auf die Notwendigkeit einer sinngemässen Bogeneinteilung, wenn Töne von verschiedener Zeitdauer in Betracht kommen.*“¹¹⁵ Pro pochopení požadavku po logickém rozvržení smyku, který vychází ze základního principu potřeby větší části smyčce pro delší noty, je produktivní srovnání se zpěvem, při němž delší nota spotřebuje i více dechu, zatímco kratší jej vyžaduje méně. Autoři tento princip dovádějí až do manuální realizace, kdy hra každou částí smyčce vyžaduje svébytné technické provedení, tedy pohyb patřičné části ruky: „*Machen wir uns ferner klar, dass zur Hervorbringung eines Tones mit voller Bogenlänge der ganze Arm benutzt, für den Unterarmstrich hingegen auf die Mitwirkung des Oberarms*

¹¹⁵ JOACHIM, Joseph – MOSER, Andreas: *Violinschule*, N. Simrock, Berlin 1905, Band I, s. 35.

*vollständig verzichtet wird, so ergibt sich von selbst, dass sehr kurze Töne nur durch eine kleine Bewegung des Handgelenkes hervorgebracht werden können.*¹¹⁶

V otázce síly zvuku autoři zdůrazňují uvědomělé rozlišování mezi péčí o výstavbu dynamiky podle intence autora, zprostředkované notovým zápisem, a osobitým provedením vycházejícím z hráčova vlastního pojetí. O technické stránce realizace dynamiky autoři zdůrazňují: *„Bevor jedoch mit dem Studium derselben begonnen wird, ist dem Schüler klar zu machen, dass der vom Bogen auf die Saite ausgeübte Druck immer im richtigen Verhältnis zu der Schnelligkeit des Streichens stehen muss.*“¹¹⁷ Aby nedocházelo k nežádoucím zvukovým kazům, musí být tlak na smyčec stále ve správném poměru k jeho rychlosti. Autoři konstatují, že smýkání blíže kobylce tvoří silnější tón, nad hmatníkem vzniká naopak zvuk slabší. Výběr místa smýkání závisí navíc na tloušťce strun, D struna zní lépe blíže k hmatníku, E struna naopak u kobylky: *„Dass sich der Bogen bei stärkerer Tongebung mehr dem Steg, bei schwächerer hingegen dem Griffbrett nähern muss, lehren die ersten Versuche in der Dynamik eigentlich ganz von selbst. Ebenso wird ein intelligenter Schüler bald die Erfahrung machen, dass die günstigste Angriffsstelle des Bogens zur Erzeugung eines schönen Tones von der Stärke der betreffenden Saite abhängt. So klingt beispielsweise die D Saite am besten, wenn sie nicht genau in der Mitte zwischen Steg und Griffbrett angestrichen wird, sondern mehr dem Griffbrett zu.*“¹¹⁸

Základními prvky přednesu jsou pro Joachima a Mosera rytmus a akcent, jejichž přesná realizace úzce souvisí právě s náležitou organizací smyky. Technické problémy se správným provedením rytmu nejčastěji vyrůstají z nedodržení pravidla použití menší části smyčce pro krátké noty a větší pro dlouhé. Při rozvíjení smyslu pro správný hudební akcent a přesnou rytmickou organizaci je třeba si uvědomit, že jeho formujícím prostředkem je právě pohyb, jež můžeme v přirozené podobě vnímat jako dech a pulz. Při interpretaci je třeba rozlišovat akcenty rytmické a melodické, jejichž působnost je spojena s charakterem skladby. V energických kusech v rychlém tempu je třeba zdůrazňovat metrické přízvuky, zatímco kantiléna pracuje spíše s akcenty melodickými. Problematika volby rytmických a melodických akcentů je pro autory vstupem do vlastní problematiky interpretace skladby, která je centrální a nejdůležitější otázkou celé *Violinschule*. Škola chce být houslistovi oporou v okamžiku nutnosti zvážení, ve kterém aspektu se spoléhat na intenci autora danou zápisem

¹¹⁶ JOACHIM, Joseph – MOSER, Andreas: *Violinschule*, N. Simrock, Berlin 1905, Band I, s. 49.

¹¹⁷ *Ibidem*, s. 95.

¹¹⁸ *Ibidem*, s. 95.

a v jakých výrazových prostředcích volit vlastní řešení. Ideálem je pro autory nalezení rovnováhy mezi těmito dvěma póly.

Návyky správné realizace akcentů a frázování je možné studentovi neefektivněji předávat odposlechem. Přitom pro to, aby si student utvořil představu o šíři variant přednesu jednoho místa skladby, je nutné jak přeehrání žádoucí podoby, tak i chybného řešení. Na základě znalosti obou extrémů pak může student pracovat s celou škálou možností provedení mezi nimi. Autoři pokládají za podstatné naučit se přesně dodržet intenci autora v předepsaných smycích a zároveň si co nejdříve začít osvojovat prvky frázování a promyšlený přednes, jenž není věcí vedlejší, doplňkem do nacvičené skladby, ale vlastností neoddělitelně spjatou s celkem přednášeného díla. Děti pak není třeba nutit k nepřírozenému výrazu v jednoduchých skladbách, ale je možné zpřístupnit jim prvky frázování, realizace akcentů a volby smyků přehráváním a jejich vnímání kultivovat diskusí nad poslouchanou skladbou.

Koncepce metodiky směřuje ke třetímu svazku, jenž přináší výběr šestnácti mistrovských děl houslové literatury v Joachimových edicích, opatřených jeho smyky, prstoklady, kadencemi a obsáhlým komentářem. Je třeba zmínit, že Josephu Joachimovi byla oblast ediční práce a textové kritiky vlastní i z toho důvodu, že se kromě spolupráce na vydání soudobých děl, jež interpretoval jako houslista, podílel také na vzniku edice *Denkmäler Deutscher Tonkunst*, jež vycházela od roku 1892 jako moderní ediční projekt vydávající německé národní hudební památky různých historických období a autorů.

V případě edic skladeb osmnáctého století, zastoupených například Bachovým houslovým koncertem, sonátami Händelovými a Tartiniho a Mozartovými houslovými koncerty, zrcadlí *Violinschule* potřebu návratu k originálnímu notovému textu, jež je příznačná pro ediční praxi přelomu devatenáctého a dvacátého století. Podkladem edic byl vždy jeden pramen, přičemž tam, kde to bylo možné, bylo čerpáno z autografů, v ostatních případech z nejstarších tisků. V dobovém smyslu snahy o očištění textu od pozdějších zásahů bychom mohli edice označit za urtextové. V některých místech ale Joachim z pedagogických důvodů doplňuje vlastní smyky, prstoklady a přednesová označení, k nimž se vždy hlásí uvedením v závorkách, tím se spíše blíží typu tzv. praktické edice. To je rovněž případ edice *Koncertu D dur pro housle a orchestr Op. 77* Johannese Brahmse, jde o edici v zásadních znacích shodnou s prvním vydáním *Koncertu*,¹¹⁹ na jehož vzniku se Joachim rovněž podílel. V edici pro *Violinschule* (obr. 14) navíc v houslovém partu doplňuje

¹¹⁹ Brahms, Johannes: *Concert für Violine mit Begleitung des Orchesters*, N. Simrock, Berlin 1879.

metronomický údaj, přednesová označení, poznámky o způsobu provedení, prstoklady a v některých místech upřesňuje způsob smykového provedení.

Úvod k edici každé skladby se věnuje detailní analýze způsobu přednesu, autoři zde objasňují, jak je možné si zápis některých míst vykládat různými způsoby a kterého z nich se držet při interpretaci. Joseph Joachim vysvětluje, že v žádném případě nechce předložit jedinou možnou metodu ztvárnění těchto děl, neboť při koncertním vystoupení vždy záleží na individuální interpretační koncepci hráče. Přesto považuje za nutné předat důležité poznatky o frázování a přednesu, přínosné pro studentovu vlastní koncepci ztvárnění. Předmluva k edicím přináší doporučení, jež mohou usnadnit studium skladeb, nechce však jimi zavést systém interpretace, ale předat znalosti nutné k umění přednesu.

Joachim a Moser se kloní k představě interpretace, jež chce být podáním uměleckého díla v duchu jeho původce. To je závislé na splnění dvou podmínek. Interpret musí být schopen dílo duševně pojmout a musí mít technické schopnosti, které mu umožní vnitřní představu realizovat. Jedním ze základních předpokladů je znalost formální stavby díla. Další nezbytností uměleckého provedení je řešení otázek tvoření tónu, jímž se houslista nemá zabývat pouze jako smyslovým podnětem, ale spíše v oblasti výrazových schopností tónu: *„Auch für den geigenden Vortragskünstler ist ein schöner, warmer Ton von grösster Wichtigkeit. Er ist die klingende Äusserung seines inneren Empfindens. Wie aber auch der stimmbegabteste Sänger sein Organ fortwährend schulen muss, um es seinen künstlerischen Absichten gefügig zu machen, so wird auch der Geiger seine Tongebung nicht nur auf ihren sinnlichen Reiz hin pflegen müssen, sondern mehr noch in der Richtung ihrer Ausdrucksfähigkeit.“*¹²⁰ Expresivním prostředkem hry na housle je také barva tónu, jež je na houslích obměňována tvořením prstokladu, tedy volbou umístění motivu do konkrétní polohy a na určité struně: *„Aufs engste mit der Tongebung und Klangfarbe ist der Fingersatz verbunden. Seine zutreffende Wahl kommt nicht nur der Sauberkeit des Passagenspiels zugute, sondern ebenso der Ausdrucksfähigkeit unseres Instrumentes.“*¹²¹ Další znalostí nutnou k promyšlenému přednesu díla je uvědomělé použití vibrata, jehož nadužívání v podobě neměnného a nepřetržitého chvění tónu považují autoři za zlovyk. Vibrato souvisí s charakterem skladby a je třeba jej využívat jako prostředek podílející se na frázování. Místo jeho užití je třeba volit ve vztahu k rytmickým a melodickým přízvukům, nebo sforzatům, jež podporují individuální charakter skladby a které bývají tvořené speciálně vibratem, nikoli smykem.

