

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Pedagogická fakulta

katedra hudební výchovy

Šárka Trávníčková

Žena a housle – problematika hudební pedagogiky

Diplomová práce

Duben 2006

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma „Žena a housle – problematika hudební pedagogiky“ vypracovala samostatně a použila pramenů, které uvádím v příloženém seznamu literatury.



Vedoucí diplomové práce: prof. Jiří Tomášek
Oponent diplomové práce: doc. Marka Perglerová
Studijní obor: HV-NÁ

1.1	1.1.1	10
1.2	1.2.1	10
	1.2.2	12
	1.2.3	14
	1.2.4	15
	1.2.5	16
	1.2.6	18
	1.2.7	20
	1.2.8	21
	1.2.9	23
	1.2.10	25
	1.2.11	26
	1.2.12	26
	1.2.13	27
	1.2.14	28
	1.2.15	28
	1.2.16	29

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma „Žena a housle – problematika hudební pedagogiky“ vypracovala samostatně a použila pramenů, které uvádím v přiloženém seznamu literatury.

2.3	33
2.4	33
2.5	33

V Praze dne 12.4. 2006 podpis



2.7	37
2.8	38
2.9	38
2.10	38
2.11	38
2.12	38

Obsah:

Úvod

1. Historie působení žen v houslovém umění	4
1.1 Světové houslistky do počátku nahrávací doby (do počátku 20. století)	4
1.2 Světové houslistky od počátku nahrávací doby (od počátku 20. století)	4
1.2.1 Maud Powell	10
1.2.2 Marie Hall	12
1.2.3 Stefi Geyer	14
1.2.4 Marie Soldat	15
1.2.5 Erica Morini	16
1.2.6 Ginette Neveu	18
1.2.7 Guila Bustabo	20
1.2.8 Ida Haendel	21
1.2.9 Houslistky narozené v letech 1915 - 1945	23
1.2.10 Tatiana Grindenko	25
1.2.11 Lydia Mordkowitch	26
1.2.12 Sylvia Marcovici	26
1.2.13 Ida Kavafian	27
1.2.14 Dylana Jenson	28
1.2.15 Kyug-Wha Chung	28
1.2.16 Anne-Sophie Mutter	29
2. České houslistky - historie a současnost	32
2.1 Vilemína Nerudová	32
2.2 Marie Heritesová-Kohnová	32
2.3 Ervína Brokešová-Benešová	33
2.4 Kitty Červenková	34
2.5 Marie Hlouňová	35
2.6 Helena Šaffová	36
2.7 Marta Cittová-Procházková	36
2.8 Bedřiška Seidlová	36
2.9 Valentina Loukotová-Talichová	37
2.10 Eva Lustigová	37
2.11 Nora Grumlíková	38
2.12 Marta Tupá	38

2.13 Jitka Šedivá-Adamusová	39
2.14 Hana Kotková	39
2.15 Gabriela Demeterová	41
3. Pedagogicko-psychologická část	44
3.1 Osobnost učitele	44
3.2 Autorita	45
3.3 Vlastnosti učitele	45
3.3.1 Trpělivost	45
3.3.2 Sebeovládání	46
3.3.3 Trpělivost a nápaditost	47
3.3.4 Předvídavost	47
3.3.5 Umět volit správná slova	47
3.4 Psychologie dovedností - Dovednost všeobecně	48
3.5 Předpoklady pro hru na housle	49
3.5.1 Somatické (tělesné) předpoklady	49
3.5.2 Psychické předpoklady	50
3.6 Hudební nadání	51
3.7 Hudební sluch	52
3.8 Intonace	53
3.9 Smysl pro rytmus	54
3.10 Smysl pro dynamiku	55
3.11 Hudební paměť	56
3.12 Představivost a fantazie	57
3.13 Temperament	58
3.14 Osobnost dítěte	59
3.14.1 Věk začátečníků	60
3.14.2 Zázračné děti	61
3.15 Vlastnosti žáků	61
3.15.1 Talent	61
3.15.2 Temperament	62
3.15.3 Zdravé sebevědomí	62
3.15.4 Reakce žáků	63

Závěr

Prameny a literatura

Seznam příloh

Úvod

Může být zajímavé sledovat roli muže a ženy ve společnosti, srovnávat postavení muže a ženy z hlediska historického vývoje a z hlediska společenských zvyků nebo norem, ať už daného období či určité vrstvy lidí. Tato otázka, myslím tím otázku neustálého podvědomého soutěžení žen s muži a naopak, se spolu s proměnami a vývojem společnosti měnila také.