¹²⁰ JOACHIM, Joseph – MOSER, Andreas: *Violinschule*, N. Simrock, Berlin 1905, Band III, s. 6.

¹²¹ *Ibidem*, s. 10.

Joachimova a Moserova metodika neodděluje tvoření zvuku a artikulaci různými typy smyku, obojí je součástí problematiky interpretace skladby. Autoři se podrobně zabývají volbou druhů smyků v interpretované skladbě v souvislosti s jejich edičním značením. V tiscích houslové tvorby osmnáctého, ale i první poloviny devatenáctého století bývá značena pouze artikulace, například staccato, na houslistovi pak záleží volba, který typ ze smyků s rozličným způsobem provedení (vzniklých až v souvislosti s přijetím Tourteho smyčce) použije, zda spiccato, řadové staccato nebo martellé a podobně. Jak uvidíme v příští kapitole, stejná otázka vedla Otakara Ševčíka k vytvoření edic, jež naznačují přesný způsob provedení artikulace. Joseph Joachim naopak svoje edice nechává těchto záznamů prosté a problematiku volby konkrétního smyku pojednává metodicky.

Na příkladu houslové školy Josepha Joachima a Andrease Mosera jsem ukázala, jak může být metodické pojetí spojeno s uvědomělou edicí skladeb a jak může zrcadlit dobově podmíněný nárok na přesné dodržení intence autora. Po tomto ohlédnutí do myšlení pedagogů devatenáctého století by se mohlo zdát, že při hře na housle je práce se třemi činiteli (rychlostí, místem smýkání a váhou ruky) naprosto samozřejmá a její vztahování k přednesu skladby zcela nezbytné. Je ale nutno zdůraznit, že předložený okruh metodik, umožňující nahlédnutí do německé a francouzské houslové tradice, v žádném případě nelze považovat za výběr reprezentující celek houslové metodiky pojednávaného období. Práce byly vybrány záměrně tak, aby reprezentovaly pojetí, jež shledávám jako kontrastní oproti koncepcím českých metodiků. Chtěla bych tak zobrazit dva principy tvoření houslového zvuku, jež zřejmě již během devatenáctého století existovaly souběžně.

3.5 Otakar Ševčík

Ve své době proslulá progresivní metoda Otakara Ševčíka není metodikou houslové hry ve smyslu, jaký jsme stanovili v úvodu této práce, ale komplexem nesčetného množství cvičení, zaměřených k vycviku každého technického problému, s nímž se houslista setkává. Ševčíkovy houslové školy byly postupně vydávány ve dvaceti šesti opusech mezi lety 1881–1933 a později v řadě přetisků. Ševčík své studie nedoprovodil textem, který by naznačoval, jak materiál používat, nepokusil se vyjádřit zvukový ideál ani způsob tvoření tónu. V *Houslové škole pro začátečníky*¹²² (vydané poprvé mezi lety 1904–1908 londýnskou firmou Bosworth)¹²³ nacházíme v celém souhrnu Ševčíkova díla jediný technický popis

¹²² ŠEVČÍK, Otakar: *Houslová škola pro začátečníky Op. 6*, Supraphon, Praha 1986.

¹²³ ŠEFL – DOSTÁL (pozn. 16), s. 169.

postoje hráče a držení houslí a smyčce, jenž se omezuje na velmi stručné konstatování: „Smyčec se položí na strunu středem, do vzdálenosti asi 3 cm od kobylky a prut se poněkud nakloní ke strunám. Pravý loket přechází při hře do smykových rovin jednotlivých strun (...). Smyká se kolmo ke strunám, tedy tak, že se žíně pohybují vždy rovnoběžně s plochou kobylky.“¹²⁴ Třicentimetrové vzdálenosti od kobylky se Ševčík vzdává jedině ve *Cvičeních v pp nad hmatníkem pro výcvik měkkého tónu*,¹²⁵ o jejichž provedení se opět nedozvídáme víc, než sděluje jejich nadpis.

Fixní určení místa smýkání může mít svůj smysl ve studiích prstové techniky, jež řeší odděleně mechanické problémy levé ruky a v nichž autor nechává žáka hrát v neutrální (nenaznačené) dynamice a artikulaci. Ševčík tímto nepřímo vyjadřuje, že ve prospěch soustředění se na techniku pravé ruky je možné přehrát několik sešitů s mnoha tisíci cvičeními bez pozornosti k produkovanému zvuku. Takové pojetí zásadně kontrastuje s výše vyjádřeným požadavkem A. Mosera po představě zvuku, jež musí předcházet každému vydanému tónu. V založení Ševčíkových studií na striktně izolovaných technických jevech můžeme vidět zásadní rozdílnost s pojetím předchozích autorů, kteří v rámci hudebního sdělení instruktivních charakteristických kusů spojovali více technických problémů do jedné skladby.

Dokonce i většina smykových cvičení je realizována v neurčené síle zvuku, pouze v pokročilých příkladech (převážně při hře dvojhmatů a akordů) se do výcviku smyku zapojují také dynamické odstíny. Náviku zručnosti pravé paže se věnuje *Škola smyčcové techniky*¹²⁶ (vydaná poprvé mezi lety 1892–1897 v Lipsku firmou Hug),¹²⁷ a to nejprve při zvládnutí smyků realizovaných na struně, v dalších sešitech pak při provedení krátkých a odskočných smyků vyžadujících činnost zápěstí. Studie přináší ohromné množství rozličných smykových variací, jež využívají a kombinují různé artikulací druhy smyků. Všimněme si, že v oddílu *Rytmičká cvičení a členění smyčce* (obr. 14) Ševčík uvádí celé studium vedení smyčce, podobně jako Ferdinand David, pokusem o objasnění správného rozčlenění smyčce. Mezi cvičnými variantami zde ale nacházíme jak rytmické útvary pracující s vyrovnanou rychlostí smyku, tak takové, v nichž délka tónu neodpovídá použité délce smyčce, počítají tedy se změnou rychlosti smýkání. V prvních dvou smykových variantách na následujícím obrázku má být celým smykem hrána jak nota celá, tak i nota čtvrt'ová. Podobně nerovnoměrně se s rychlostí smyku pracuje ve variantách č. 7, 8, 9, 12

¹²⁴ ŠEVČÍK, Otakar: *Houslová škola pro začátečníky Op. 6*, Supraphon, Praha 1986, sešit I, s. 8.

¹²⁵ *Ibidem*, sešit II, s. 16.

¹²⁶ ŠEVČÍK, Otakar: *Škola smyčcové techniky Op. 2*, Supraphon, Praha 1979.

¹²⁷ ŠEFL – DOSTÁL (pozn. 16), s. 169.

a 13. Právě zařazení takových cvičení v úvodu studia rozdělení smyčce bychom mohli považovat za doklad toho, že Otakar Ševčík při tvoření zvuku nepracoval se vztahem rychlosti smyku a síly tónu.



Obr. 14: Rytmická cvičení a členění smyčce; G – celým smyčcem¹²⁸

Ve stejné míře se i v následujících několika tisících cvičení, jež *Škola smyčcové techniky* nabízí, mezi variantami s vyrovnanou rychlostí smyčce, tedy tím, co jsme u Ferdinanda Davida nazvali logickým rozvržením smyčce, objevují příklady motivů s nesterjně rychlým smykovým provedením. Další ukázka (obr. 15) ve variantách č. 18, 21, 22 a 23 dokládá zacházení se smyčcem v nesterjně rychlosti pohybu také při hře jeho polovinou, obr. 16 stejný princip užívá ve složitějších kombinacích legata a détaché.



Obr. 15: Nerovnoměrná rychlost smyku při hře polovinou smyčce, H. – polovinou smyčce¹²⁹

¹²⁸ ŠEVČÍK, Otakar: *Škola smyčcové techniky Op. 2*, Supraphon, Praha 1979., s. 5.

¹²⁹ *Ibidem*, s. 6.



Obr. 16: Nerovnoměrná rychlost smyku v kombinacích legata a détaché¹³⁰

Otázku, jakým způsobem Ševčík aplikoval rozvržení smyku a volbu druhů smyků v konkrétním repertoáru, zda je vnímal jako artikulaci vycházející z napsaného díla, nebo jejich volba více závisela na pojetí interpreta, nám pomohou zodpovědět edice houslových koncertů, jež Otakar Ševčík vytvořil jako součást svých pozdních opusů. V posledních letech života vydal Ševčík analytické studie k houslovým koncertům, jež byly životopisci vykládány jako potvrzení základu Ševčíkovy metody v samotných hudebních dílech a jako výraz jeho interpretačních postojů. Jedná se o tzv. *Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin)*¹³¹ houslových koncertů H. Wieniawského, J. Brahmsa, P. I. Čajkovského, N. Paganiniho, F. Mendelssohna-Bartholdyho, vedle nichž Ševčík vytvořil také *Studie k Joachimově kadenci k Brahmsovu koncertu D dur*¹³² a dokonce analytické studie k etudám Rodolpha Kreutzera.¹³³ Ani tyto edice neobsahují žádný text, jenž by se snažil o výklad interpretačního pojetí. Ke každému z houslových koncertů byl rozepsán postup cvičení na základě několikataktových úseků z vybraného díla, vznikla tak řada krátkých úryvků, jež vycházejí z originálního tvaru, jež zjednodušují, a nechávají hrát studenta pasáže ve změněném pořadí, pozpátku nebo v rytmických variacích. Tímto způsobem procvičování má student dosáhnout zběhlosti a virtuosity v obsáhlém repertoáru houslových koncertů. Na závěr každého ze svazků řadí Ševčík svoji edici daného koncertu s vlastními smyky a prstoklady. Následující ukázky představují začátek Ševčíkovy edice Brahmsova Koncertu pro housle D dur Op. 77 (obr. 17) a ke stejnému úseku skladby tzv. intervalové studie (obr. 18), procvičující prstoklad artikulacími obměnami, a analytické studie (obr. 19), vycvičující rytmickými obměnami průběh úvodní pasáže.

¹³⁰ ŠEVČÍK, Otakar: *Škola smyčcové techniky Op. 2*, Supraphon, Praha 1979, s. 11.

¹³¹ 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) J. Brahmsa koncertu D dur Op. 18*, Pazdírek, Brno 1931; 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) N. Paganiniho Allegro-Concertu D dur Op. 20*, Pazdírek, Brno 1932; idem: *Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin) F. Mendelssohna-Bartholdyho koncertu e moll Op. 21*, Pazdírek, Brno 1931.

¹³² ŠEVČÍK, Otakar: *Studie k Joachimově kadenci k Brahmsovu koncertu D dur Op. 25*, Pazdírek, Brno 1931.

¹³³ ŠEVČÍK, Otakar: *R. Kreutzer: Etudes – caprices s analytickými studii Op. 26*, Pazdírek, Brno 1931.



Obr. 17: Úvod Brahmsova houslového koncertu v Ševčíkové edici¹³⁴



Obr. 18: Intervalové studie¹³⁵



Obr. 19: Analytické studie¹³⁶

¹³⁴ ŠEVČÍK, Otakar: *Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin) J. Brahms koncertu D dur Op. 18*, Pazdřík, Brno 1931, houslový part, s. 2.

¹³⁵ ŠEVČÍK, Otakar: *Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin) J. Brahms koncertu D dur Op. 18*, Pazdřík, Brno 1931, s. 5.

¹³⁶ *Ibidem*, s. 6.

Pokud porovnáme Ševčíkovu edici Brahmsova koncertu (obr. 17) s první edicí z roku 1879¹³⁷ (obr. 20), zjišťujeme, že se Ševčík nedopustil větších změn v umístění *legato*, ale v některých místech doplňuje artikulaci nebo ji značí tak, aby zachytil způsob provedení smyku. V prvním taktu houslového vstupu přidává akcent nad tónem *cis*². Značení ve třetím taktu má napovídat provedení akcentů širokým smykem ležícím na struně, ve čtvrtém taktu přechod z ležícího smyku na skákavý během akcentovaných triol. Podobně v sedmém taktu Ševčík místo obecné *staccato* artikulace, jež je naznačena v původní edici, konkretizuje realizaci smyku na struně a zároveň doplňuje *sforzato* na druhou a třetí dobu. V osmém taktu mění *détaché* smyky původní edice na *spiccato*.



Obr. 20: Úvod Brahmsova houslového koncertu v první edici z roku 1879¹³⁸

Ševčíkovo pojetí tvoření zvuku při hře na housle nám ještě zřetelněji může dokreslit fenomén unisonových vystoupení jeho žáků popsaný Vladimírem Šeflem.¹³⁹ Ševčíkovi studenti měli poprvé společně vystoupit roku 1904 na koncertě Spolku českých žurnalistů. Sedmdesát čtyři houslistů hrálo tehdy v unisonu Paganiniho *Moto perpetuo*, Raffovu *Cavatínu*, Vivaldiho *Koncert pro troje housle* a Hellmesbergerovu *Romanci* a *Tarantellu*. Tato vystoupení, konaná i po roce 1904, v očích veřejnosti prokazovala Ševčíkovu schopnost vychovat velké množství stejně technicky disponovaných houslistů a měla bezpochyby charakter senzace. Jak Šefl dokládá ve své diplomové práci,¹⁴⁰ navazovala tato vystoupení na tradici započatou Mořicem Mildnerem v padesátých letech devatenáctého století, v níž se svými žáky pokračoval i Antonín Benewitz.

¹³⁷ Brahms, Johannes: *Concert für Violine mit Begleitung des Orchesters*, N. Simrock, Berlin 1879.

¹³⁸ *Ibidem*, s. 2.

¹³⁹ ŠEFL – DOSTÁL (pozn. 16), s. 39.

¹⁴⁰ ŠEFL (pozn. 9), s. 26–27.

Skutečnost, že houslové metodiky pojednávané doby spolu často vedly polemiku nebo byly srovnávány a že i Ševčíkova metoda byla reflektována v kontextu zahraničních houslových škol, dokládá článek v *Tribune de Genève* z 15. 8. 1906, jehož autorem je francouzský houslista Henri Marteau, německý překlad přináší Richard Batka v *Prager Tagblatt*.¹⁴¹ Joachimova škola je zde nadšeně přijímána pro upřednostnění přednesu nad virtuositou. Autor konstatuje, že po padesát let chyběla práce podobná školám Spohra nebo Bériota, jež by houslisty jako jistý průvodce vedla problematikou interpretace hudebních děl.

Jaké hodnocení přisuzuje Henri Marteau metodice Otakara Ševčíka a výběru repertoáru jeho žáků charakterizujeme úryvkem: „*Sie finden jetzt zu diesem Zweck einen Mann, der dazu wie geschaffen ist, ohne es selbst zu wollen, wie ich nicht zweifle. 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. Ševčík hatte das Glück, Kubelik zum Schüler zu haben und dank diesem Erfolg stürzte sich nun ein dichter Schülerschwarm nach Prag, alle mit chimärenhaften Hoffnungen, ihren Vorgänger zu erreichen oder zu übertreffen. Sie pauken mit ihrem Lehrer das so anfechtbare Repertoire Kubeliks ein und find einig in dem Unvermögen, eine Sonate von Mozart wiederzugeben. Ich führe Mozart an, weil ich gewisse seiner Sonaten für die Prüfsteine der reproduktiven Kunst halte.*“¹⁴²

Vědomi si toho, že tento odsudek zastupuje snahu o tvoření názorových skupin a táborů, příznačnou pro závěr devatenáctého a přelom století, můžeme připustit, že v české literatuře pojednávající o houslové pedagogice tento úhel pohledu na učební metody Otakara Ševčíka dosud nebyl příliš zmiňován. Pokračování podobné povahy diskuse ještě v padesátých letech dokládá i tvrzení Vladimíra Šefla, jenž považuje tyto výroky za útok Rudofa Batky proti Ševčíkovi, zatímco Marteau údajně dopisem uznal kvality pozdních Ševčíkových opusů.¹⁴³

Ševčíkovo pojetí houslové hry zdůrazňující působení brilantních technických efektů ovlivnilo řadu domácích i zahraničních houslistů. Povahu koncertní produkce i metodických názorů jeho žáků zastupuje Emanuel Ondříček.

¹⁴¹ BATKA, Richard: *Henri Marteau über die Geigerschulen Joachims und Ševčíks*, in: *Prager Tagblatt* 1906, č. 224, 15. 8., s. 8.

¹⁴² Ibidem.

¹⁴³ ŠEFL – DOSTÁL (pozn. 16), s. 44.

4. Současníci Emanuela Ondříčka, Leopold Auer a Carl Flesch

Pokud jsme se v předešlé kapitole pokusili popsat, jaká rozdílná metodická pojetí hry na housle předcházela Emanuelu Ondříčkovi či jak bylo chápáno tvoření zvuku v průběhu devatenáctého století, a hledali tak kořeny, z nichž mohl Ondříčkův způsob práce se zvukem vyrůstat, je nyní nezbytné pohledět také do současnosti postavy, jež je v centru tohoto pojednání. Zmíníme se o pracích dvou úspěšných houslistů a pedagogů, jejichž koncepce se staly základem houslového metodického myšlení až do dnešní doby díky tomu, že v prvních desetiletích dvacátého století otevírají v rámci houslové pedagogiky nová, do té doby neřešená témata.

První z nich, Leopold Auer, byl sice generačním současníkem Otakara Ševčíka, ale jeho pedagogický názor formulovaný v pojednání *Violin Playing as I Teach it* z roku 1921¹⁴⁴ prozrazuje, že se na metodické výdobytky předešlé doby dívá již s jistým odstupem a nadhledem, nesnaží se přinést další analýzy či osobitá pojetí technické stránky hry, ale chce problematiku interpretovat z nových perspektiv. Přestože si je vědom nezanedbatelného přínosu předešlé metodické literatury, v níž byl každý technický prvek hry mnohonásobně vyčerpávajícím způsobem popsán (a v tomto smyslu zvláště zmiňuje pojednání vznikající v době kolem přelomu století, jež na základě studia anatomické stavby ruky definovala přesné pohyby svalů při zacházení se smyčcem),¹⁴⁵ pozastavuje se Auer nad tím, proč tyto mechanické popisy založené na spolehlivé vědecké metodě nepřinesly očekávané výsledky. Žák jakékoli školy díky mnoha předchozím pojednáním ví, jak má se smyčcem v nejmenších detailech zacházet, ale nezná způsob, jak této zručnosti dosáhnout. Příčinou je podle Auera opomíjení aspektu duševní práce houslisty, a proto klade důraz na výklad způsobu cvičení a prostředků k získání správných návyků. Sleduje aktivitu mozku, která musí kontrolovat činnost prstů. Tvrdí, že kdo není schopen dlouhotrvající duševní koncentrace, není způsobilý ke hře na housle: „*Yet the main essential is for him to cultivate the habit of close self-observation, and above all to accustom himself to direct and control his efforts. For it is this mental labour which is the true source of all progress.*“¹⁴⁶

Autor se zabývá způsobem, jak dosáhnout uvědomělého slyšení, při němž hráč provází každý zahraný tón sluchovou kontrolou, a zdůrazňuje, že na tvoření příjemného houslového

¹⁴⁴ AUER, Leopold: *Violin Playing as I Teach it*, New York 1921.

¹⁴⁵ Příkladem takové houslové školy je: ONDŘÍČEK, František: *Violin-Methode auf anatomisch physiologischer Grundlage*, Leipzig 1909 nebo STEINHAUSEN, Friedrich Adolf: *Die Physiologie der Bogenführung auf den Streicheninstrumenten*, Leipzig 1907.

¹⁴⁶ AUER (pozn. 144), s. 14.

zvuku musí hráč věnovat veškerou psychickou koncentraci, jaké je schopen. Při procesu hledání optimálního tónu je žák veden technickými pravidly určenými velkými mistry minulosti a akustickým příkladem houslistů současnosti. Jak bude v žakových rukách nástroj znít, je z větší části v kompetenci učitele, jenž kvalitu tónu nejlépe předává živým mluveným slovem, následovaným praktickou ukázkou. K příkladu velkých houslistů, ať již teoretickému nebo akustickému, je ale třeba uvážený a racionální přístup; každá z jejich zvukových zvláštností je dána individuální tělesnou stavbou, proto se nelze pokoušet slepě imitovat tónové kvality svých vzorů, ale spíše se snažit analyzovat a vybrané prvky uzpůsobit vlastním uměleckým potřebám.