Podívejme se na doby, kdy bylo nemyslitelné, aby se žena jakkoliv angažovala např. v politice nebo veřejném životě vůbec, a naopak časové úseky v historii, kdy se osoba ženy stávala čímsi svatým a uctívaným, kultem zrození nového života. Jak již naznačuje název mé diplomové práce, chtěla bych zmapovat přínos žen v určité profesní oblasti, dokonce ve velice specifické oblasti, a tou je houslové umění. Pojem houslové umění je ovšem poněkud široký, je možné s ním spojovat výrobu houslí, tedy houslařství, činnost pedagogickou a činnost ryze praktickou, hru na housle. Právě činnosti pedagogické a praktické, tedy samotné hře na housle, se chci ve své práci věnovat a přiblížit tak úsilí žen houslistek v celé historii houslového umění. Mým záměrem však v žádném případě není vytvořit práci s neustálým poukazováním na jakési rozdíly v možnostech seberealizace mužů a žen, nebo dokonce s podtextem nerovnoprávnosti mezi muži a ženami, i když jisté zažitě společenské normy a mnohdy i předsudky v této otázce existují.

Mnoho lidí úsilí žen houslistek zavrhovalo, poukazujíc na skutečnost, že žádná z nich se nemůže nikdy zařadit mezi taková jména jako Corelli, Tartini, Paganini, Joachim, Thibaud, Ysaye, Kreisler, Heifetz a další jména stejného a možná i většího významu vzhledem k příslušnému období. Nebudeme-li však hodnotit pouze opravdu tu nejvyšší sféru světové houslové virtuozity, je to dosti omezený názor. Navíc v posledních desetiletích dosáhlo i několik žen houslistek tohoto houslového Olympu! Ovšem je pravdou, že po více než století od počátku moderního způsobu hry na housle byla účast žen skromná, což muselo být důsledkem jejich podřízeného postavení ve společnosti. Spolu s růstem pomyslné svobody v možnosti seberealizace žen rostla také jejich obliba hry na housle. A budoucnost žen v této profesi se ukázala bez hranic. V debatě o hlavních rozdílech mezi muži houslisty a ženami houslistkami se nejčastěji mluví o rozdílech psychologických a fyziologických. Snazší je zřejmě srovnání společenských a fyziologických odlišností. Ale

psychologické skutečnosti se, dle mého názoru, často jeví větším problémem ve snaze po dosažení nejlepších uměleckých kvalit, ve snaze po uspokojivém vývoji techniky hry a nakonec i ve volbě vhodného prostředí ke svému růstu a studiu, v ujasnění si svých priorit v otázce kariéry.

Ženy jsou prý ve své povaze citlivější, jemnější, vytríbenější, bývají více duchovně založeny, kladou značně důraz na svou intuici, proto se v mnoha situacích nechovají racionálně, nýbrž intuitivně, nechovají se ve vypjatých situacích stabilně jako muži. Základní rozdíly v povaze muže a ženy existují a mohli bychom o takovém tématu diskutovat nekonečně. Známe ženy hrající se sebevědomou, výbušnou agresivitou, další s mírnou zdrženlivostí nebo intelektuální silou. Stejně jako u mužů ženský temperament sahá od smyslnosti k nevzrušenosti.

Vezmeme-li v potaz, že perfektní zvládnutí hry na housle vyžaduje nesmírnou píli a obětavost, časovou náročnost, hraničící v mnoha případech až s fanatičností, je pro ženu houslistku téměř neřešitelná otázka rodiny a kariéry. Přirozenou touhu po rodině je ne vždy možné skloubit s kariérou, a tak rozhodování v tomto ohledu musí být frustrující. Bylo mnoho výborných houslistek, které slibně nastartovaly svoji kariéru a uprostřed ji musely ukončit. Od dobré manželky se očekávalo a bohužel často ještě očekává, že všechny své vlastní zájmy a dosavadní iniciativy opustí, dá tak „přednost“ manželovi a dětem před vším ostatním. Když zkoumáme kariéry už vynikajících houslistek, nacházíme mnoho takových, u nichž známe pouze datum narození, leč ne úmrtí, jelikož je konflikt kariéra versus rodina odsunut do částečné nebo úplné anonymity.

Fyzické rozdíly mezi mužem houslistou a ženou houslistkou nemusí být pro hru na housle zásadní. Sama velikost a váha těla nejsou rozhodujícími faktory, což můžeme dokázat na příkladech úspěchu tak malých a drobných mužů jakými byli např. Ricci, Huberman, Elman a další. Nevýhoda některých malých či křehkých dívek spočívá snad jen v jejich omezení prostého svalového výkonu. Při srovnávání prstů levé ruky mají ženy nevýhodu danou menšíma rukama, takže ve skladbách vyžadující velký roztah levé ruky, např. Paganiniho capricia a koncerty, Ernstovy skladby, se mohou některé ženy houslistky ocitat v nevýhodě právě svou malou rukou. V rozporu s tímto tvrzením však známe ženy, které reprodukovaly a dokonce nahrály komplet Paganiniho capricií, Paganiniho koncerty (zejména Koncert č.1 s kadencí Saureta), ale např. i Stravinského Koncert en Ré. Odborníci nicméně poukazují na stavbu kostí, šířku, tloušťku a rozložení tkáně na bříškách prstů levé ruky u jednotlivých

hráčů, jež má napomáhat k vytváření dokonalé resonance, tvorbě tónu podmanivé sytosti a obdivuhodné líbeznosti. Tomuto tvrzení odporuje fakt, že počátkem 20. století zkušení profesionální znalci nejsou schopni jistě určit rozdíly mezi talentovanými mužskými a ženskými účastníky mezinárodních houslových soutěží, zvláště hrají-li za plentou. Jistě pomineme-li několik virtuózů světového formátu a kvality.

Hodnocení kariéry a talentu žen houslistek v 18. a 19. století je opravdu složitější než u mužů. Zatímco většina houslistů tvořila vlastní kompozice odhalující rozsah jejich techniky a hudební vkus, nic podobného se nám nezachovalo u žen. Proti hře na housle u žen vyvstávala spousta předsudků. Georg Dubourg v roce 1878 píše: „Obvyklou výtkou bývá skutečnost, že to není půvabné – ovšem spíše by bylo na místě zdůraznit, že postrádají pevný úchop, tak nutný ke hře.“ Jen 15 let po Dubourgově poznámce, v roce 1893 píše G. B. Shaw: „Mladé dámy, které hrají mnohem lépe než průměrní profesionálové před 20 lety, dnes s trochou úsilí nacházíme ve více než dostatečném množství (hlavně díky madam Neruda, která ukázala, že housle dávají vyniknout hezké figuře).“ V hodnocení houslistek 18. a 19. století jsme ve velké míře odkázáni pouze na svědectví pozorovatelů a kritiků, kteří byli opravdovými houslovými experty

1. Historie působení žen v houslovém umění

1.1 Světové houslistky do počátku nahrávací doby

(do počátku 20.století)

První záznamy o ženě houslistce pocházejí dokonce už ze 17.století, což je pro mě samotnou překvapující. Jedná se o Angličanku **Sarah Ottey**, u níž známe jen přibližný rok narození, rok 1695, datum úmrtí není uveden. Sarah Ottey také ovládala hru na violu da gamba a cembalo. Bohužel neexistuje žádné objektivní hodnocení její hry na housle, přestože by to pro nás bylo velice zajímavé. Objevuje se kritika houslistky známé pouze jako **La Diamantina** (narozena kolem 1715). Anglický básník Gray ji slyšel hrát v Římě a vyjádřil se o ní jako o „famózní virtuosce, hrající božsky na housle.“

V roce 1744 hrála s velkým úspěchem v Londýně a Dublinu Irka **Catherine Plunkett** (narozena 1725). Jiné informace o této irské houslistce neznáme. Zřejmě se již více neprosadila a zmizela ze scény. Další z prosadivších se houslistek 18. století byla zřejmě Italka **Madalena Lombardini Sirmen** (kolem 1738 – 1798). Studovala u Tartiniho, který jí údajně v roce 1760 napsal dopis plný rozsáhlých instrukcí jak studovat a cvičit různé technické problémy. „Byla ve své hře na housle tak obdivuhodná, že mohla do jisté míry soupeřit s Nardinim.“ Nardiniho hru kritikové obdivovali spíše pro krásný tón, ačkoli jeho skladby jsou technicky srovnatelné se skladbami současníků. Z tohoto pohledu je srovnání M. L. Sirmen s Nardinim opravdu zajímavé. Absolvovala úspěšné turné po Evropě, po němž se provdala za houslistu Ludovica Sirmena, zejména v Londýně sklídila bouřlivé ovace. Spolu pak hojně koncertovali. Na rozdíl od svých kolegyň houslistek Sirmen zkomponovala 9 koncertů a několik sonát (vydány Hummelem v Amsterdamu). Jako perličku uvedu skutečnost, že M. L. Sirmen vystupovala také jako zpěvačka.