Auerova charakteristika ideálního houslového tónu ve stručnosti vystihuje jeho zájem na rezonančním zvuku v největší možné míře oproštěném od charakteristických houslových hlukových složek: „*a tone, which is singing to a degree that leads the hearer to forget the physical process of its developement*“.¹⁴⁷ Autor zdůrazňuje, že velký, silný tón nelze dobývat silou paže, ale musí být regulován vahou ruky přenášenou na struny přes zápěstí a prsty. Míra takto docíleného tlaku prstů je v posledku otázkou zkušenosti. Když Auer konstatuje, že nejplnější a sytý tón vzniká mezi kobyolkou a hmatníkem a že hra nad hmatníkem je vhodná jen pro zvláštní efekty v pianissimu, když smýkání u kobyly zcela zavrhuje, neboť dle jeho mínění v tomto místě struny produkují hrubý tón při jakémkoli stupni použité váhy, shoduje se s názorem představitelů české houslové školy.

Účelem vibrata je propůjčit hudební frázi nebo jednotlivé notě další výrazovou kvalitu, ozdobit ji, v žádném případě nemá zamaskovat špatnou produkci zvuku ani intonaci. Proto Auer zavrhuje pomalé nepřetržité vibrato. Jeho užití srovnává s glisandem vznikajícím při výměně poloh levou rukou, jež je možné připustit jen směrem dolů a ve vybraných výjimečných případech.

Za základ všech dalších druhů smyku považuje détaché, oddělené smyky, realizované buď v celé délce, nebo různými částmi smyčce. Pokud provedení ostatních artikulačně rozdílných smyků jako martellé, řadové staccato i spiccato vychází ze stejných základních návyků jako détaché, zůstane zachována jejich rezonanční zvuková kvalita. Především zmíněnými variantami smyku zdůrazňuje legato jako nejcharakterističtější houslovou artikulaci, jež je v houslové literatuře nejvíc užívána. Housle považuje přes všechny výtoky složité techniky za melodický, homofonní nástroj, a proto je důraz na tvoření zvuku v legatu centrální otázkou interpretace: „*And that it is why the legato bow-stroke, which*

¹⁴⁷ AUER (pozn. 144), s. 18.

*is the melody-producing stroke, will continue to be one of the strokes most used, the stroke of them all which every violinist must develop in a really perfect manner if his string-song is to be unbroken and his tone production equalized and concerned.*¹⁴⁸

Komplexní pojednání Carla Flesche (druhého z Ondříčkových současníků, jež bych chtěla zmínit) formovala základ moderní houslové hry díky svému racionálnímu přístupu k technickým a výrazovým problémům a schopnosti diagnostikovat jejich příčiny. V díle *Die Kunst des Violin-Spiels*,¹⁴⁹ napsaném mezi lety 1923 a 1928, se nejprve detailně věnuje vnějším podmínkám hry, tedy technice, jejíž mnohonásobné předešlé zpracování se pokouší nahlédnout z historické perspektivy. Ve druhém svazku chce přispět k osvětlení těžko uchopitelných vnitřních podmínek houslové hry. Detailně pojednává otázky spojené s koncertním vystupováním, jež v takové šíři nebyly dosud řešeny. V centru pozornosti Carla Flesche jsou překážky a zábrany, jež při veřejném hraní znemožňují realizaci intence interpreta. Jedná se především o tělesné a duševní predispozice, s nimiž interpret musí pravidelně bojovat při veřejné reprodukci díla. Příčinu takových problémů vidí Carl Flesch především v okamžiku, kdy se hráč pokouší vpustit do svého veřejného projevu emoce a při tom nemá hudební a stylové základy racionálně definované z předchozího vzdělání. Cílem studia houslové hry je dosáhnout pravidel hudební interpretace skrze inteligenci, která bude kontrolovat jejich aplikaci do té doby, než se stanou samozřejmým návykem a houslista je bude moci používat podvědomě.

Hodnocení adekvátnosti interpretace přivádí Carla Flesche k otázkám hudební estetiky, sociologie a kritiky, když se ptá, jak rozdílně funguje ocenění výkonu posluchačem, tvůrcem a interpretem, a když popisuje rozdílnost posouzení koncertního provedení z pohledu čistě hudebního, nástrojového nebo výrazového. Flesch nalézá specifický přínos reproduktivního umělce v tom, že neživé hudební dílo oživuje pro vnímání posluchačů. Hraní v soukromí a veřejné vystoupení chápe jako zcela rozdílné situace, lišící se psychickým stavem hráče. Interpretaci můžeme hodnotit a považovat za skutečnou teprve tehdy, když proběhla před publikem. Uvažovat o ní akademicky a odděleně od problémů veřejné realizace považuje Flesch za nefunkční.

Carl Flesch věnoval zvláštní pojednání tvoření tónu při hře na housle, v němž se rozhodl izolovat problém produkce zvuku a podrobit ho tak důkladnějšímu zkoumání než doposud. Záměrem studie *Das Klangproblem im Geigenspiel*¹⁵⁰ z roku 1931 je vybudování

¹⁴⁸ AUER (pozn. 144), s. 33.

¹⁴⁹ FLESCHE (pozn. 2).

¹⁵⁰ FLESCHE, Carl: *Das Klangproblem im Geigenspiel*, Berlin 1931.

smyslu pro tón. Autor chce posílit touhu po tónové čistotě, kterou si uvědomuje každý houslista, a přenést ji do reality.

Pohnutky ke vzniku pojednání nachází autor v nepříznivém stavu houslové interpretace své doby, v němž spatřuje rezignaci na zvukové a výrazové možnosti, jež vyžaduje interpretace klasického repertoáru a jimiž jsou a byly housle charakteristické. Technika levé ruky dosahuje u většiny aktivně vystupujících interpretů díky racionálním metodám předešlé doby vysokého stupně výkonnosti, obzvláště co se týče rychlosti, rytmické preciznosti provedení a intonace. Totéž ale nelze říct o zvukových dovednostech, ty u řady houslistů spíše degenerují, a to ze dvou důvodů. Za prvé pro to, že bylo více metodického a badatelského úsilí předešlé doby obráceno k technice prstů, což automaticky odsunulo tonální stránku na druhé místo. Druhou příčinou úpadku je vliv soudobé populární hudby, jejíž předně komerční účely vedou ke snaze o povrchně přitažlivý efekt, v němž se dynamické odstíny staly podružnými: „*Dynamics however, in times gone by the vital nerve of tone-production, the cardinal point around which stylistic interpretation carried out in accordance with the directions of the composer had to be fashioned, have now become a non-essential in commercial music.*“¹⁵¹ Carl Flesch konstatuje, že se centrum produkce zvuku přemístilo z pravé ruky do levé, a tak rozlišování tónových odstínů ustoupilo umírněné, vlažné uniformitě. Dlouhodobé zanedbávání nuancí přineslo alarmující důsledek ve skutečnosti, že dříve obecně platná pravidla pro aplikaci odpovídající povahy zvuku dle skladatelových označení upadly do zapomnění. Pedagogové na hudebních institutech řeší příjemný tón nadměrným užitím vibrata. Správná bohatě modifikovaná produkce zvuku, odpovídající hudebním požadavkům a akustickým podmínkám, jež by byla pouze zušlechtěná příjemným vibratem, je slyšet zřídka.

Svým pozorováním aktivně vystupujících houslistů dospěl Flesch k poznatku, že kvalitní zvuk ne vždy přímo závisí na pohybu při vedení smyčce. Nachází mnoho příkladů interpretů, kteří při smýkání zásadně porušovali metodickými autoritami předepsaná pravidla, a přesto oplývali kvalitním tónem. Podle Flesche pravidelnost vibrací struny, nezbytná pro produkci rezonančního zvuku houslí, závisí především na volbě správného místa kontaktu smyčce se strunami. Ze zkušenosti houslisty vyplývá, že volba místa smýkání vychází ze tří předpokladů: z potřebné délky smyky, předepsané dynamiky a polohy, v níž hraje levá ruka. Dlouhé smyky vydávají nejbohatší zvuk blízko kobylky, zatímco krátké je třeba přiblížit hmatníku. Hlasitý zvuk vzniká u kobylky, slabý naopak blíže hmatníku. Tóny hrané ve

¹⁵¹ Citováno z anglického překladu: FLESCHE (pozn. 82), s. 5.

vysoké poloze, například ve třetí oktávě na E struně, zní plně jedině u kobylky, při hře v první poloze je zvuk optimální nad hmatníkem. Tímto způsobem je místo smýkání neustále podrobováno změnám, aby bylo možné odstínění zvuku. Pro orientaci na strunách považuje Flesch za vhodné rozdělit prostor mezi kobylkou a hmatníkem na pomyslných pět oblastí, v nichž se houslista pohybuje a nuancuje tak zvuk. S tímto principem pak úzce souvisí tvoření tónu při různých druzích smyku, kdy je nutné místo smýkání obměňovat podle délky a rychlosti smyku.

Flesch zdůrazňuje, že dynamika nesmí být docilována tlakem na smyčec: „*In other respects the importance of bow pressure for production of tonal volume is, in most cases, considerably over-estimated.*“¹⁵² Míra tlaku smyčce na struny je vždy důsledkem dalších faktorů. Houslista vybírá prvotně místo smýkání podle hudebních předpokladů. Silný zvuk při vydržovaných tónech vedených u kobylky je docílen již samotným umístěním a není třeba na smyčec tlačit. Ani intenzitu výrazu či emoce nelze vyjádřit zvýšeným tlakem smyčce, toto úsilí by nevedlo k žádané zvukové změně: „*If a violinist is in the bad habit of conveying intensive feeling, above all, through increased bow pressure, instead of doing so through approach to the bridge, his mere endeavor will not suffice to bring about a change.*“¹⁵³ Touto formulací neefektivních prostředků odstínění zvuku Carl Flesch pojmenoval principy, jež jsme odhalili analýzou instruktivních kusů Emanuela Ondříčka.

Na tónové kvalitě se podílí také levá ruka způsobem postavení prstů, jejich větším či menším stiskem, položením na břicho nebo špičku prstu. To vše ovlivňuje zvukovou podobu výměn poloh a především intonaci. Vibrato ve skutečnosti nesouvisí s produkcí zvuku ve fyzickém smyslu, protože čistý rezonující tón je možné vytvořit i bez vibrata. Posluchačům by ale takové znění houslí zřejmě připadalo chudé a bezvýrazné. Vibrato je v tomto smyslu spíše ozdobou a je silně ovlivněno dobovou konvencí. Flesch zdůrazňuje, že v každé generaci je potřeba výrazu jiná, a poukazuje při tom na změnu charakteru vibrata, jež se odehrála během posledních čtyřiceti let: „*Experience, as has already been mentioned, shows that in each and every generation the need of expression is a different one, to say nothing at all of the difference of expressional means. The most striking confirmatory evidence of this change is that in the breadth of the oscillatory arc in the vibrato, which has occurred during the last thirty or forty years. It cannot be denied that half a century ago the vibrato of the great artists of our own day would have been felt to be lacking in good taste and exaggerated, while to-day, again, the vibrato of the artists who then lived would strike us as being cold and*

¹⁵² FLESCH (pozn. 82), s. 8.

¹⁵³ Ibidem, s. 8.

inexpressive.“¹⁵⁴ Pokud je vibrato tvořeno nevhodně, nutí pravou ruku k reakci, například příliš pomalé chvění může přimět pravou ruku ke snaze docílit výrazu přitlačením na struny. Carl Flesch proto klade důraz na vyrovnanou aktivitu rukou při expresivní hře, na vyváženost mezi odstíněním zvuku smyčcem a vibratem.

Motivace ke vzniku Fleschova pojednání o houslovém zvuku je blízká důvodům, jaké uvádí Emanuel Ondříček pro vznik *The Mastery of Tone-Production and Expression on the Violin*. Navíc z existence dalších podobných studií a příruček,¹⁵⁵ na něž odkazuje Carl Flesch,¹⁵⁶ je zjevné, že problematika povahy houslového zvuku a jeho odstiňování byla od počátku dvacátého století do třicátých let velmi živá a aktuální. Ševčíkův žák Emanuel Ondříček, interpret spíše populárního koncertního repertoáru, cítí stejnou potřebu po vyřešení problémů s ovládnutím nuancí houslového zvuku jako pedagog berlínské Hochschule für Musik Carl Flesch, hlásící se k tradici německé houslové školy. Způsob nakládání s tlakem ruky na smyčec, jaký jsme popsali u Ondříčka, je ale v přímém rozporu se zjištěními, ke kterým svými analytickými metodami došel Carl Flesch.

¹⁵⁴ FLESC (pozn. 82), s. 3.

¹⁵⁵ STEINHAUSEN, Friedrich Adolf: *Die Physiologie der Bogenführung auf den Streicheninstrumenten*, Leipzig 1907; JAHN, Arthur: *Die Grundlagen der Natürlichen Bogenführung auf der Violine*, Leipzig 1913; TRENDELENBURG, W.: *Die natürlichen Grundlagen der Kunst des Streichinstrumentenspiels*, Berlin 1925.

¹⁵⁶ FLESC (pozn. 82), s. 6.

5. Vztah repertoáru a metodického pojetí. Virtuosní a interpretační princip

V předchozích kapitolách jsem se pokusila zprostředkovat výpovědi houslových metodik devatenáctého a prvních tří dekad dvacátého století, jež tlumočí náhled houslistů a pedagogů na samotnou podstatu hry na jejich nástroj. Tou je přednes melodie realizovaný jednotlivými tahy smyčce a její odstínění různými artikulačními a dynamickými prostředky. Z těchto svědectví vystupují dva odlišné principy tvoření zvuku, které ale v houslových školách můžeme rozlišovat a poznávat jen skrze jejich technický popis, nikoli jako znějící skutečnost.

Na jedné straně je to princip rozvržení smyku, který sice pátrá po způsobech odstínění zvuku, ale z prostředků k jejich dosažení zná pouze tlak smyčce na struny realizovaný silou paže. Nástrojem artikulace a zvukových kontrastů jsou v tomto pojetí především varianty různorodě technicky prováděných smyků, jako je détaché, staccato, spiccato nebo sautillé. Tuto koncepci zastupuje metodika Otakara Ševčíka a Emanuela Ondříčka.

Na druhé straně stojí princip, jenž racionálně rozvrhuje jednotlivé tahy smyčce podle daností produkované melodie. Smyk je zde organizován rytmickým, dynamickým a barevným uspořádáním hrané skladby. Tento postoj mezi zmiňovanými pojednáními zastupuje jak *Méthode de violon*, první metodické pojednání o užití Tourteho smyčce, tak také zástupci německé houslové školy Ferdinand David, Joseph Joachim, Andreas Moser a Carl Flesch.

Bylo by však zásadně zjednodušující tvrdit, že jsou tato pojetí ohraničená pouze svými národními školami či konkrétními houslisty. Jak jsem zmínila, záměrem předloženého výběru témat houslové metodiky devatenáctého století nebylo utvořit úplnou představu o jejím stavu. Studium dalších houslových škol vlivných autorů (např. Bartolomea Campagnoliho, Charlese de Bériota a dalších) by rozhled po způsobech nakládání se smyčcem ještě rozšířil. V této práci jsem se pokusila rozeznat a popsat dva rozdílné přístupy ke tvoření zvuku na houslích tak, jak jejich rozlišení umožnila metodická vyjádření houslových škol. Domnívám se, že způsob realizace smyků nevznikal jako spekulace houslové metodiky oddělená od reality, ale vždy vycházel z prováděného repertoáru. Obě pojetí zřejmě v devatenáctém století koexistovala a byla využívána v závislosti na kompozičních danostech skladeb, které houslista hrál.

K uchopení těchto otázek může přispět výklad principu virtuosity a interpretace Carla Dahlhause, který předkládá v kapitole *Virtuosität und Interpretation*¹⁵⁷ v pojednání *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Autor považuje za aktuální otázku hudební historie rekonstrukci podmínek, za kterých se virtuosita, jež byla zprvu kulturním fenoménem, stala součástí dějin kompozice umělecké hudby: „*Nicht in Hypothese über eine Vorgeschichte aber, die sich ins Halbdunkel verliert, sondern in der Rekonstruktion der Bedingungen, unter denen das Virtuositum der Geschichte der Musik als Kunst angehört, besteht, wie es scheint, die eigentliche Aufgabe, die eine musikhistorische Darstellung des Phänomens erfüllen müsste.*“¹⁵⁸

Dahlhaus se věnuje situaci, kdy se v reakci na Paganiniho úspěch na začátku třicátých let devatenáctého století Liszt, Schumann a Brahms pokoušeli přenést do klavírní tvorby principy houslové virtuosity a ta tak postupně začala proměňovat kompoziční struktury umělecké hudby. Pro účel této práce jsou přínosné Dahlhausovy definice virtuosního a interpretačního principu.

Pro soudržnost virtuosních hudebních forem, jejichž hlavním obsahem jsou brilantní figurace a pasáže, je nezbytná opěrná struktura. Zatímco v řadě variací tvoří páteř harmonicko-melodická předloha a v případě ronda je pevným základem formální konstrukce opakující se ritornel, fantazie, jež vycházela z prototypu hnutí Sturm und Drang konce osmnáctého století, je ovládána výmluvnými rétorickými gesty a je ze tří jmenovaných virtuosních forem devatenáctého století nejméně stavebně soudržná. Struktura fantazie ale začala přijímat znaky sonátové formy a směřovala tak při zachování virtuosity k logické formální stavbě. To je podle Dahlhause situace, kdy se setkává takzvaný virtuosní princip s interpretačním.

Carl Dahlhaus popisuje, jak se tyto dva rozdílné principy projevovaly v kompozici. Virtuosita, nesená formami založenými na opěrné struktuře, je zaměřena na estetický moment sám o sobě spíše než na vnímání jeho funkčního vztahu v rámci hudební formy, pracuje s protikladností kontinuity a momentálního efektu, s kontrastem pevně založeného rámce a vstupů neočekávaných detailů, a tak zůstává stále ve spojení s improvizací. Druhým pólem je způsob hudebního sdělení založený na tématu. Rozvíjení témat směřuje k vytvoření logické formy, která na rozdíl od opěrné struktury improvizace zaručuje podstatně větší volnost skladateli než interpretovi.

¹⁵⁷ DAHLHAUS (pozn. 3).

¹⁵⁸ Ibidem, s. 110.

S rozdílem mezi prací s opěrnou strukturou a tematickým procesem v kompozici souvisí podle Dahlhause dva rozdílné způsoby prováděcí praxe. Na jedné straně je to provedení, jež tíhne k přizpůsobení hudebních kusů, k jejich úpravě pro technické možnosti interpretů. Na straně druhé stojí ztvárnění se smyslem pro věrnost originálnímu dílu, které zachovává ducha hudebního kusu a chrání originální verzi: *„Mit der komponistionsgeschichtlichen Differenz zwischen Gerüstsatz und thematischer Abhandlung hängt der Unterschied zwischen einer Aufführungspraxis, die zum Arrangement – zur Anpassung an die Gelegenheit – tendierte, und einer ‘Werktreue’, die im Buchstaben des Originals – des ‚Urtextes‘ – dessen Geist aufbewahrt sag, eng zusammen.“*¹⁵⁹

Dahlhaus připomíná, že virtuos osmnáctého a začátku devatenáctého století užíval hudební texty spíše jako scénáře pro provedení. Skladby založené na opěrné struktuře byly přirozeně variabilní a přístupné k úpravě, a tak téměř žádné dílo tohoto typu nezůstalo transkripční praxí nedotčené. Jinak tomu bylo v případě tematické práce, jejíž význam spočívá v její přesnosti a přísnosti. S formou hudebního sdělení založenou na tematickém procesu, v němž každá změna porušuje logickou podstatu originálu, si praxe úprav nedokázala již tak snadno poradit.

Dahlhaus své pojednání směřuje k okamžiku, kdy ve stejné době, v níž virtuosita dosáhla své kulminace jako část kulturní historie, byla již ohrožena zevnitř postupem kompoziční techniky. Jakmile protikladnost předurčené kontinuity a improvizovaných nebo částečně improvizovaných momentálních efektů ustoupila tematické práci jako rozhodujícímu fenoménu ve vývoji instrumentální hudby, jakákoli forma virtuosity živená dědictvím improvizace byla ohrožena ve svém základě: *„Die Virtuosität erreichte ihre geschichtliche Höhe (...) in einer kompositionsgeschichtlich zwiespältigen Lage: einer Übergangssituation, in der eine ältere, an der Technik des Gerüstsatzes orientierte Tradition noch nicht abgestorben war, aber durch eine neuere, die den Begriff des Themas ins Zentrum des instrumentalmusikalischen Denkens rückte, überlagert wurde.“*¹⁶⁰

Asi v polovině století byl primát virtuosity podloměn principem interpretace věrné originálu díla, což přimělo také hudební kritiky začít postupně posuzovat virtuositu podle kritérií interpretace spíše než naopak. To je spojeno se změnou v intelektuálním klimatu doby a s postupným pronikáním historického vědomí, jež chápalo interpretaci hudebního odkazu Bacha a Beethovena jako nutnost pro položení živého základu budoucí tvorbě. Dahlhaus se dále zmiňuje o změně koncertních forem a konstatuje, že s postupem vývoje hudebních

¹⁵⁹ DAHLHAUS (pozn. 3), s. 113.

¹⁶⁰ Ibidem, s. 113.

institucí virtuosní koncert ustoupil symfonickému, recitálu a soirré. Transformace stavby koncertních událostí měla následky také ve strukturách hudebních druhů, v jejich kompoziční technice. Kolem roku 1840 si forma klavírního virtuosního koncertu osvojila symfonický styl, vznikaly takzvané symfonické koncerty, jejichž příkladem může být Brahmsův Klavírní koncert B dur.

Domnívám se, že tyto principy, definované Dahlhausem zhruba pro období třicátých až padesátých let devatenáctého století, mohou přispět také k orientaci v různých podobách houslového přednesu, jež mají své kořeny ve stejné době. Když se nyní pokusíme stručně nahlédnout do repertoárového zaměření houslistů, jejichž metodická pojetí hry na housle jsme poznali, zaměříme se na jejich vztah k soudobé tvorbě, ke komorní hudbě a ke staršímu repertoáru.

Ferdinand David, koncertní mistr Gewandhausorchester v Lipsku, premiéroval roku 1845 Mendelssohnův houslový koncert, na jehož vzniku se také podílel konzultacemi v době kompozice. S Mendelssohnem pravidelně pořádal komorní koncerty v Lipsku a jako editor vydal první praktickou edici výběru Bachových sólových houslových skladeb, které často hrál na veřejnosti. Joseph Joachim premiéroval roku 1879 Brahmsův houslový koncert, byl mu také dedikován Houslový koncert a Fantazie Op. 131 Roberta Schumanna. Joachimovým nejčastěji hraným programem byl Beethovenův Koncert D dur, Bachova Chiaconna a výběr z jeho sólových Sonát a partit, vystupoval také s koncerty Mendelssohna, Viottiho a Spohra. Byl pořadatelem prvních čistě kvartetních komorních recitálů. Leopoldu Auerovi, profesoru petrohradské konzervatoře, byla věnována díla Čajkovského (*Sérénade mélancolique*), Glazunova a dalších. Předěl v kariéře Carla Flesche znamenala série pěti historických koncertů provedených v Berlíně v roce 1905, jež ilustrovaly rozvoj houslového repertoáru skladbami padesáti autorů od sedmnáctého po dvacáté století.

Nakolik houslové koncerty druhé poloviny devatenáctého století splňují znaky symfonického koncertu, přestože žádný z nich nemá samostatnou třetí větu Scherzo, jež je pro Dahlhause příznačným jevem této formy, nebudeme v této práci posuzovat. Přesto je, domnívám se, možné považovat houslisty, jež jsem vybrala jako představitele typu houslového tvoření zvuku pracujícího s logickým rozvržením smyčce, za reprezentanty Dahlhausova interpretačního principu.

Dahlhausův virtuosní princip popisuje konkrétní situaci tvorby v době virtuosní éry třicátých a čtyřicátých let devatenáctého století. Uvažovat o podobných projevech na začátku dvacátého století je možné jedině v jistém přeneseném významu. Přesto se domnívám, že jeho základní znaky, za něž považuji transkripční praxi, formu fantazie a zaměření na momentální

efekty výrazu, splňuje repertoár Emanuela Ondříčka, který jsem se pokusila vystihnout v první kapitole. Praxe úprav se v této době soustřeďuje na skladby z druhé poloviny devatenáctého století, zvláště části oper, ale vznikají také parafráze písní nebo transkripce skladeb pro jiné obsazení. Doba začátku dvacátého století již považuje historický rozměr koncertního repertoáru za samozřejmý. Za jeden z příznačných jevů považuji, že si Ondříček z tvorby první poloviny devatenáctého století vybírá v hojnější míře skladby Paganiniho. Zároveň ale, jak jsme popsali v první kapitole, Ondříček vystupoval i s koncerty druhé poloviny devatenáctého století, jejich symfonický charakter je však v tomto případě relativizován prováděním s klavírním výtahem.

Přestože ani se svými žáky v Bostonu Ondříček zřejmě nepochoval na soudobém repertoáru, zmiňuje se v článku pro *Musical America*¹⁶¹ o problému nedostatku instruktivního materiálu k soudobým skladbám. Konstatuje, že pro pomoc studentovi k získání nového typu techniky vzniklo jen několik příspěvků, v této souvislosti jmenuje Bohuslava Martinů a Aloise Hábu.

Otakar Ševčík hojně zadával svým žákům kromě houslových koncertů, k nimž v závěru života sepsal analytické studie a jež považoval za základ repertoáru svých studentů, skladby Nicola Paganiniho. Tvorbě osmnáctého století se Ševčík ve svém instruktivním díle nevěnoval, přesto zadával studentům Bachovy sólové sonáty. Jan Kubelík byl na začátku kariéry označován za druhého Paganiniho, při svých cestách po světě byl, podobně jako Jaroslav Kocian, považován za výjimečného reprezentanta Ševčíkovy metody a oceňován především za precizní technické zvládnutí širokého repertoáru. Kubelíkovi byl věnován Foerstrův houslový koncert. Žáci Otakara Ševčíka se věnovali také komorní hudbě v Heroldově kvartetu, Ševčíkově kvartetu a Českém triu.

Chceme-li ještě stručně pohlédnout do repertoáru Ševčíkových předchůdců na Pražské konzervatoři, zjišťujeme, že Antonín Benewitz se roku 1855 podílel na premiéře Smetanova Klavírního tria g moll. Z jeho žáků se Ferdinand Laub účastnil jako interpret kvartetních večerů v Berlíně a premiéroval první dva Čajkovského smyčcové kvartety, Jan Hřímálý poprvé provedl Čajkovského třetí smyčcový kvartet a František Ondříček roku 1883 Dvořákův houslový koncert. České kvarteto (Oskar Nedbal, Josef Suk, Karel Hoffmann, Karel Halíř) provozovalo s velkými úspěchy široký komorní repertoár od osmnáctého století po současnou tvorbu. Bohuslav Šich¹⁶² se zmiňuje o výrazném poklesu zájmu o pražské

¹⁶¹ Praha, Knihovna a archiv Pražské konzervatoře, sine sign., (ONDŘÍČEK, Emanuel: *Ondricek discusses problems in violin teaching*, in: *Musical America*, 25. 1. 1941, výstřižek).

¹⁶² ŠICH (pozn. 10), s. 185.

koncerty Františka Ondříčka v roce 1901, jehož příčinou měl být nástup Ševčíkových žáků Jana Kubelíka, Jaroslava Kociana a mladšího bratra Emanuela. Otázku, jak se způsob výuky a zaměření repertoáru pražské houslové školy proměnily s působením Otakara Ševčíka, zde nemůžeme plně postihnout.

Zjišťujeme, že mezi houslisty české houslové školy začátku dvacátého století nelze přesně vymezit dva typy interpretů lišící se kontaktem se soudobou tvorbou a jejím premiérováním, interpretací historického repertoáru či komorní hudby na jedné straně a prováděním virtuosního repertoáru, transkripcí a parafrází na straně druhé. Nemůžeme tedy tvrdit, že se princip tvoření zvuku, charakteristický nuancováním zvuku smykovými variantami, omezoval na osobnosti věnující se populární virtuosní produkci. Není možné ani definovat, nakolik byl tento způsob zvukové produkce v Čechách rozšířen a zda byl vlastní již Ševčíkovým předchůdcům. K zodpovězení těchto otázek může v budoucnu přispět studium pramenných materiálů z pozůstalostí českých interpretů a průzkum v nich zanesených smyků. Z množství Ševčíkových žáků si lze udělat představu o tom, kolik houslistů bylo tímto způsobem výuky ovlivněno. Skrze osobnost Emanuela Ondříčka si můžeme udělat obrázek, jak dále Ševčíkovi žáci řešili metodické a interpretační problémy. Příznačné je, že většina metodik, o nichž jsme pojednávali, není v pražských knihovnách a archivech v současné době dostupná.

Závěr

Jsem si vědoma toho, že se mé pojednání o metodice Emanuela Ondříčka, vyjma kapitol zabývajících se pramennou základnou, poměrně málo obracelo do houslistovy vlastní doby. Domnívám se, že nástrojová pedagogika je oblastí, kde je tradice ještě silnějším činitelem než v hudební kompozici. Metodiky se mnohokrát obracejí do minulosti, mnohokrát citují předešlé autority a chtějí z jejich pojetí čerpat poučení.

Chtěla bych zdůraznit významnou oddělenost pojednávané problematiky od toho, co dnes považujeme za těžiště hudební tvorby i hudebního života období přelomu devatenáctého a dvacátého století. Na základě pramenů, jež jsem pro účely této práce studovala, se houslová pedagogika jeví jako uzavřený svět, který reflektoval soudobé hudební dění české moderny nebo světové tvorby jen v omezené míře. Je však nutné zdůraznit, že jsem prameny české houslové pedagogiky v žádném případě nepoznala ve vyčerpávající šíři, a tak mají i závěry z použitých pramenů vyvozené jen omezený dosah.

Touto prací bych ráda přispěla k základnímu pramennému výzkumu osobnosti českého houslisty Emanuela Ondříčka, jenž je v české literatuře dosud neznámý. Zároveň jsem se pokusila situaci houslové interpretace v Čechách porovnat se zahraničním horizontem skrze výpovědi evropských výkonných umělců. Dva principy, jež mi vystupují ze studia zmíněných metodik, chci považovat za perspektivu k náhledu na velmi rozmanitou oblast houslové interpretace pojednávaného období. Problematičnost těchto závěrů shledávám v nemožnosti konfrontovat tyto poznatky v dostatečné míře se zvukovou skutečností. Dobové nahrávky sice existují například v případě Františka Ondříčka, Josepha Joachima a dalších, jejich výpovědní hodnota je ale vzhledem k zvukovým zkrácením daným malým frekvenčním rozsahem diskutabilní a pro účel této práce nebyly reflektovány.

Otázky, nakolik metodiky a školy hry na housle vypovídají o povaze houslového projevu doby, do jaké míry ovlivňovali tito houslisté a učitelé soudobou tvorbu, co nakonec bylo měřítkem úspěchu a přetrvání té které školy a nakolik se její důrazy dařilo uvést do praxe v koncertním životě, mohou být předmětem dalšího bádání. Výzkum v oblasti české houslové interpretace počátku dvacátého století se může v budoucnu zaměřit na prameny vypovídající o způsobech rozvržení smyků a utváření prstokladů jednotlivých houslistů, jakými jsou v případě Emanuela Ondříčka hudebniny ze sbírky Pražské konzervatoře.

Seznam pramenů a literatury

Prameny

1. Notové

- BRAHMS, Johannes: *Concert für Violine mit Begleitung des Orchesters*, N. Simrock, Berlin 1879.
- DAVID, Ferdinand: *Violinschule*, Oliver Ditson Company, Boston 1880.
- DVOŘÁK, Antonín: *Valčíky Op. 54, č. 1 a 4*, ONDŘÍČEK, Emanuel (ed.), Boston Music Company, Boston 1917.
- JOACHIM, Joseph – MOSER, Andreas: *Violinschule*, N. Simrock, Berlin 1905.
- ONDŘÍČEK, Emanuel: *Deux Pieces Op. 10*, Bosworth, Leipzig 1907.
- ONDŘÍČEK, Emanuel: *The Mastery of Tone-Production and Expression on the Violin*, The Boston Music Company, Boston 1929.
- RODE, Pierre – KREUTZER, Rodolphe – BAILLOT, Pierre: *Violin-Schule*, BAILLOT, Pierre (ed.), Marco Berra, Praha s. a.
- RODE, Pierre – KREUTZER, Rodolphe – BAILLOT, Pierre: *Violin-Schule*, NOWOTNY, Carl (ed.), Universal Edition, Wien s. a.
- ŠEVČÍK, Otakar: *Houslová škola pro začátečníky Op. 6*, Supraphon, Praha 1986.
- ŠEVČÍK, Otakar: *R. Kreutzer: Etudes – caprices s analytickými studii Op. 26*, Pazdírek, Brno 1931.
- ŠEVČÍK, Otakar: *Studie k Joachimově kadenci k Brahmsovu koncertu D dur Op. 25*, Pazdírek, Brno 1931.
- ŠEVČÍK, Otakar: *Škola houslové techniky Op. 1*, Bosworth, Leipzig 1901.
- ŠEVČÍK, Otakar: *Škola smyčcové techniky Op. 2*, Supraphon, Praha 1979.
- ŠEVČÍK, Otakar: *Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin) H. Wieniawského 2. koncertu d moll Op. 17*, Pazdírek, Brno 1929.
- ŠEVČÍK, Otakar: *Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin) J. Brahmsa koncertu D dur Op. 18*, Pazdírek, Brno 1931.
- ŠEVČÍK, Otakar: *Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin) P. I. Čajkovského koncertu D dur Op. 19*, Pazdírek, Brno 1930.
- ŠEVČÍK, Otakar: *Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin) N. Paganiniho Allegro-Concertu D dur Op. 20*, Pazdírek, Brno 1932.
- ŠEVČÍK, Otakar: *Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin) F. Mendelssohn-Bartholdyho koncertu e moll Op. 21*, Pazdírek, Brno 1931.
- TARTINI, Giuseppe – ONDŘÍČEK, Emanuel: *Concerto in A major: Violine und Pianoforte*, Universal Edition, Wien 1935.
- WIENIAWSKI, Henri: *Fantasy on Russian Folk Songs from Puna's ballet „The Golden Fish“*, ONDŘÍČEK, Emanuel (ed.), Associated Music Publishers, s. l. 1946.

2. Archivní

Praha, Národní muzeum – České muzeum hudby, Katalog fondu nenotovaných rukopisů, inv. č.: G 3980, G 4133, G 4291, G 5385, G 5389, G 7150, G 12754, G 12755, G 12756, G 12757, G 12758, G 12759, G 12760, G 12761, G 12800 (korespondence Emanuela Ondříčka).

Praha, Knihovna a archiv Pražské konzervatoře, sine sign., (EMERSON, Herriet: *Emerson – Ondříček Violin Music Collection. Manuscripts. Pedagogical Studies*, 2007, seznam hudebnin věnovaných Pražské konzervatoři).

Praha, Knihovna a archiv Pražské konzervatoře, sine sign., (ONDRÍČEK, Emanuel: *Ondricek discusses problems in violin teaching*, in: *Musical America*, 25. 1. 1941, výstřížek).

Footnote.com, digital archive of original source documents (dokumenty o udělení státního občanství USA Emanuelu Ondříčkovi z 6. 10. 1923), http://www.footnote.com/browsemore/23961703_All%5Enaturalization%20records%5Enaturalization%20record [rev. 17. 9. 2010].

3. Zprávy v periodikách

Budivoj XLIV, 1908, č. 41, 22. 5., s. 2; XLIV, 1908, č. 44, 2. 6., s. 2.

Lidové noviny XI, 1903, č. 64, 19. 3., s. 6; XI, 1903, č. 186, 15. 8. s. 4; XVII, 1909, č. 106, 17. 4., s. 4.

Moravská orlice XXXVIII, 1900, č. 296, 29. 12., s. 2; XLI, 1903, č. 57, 11. 3., s. 6; XLI, 1903, č. 63, 18. 3., s. 2; XLI, 1903, č. 67, 22. 3., s. 5; XLI, 1903, č. 186, 15. 8., s. 10; XLI, 1903, č. 244, 24. 10., s. 3; XLI, 1903, č. 279, 4. 12., s. 5; XLI, 1903, č. 283, 10. 12., s. 5.

Národní listy XXXIX, 1899, č. 305, 3. 11., s. 3; XXXIX, 1899, č. 316, 14. 11., s. 2; XL, 1900, č. 81, 23. 3., s. 3; XL, 1900, č. 90, 1. 4., s. 4, 6; XL, 1900, č. 94, 5. 4., s. 3; XL, 1900, č. 100, 11. 4., s. 4; XL, 1900, č. 114, 26. 4., s. 3; XL, 1900, č. 339, 8. 12., s. 3; XL, 1900, č. 356, 27. 12., s. 2; XLI, 1901, č. 84, 26. 3., s. 4; XLI, 1901, č. 268, 28. 9., s. 5; XLII, 1902, č. 1, 1. 1., s. 3; XLII, 1902, č. 30, 31. 1., s. 3; XLII, 1902, č. 129, 11. 5., s. 4; XLIII, 1903, č. 105, 17. 4., s. 3; XLIII, 1903, č. 221, 14. 8., s. 4; XLIII, 1903, č. 322, 25. 11., s. 9; XLIII, 1903, č. 356, 30. 12., s. 3; XLIV, 1904, č. 113, 23. 4., s. 3; XLVIII, 1908, č. 39, 9. 2., s. 3; XLVIII, 1908, č. 113, 24. 4., s. 2.

Národní politika XVII, 1899, č. 313, 11. 11., s. 2; XX, 1902, č. 269, 30. 9., s. 4; XX, 1902, č. 325, 26. 11., s. 4; XXI, 1903, č. 106, 18. 4., s. 4; XXI, 1903, č. 221, 14. 8., s. 4; XXI, 1903, č. 323, 26. 11., s. 5; XXI, 1903, č. 357, 31. 12., s. 4; XXII, 1904, č. 112, 22. 4., s. 5; XXVI, 1908, č. 117, 28. 4., s. 8.

Našinec XXXVI, 1900, č. 139, 12. 12., s. 3; XXXVII, 1901, č. 142, 4. 12., s. 2; XXXIX, 1903, č. 135, 27. 11., s. 3; XL, 1904, č. 1, 1. 1., s. 3.

Opavský Týdeník XXXIII, 1902, č. 27, 5. 4., s. 1; XXXIV, 1903, č. 77, 3. 10., s. 3.

Plzeňské listy 1900, č. 293, 27. 12., s. 4; 1901, č. 148, 2. 7., s. 2; 1901, č. 150, 4. 7., s. 2; 1901, č. 151, 5. 7., s. 2; 1901, č. 155, 10. 7., s. 5; 1901, č. 223, 30. 9., s. 5; 1901, č. 230, 8. 10., s. 2; 1901,

č. 231, 9. 10., s. 2; 1901, č. 232, 10. 10., s. 2; 1901, č. 239, 18. 10., s. 2; 1901, č. 240, 19. 10., s. 3; 1901, č. 241, 21. 10., s. 5; 1901, č. 291, 19. 12., s. 2; 1902, č. 2, 3. 1., s. 4; 1902, č. 26, 1. 2., s. 6; 1902, č. 223, 30. 9., s. 4; 1902, č. 271, 26. 11., s. 6; 1902, č. 272, 27. 11., s. 4; 1903, č. 241, 24. 10., s. 5; 1904, č. 92, 22. 4., s. 4.

BATKA, Richard: *Henri Marteau über die Geigerschulen Joachims und Ševčíks*, in: *Prager Tagblatt*, 1906, č. 224, 15. 8., s. 8.

J. V.: „*Dalibor*“ *mistru Otakaru Ševčíkovi*, in: *Dalibor XXVI*, 1904, č. 6/7, 30. 1., s. 37–45.

Literatura

AUER, Leopold: *Violin Playing as I Teach it*, New York 1921.

ČERNUŠÁK, Gracian: *Emanuel Ondříček*, in: *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, BLOM, Eric (ed.), 5. ed., Vol. VI, London 1954, s. 191.

ČERNUŠÁK, Gracian: *Ondříček Emanuel*, in: *Československý hudební slovník osob a institucí*, ČERNUŠÁK, Gracian – ŠTĚDRŇ, Bohumír – NOVÁČEK, Zdenko (eds.), 1. vyd., Sv. II, Praha 1965, s. 222.

DAHLHAUS, Carl: *Foundations of Music History*, ROBINSON, J. Bradford (trans.), Cambridge 1983.

DAHLHAUS, Carl: *Virtuosität und Interpretation*, in: idem: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Band 6), Laaber 1980, s. 110–117.

FLESCHE, Carl: *Das Klangproblem im Geigenspiel*, Berlin 1931.

FLESCHE, Carl: *Problems of Tone Production in Violin Playing*, SAENGER, Gustav (trans.), New York 1934.

FLESCHE, Carl: *Die Kunst des Violin-Spiels*, 2. Ausg., Berlin 1929.

HOULE, Arthur: *Gladys Posselt Ondříček*, Mesa 2009, <http://www.pianofestival.org/GladysOndricek.doc> [rev. 17. 9. 2010].

JANKO, Lukáš: *České houslové školy*, Praha 2003.

JAHN, Arthur: *Die Grundlagen der Natürlichen Bogenführung auf der Violine*, Leipzig 1913.

KUZNIK, Frank: *Legacy for strings*, <http://www.thepraguepost.com/articles/2006/11/08/legacy-for-strings.php> [rev. 6. 5. 2010].

LÉBL, Vladimír – LUDVOVÁ, Jitka: *Nová doba (1860–1938)*, in: LÉBL, Vladimír (ed.): *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*, 2. vyd., Praha 1989, s. 390–431.

ONDŘÍČEK, František: *Violin-Methode auf anatomisch physiologischer Grundlage*, Leipzig 1909.

RÔNEZ, Marianne: *Violinspiel*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, FINSCHER, Ludwig (ed.), 2. Ausg., Sachteil 9, Kassel 1998, sl. 1619–1646.

STEINHAUSEN, Friedrich Adolf: *Die Physiologie der Bogenführung auf den Streichen-instrumenten*, Leipzig 1907.

- STOWELL, Robin: *Violin Bowing in Transition: A Survey of Technique as Related in Instruction Books c 1760 – c 1830*, in: *Early Music* XII, 1984, č. 3, s. 317–327, <http://www.jstor.org/stable/3137768> [rev. 15. 4. 2011].
- STOWELL, Robin: *Violin, Technique and performing practice*, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41161pg1> [rev. 19. 4. 2011].
- Systém Kramerius Národní knihovny ČR*, digitální knihovna naskenovaných periodik a monografií, <http://kramerius.nkp.cz/kramerius/Welcome.do> [rev. 7. 5. 2010].
- ŠEFL, Vladimír – DOSTÁL, Jiří: *Otakar Ševčík: Sborník statí a vzpomínek*, Praha 1953.
- ŠEFL, Vladimír: *Otakar Ševčík*, diplomová práce, Univerzita Karlova, Praha 1949.
- ŠICH, Bohuslav: *František Ondříček*, Praha 1970.
- TRENDELENBURG, W.: *Die natürlichen Grundlagen der Kunst des Streichinstrumenten-spiels*, Berlin 1925.
- VLK, Matěj: *Dílo Otakara Ševčíka v kontextu moderní houslové pedagogiky*, diplomová práce, Univerzita Karlova, Praha 2009.
- VYSLOUŽIL, Jiří: *Emanuel Ondříček*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, SADIE, Stanley (ed.), 1. ed., Vol. 13, London 1980, s. 541.
- VYSLOUŽIL, Jiří: *Emanuel Ondříček*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, SADIE, Stanley (ed.), 2. ed., Vol. 18, New York 2001, s. 410.
- ŽÍDEK, František: *Čeští houslisté tří století*, Praha 1979, s. 155.

Seznam vyobrazení

- s. 27 Obr. 1: Příklady cvičení ke tvoření zvuku ve vyrovnané dynamice (ONDRÍČEK Emanuel: *The Mastery of Tone-Production and Expression on the Violin*, The Boston Music Company, Boston 1929, s. 3–4). Foto: Tereza Esterlová.
- s. 28 Obr. 2: Příklady cvičení ke zvládnutí crescenda a decrescenda (ONDRÍČEK, Emanuel: *The Mastery of Tone-Production and Expression on the Violin*, The Boston Music Company, Boston 1929, s. 6–27). Foto: Tereza Esterlová.
- s. 32 Obr. 3: Příklad čtyř rychlostí smyku ve skladbě *On a Spring Morn* (ONDRÍČEK, Emanuel: *The Mastery of Tone-Production and Expression on the Violin*, The Boston Music Company, Boston 1929, s. 4). Foto: Tereza Esterlová.

- s. 34 Obr. 4: Ukázka z Melodie č. 3 *The Return*: izolovanost probíraného jevu v rámci instruktivní skladby (ONDRŤÍČEK, Emanuel *The Mastery of Tone-Production and Expression on the Violin*, The Boston Music Company, Boston 1929, s. 12). Foto: Tereza Esterlová.
- s. 35 Obr. 5: *The Cobbler*: Ukázka rozvržení smyku předpokládajícího změnu tlaku na smyčec (ONDRŤÍČEK, Emanuel: *The Mastery of Tone-Production and Expression on the Violin*, The Boston Music Company, Boston 1929, s. 22). Foto: Tereza Esterlová.
- s. 36 Obr. 6: *Valse Sentimentale*: Ukázka rozvržení smyku předpokládajícího změnu tlaku na smyčec (ONDRŤÍČEK, Emanuel: *The Mastery of Tone-Production and Expression on the Violin*, The Boston Music Company, Boston 1929, s. 29). Foto: Tereza Esterlová.
- s. 37 Obr. 7: Cvičení 36: Určení tónů, které mají být vibrovány (ONDRŤÍČEK, Emanuel: *The Mastery of Tone-Production and Expression on the Violin*, The Boston Music Company, Boston 1929, s. 68). Foto: Tereza Esterlová.
- s. 42 Obr. 8: Artikulace pasáží v závislosti na předepsaném tempu (RODE, Pierre – KREUTZER, Rodolphe – BAILLOT, Pierre: *Violin-Schule*, NOWOTNY, Carl (ed.) Universal Edition, Wien s. a., s. 49). Foto: Tereza Esterlová.
- s. 44 Obr. 9: *Die ersten Übungen im Zählen und in der Bogeneintheilung*: provedení jednou rychlostí smyku (DAVID, Ferdinand: *Violinschule*, LISTEMANN, Bernhard (ed.), Oliver Ditson Company, Boston 1880, s. 13). Foto: Tereza Esterlová.
- Obr. 10: *Die ersten Übungen im Zählen und in der Bogeneintheilung*: provedení dvěma rychlostmi smyku (DAVID, Ferdinand: *Violinschule*, LISTEMANN, Bernhard (ed.), Oliver Ditson Company, Boston 1880, s. 13). Foto: Tereza Esterlová.
- s. 45 Obr. 11: *Die ersten Übungen im Zählen und in der Bogeneintheilung*: rozdělení smyčce na třetiny (DAVID, Ferdinand: *Violinschule*, LISTEMANN, Bernhard (ed.), Oliver Ditson Company, Boston 1880, s. 14). Foto: Tereza Esterlová.
- s. 46 Obr. 12: Nerovnoměrná rychlost smyku vycházející z melodické fráze (DAVID, Ferdinand: *Violinschule*, LISTEMANN, Bernhard (ed.), Oliver Ditson Company, Boston 1880, s. 38). Foto: Tereza Esterlová.
- s. 47 Obr. 13: Intenzita vibrata v závislosti na síle tónu (DAVID, Ferdinand: *Violinschule*, LISTEMANN, Bernhard (ed.), Oliver Ditson Company, Boston 1880, s. 45). Foto: Tereza Esterlová.
- s. 54 Obr. 14: Rytmičká cvičení a členění smyčce (ŠEVČÍK, Otakar: *Škola smyčcové techniky Op. 2*, Supraphon, Praha 1979, s. 54). Foto: Tereza Esterlová.
- Obr. 15: Nerovnoměrná rychlost smyku při hře polovinou smyčce (ŠEVČÍK, Otakar: *Škola smyčcové techniky Op. 2*, Supraphon, Praha 1979, s. 6). Foto: Tereza Esterlová.
- s. 55 Obr. 16: Nerovnoměrná rychlost smyku v kombinacích legata a détaché (ŠEVČÍK, Otakar: *Škola smyčcové techniky Op. 2*, Supraphon, Praha 1979, s. 11). Foto: Tereza Esterlová.

- s. 56 Obr. 17: Úvod Brahmsova houslového koncertu v Ševčíkově edici (ŠEVČÍK, Otakar: *Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin) J. Brahmsa koncertu D dur Op. 18*, Pazdírek, Brno 1931, houslový part, s. 2). Foto: Tereza Esterlová.
- Obr. 18: Intervalové studie (ŠEVČÍK, Otakar: *Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin) J. Brahmsa koncertu D dur Op. 18*, Pazdírek, Brno 1931, s. 5). Foto: Tereza Esterlová.
- Obr. 19: Analytické studie (ŠEVČÍK, Otakar: *Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů (taktových skupin) J. Brahmsa koncertu D dur Op. 18*, Pazdírek, Brno 1931, s. 6). Foto: Tereza Esterlová.
- s. 57 Obr. 20: Úvod Brahmsova houslového koncertu v první edici z roku 1879 (Brahms, Johannes: *Concert für Violine mit Begleitung des Orchesters*, N. Simrock, Berlin 1879, houslový part, s. 2). Foto: Tereza Esterlová.