Zůstaneme-li v Itálii nemůžeme opomenout houslistku, pro kterou Mozart napsal svou slavnou Sonátu B-dur K. 454. Ne nadarmo byla **Regina (Sacchi) Strinasachi** označena za umělkyni s „nejvyšším stupněm talentu.“ Ke spolupráci Mozarta se Strinasachi se váže humorná historka. Vyprávělo se, že Mozart se k zápisu

své právě vznikající Sonáty B-dur dostal až noc před provedením této sonáty houslistkou Strinasachi, což ji samotnou poněkud rozzlobilo. Představení na královském dvoře ve Vídni ovšem proběhlo hladce, jen císař Josef II. si všimnul Mozartovy prázdné partitury. Jelikož Mozart už neměl čas napsat klavírní part, hrál celou sonátu z paměti.

Houslistka „**Signora**“ **Paravicini** (narozena 1769 v Itálii) byla žákyní Viottiho. Po vystoupení v Miláně odjela s Napoleonovou manželkou Josefínou do Paříže, kde učila jejího syna Eugena Beauharnaise hře na housle. Po návratu domů, do Itálie, Paravicini pokračuje v kariéře, která jí zajistila proslulost.

Ze studentů Viottiho se ještě významně prosadila houslistka **Luiga Gerbini** (narozena 1790). Mezi známé houslistky té doby bychom mohli zařadit i Spohrovu žákyni, Polku **Madame Filipowicz** a Italku **Caterinu Calcagno**. Ta jako sedmiletá brala lekce u Paganiniho, což ji předurčilo k velké kariéře. Po několika letech úspěchu však mizí z pódíí a kolem roku 1816 její slibně započatá kariéra končí.

První opravdu důležitou houslistkou narozenou v 19. století byla **Teresa Milanollo** (1827 – 1902).



Pocházela z Itálie a stala se žákyní Lafonta, Habaneta a de Bériota. Svou sestru Marii Milanollo (1832 – 1848) údajně sama učila, možná také proto se jí Marie ve hře na housle vyrovnala. V mládí společně koncertovaly po Evropě, bohužel mladší Marie ve svých šestnácti letech zemřela. Teresa však nadále úspěšně pracovala na své kariéře do věku devětadvaceti let, kdy se provdala za francouzského důstojníka a roku 1857 opustila koncertní pódia (ačkoli zemřela až roku 1902). Německá kritika z roku 1854 o ní píše: „Milanollo je velkou umělkyní, v mnohých ohledech velkou tak, že jen nemnozí s ní porovnání být mohou. To čím Paganini okouznil svět, tato mimořádná

dívka zvládá s největší lehkostí. Její efekty jsou čisté a na místě, přec dokáže vzápětí „smích i slzy“ vyvolat. Ač nechává svůj nástroj v Elegii lkát, hra její nikdy příliš uszlenu není, a tak hraje Ernstovu Elegii lépe než Ernst sám...“

Střízlivá analýza této promluvy dává tušit, že kritik podlehl pokušení nahradit profesionální posouzení houslové hry pouhou vágní impresí, nicméně máme důvod věřit v jedinečnost této houslistky, ve výjimečnost její hry. Její jméno muselo dozajista oplývat věhlasem, protože česká houslistka **Berta Brousil** (narozena 1838), která úspěšně koncertovala po Evropě a hrála i pro královnu Viktorii, byla v Německu nazvána „českou Milanollo.“

V epoše 19. století se bezpochyby nejvýznamněji prosadila houslistka německého původu **Wilma Maria Francisca Neruda** (1839 – 1911).



Díky sňatku s Ludwigem Normanem a později se sirem Charlesem Hallé je známa také jako Norman Neruda nebo Lady Hallé. Její kariéra sólistky byla mezinárodní a vsutku skvělá. Roku 1876 jí skupina mecenášů darovala nástroj mistra Stradivariho z roku 1709. V roce 1896 založila komise složená ze členů královské rodiny, státníků a předních hudebníků veřejný fond, z něhož věnovala obdivuhodné houslistce palác v Asolu nedaleko Benátek. V roce 1892 spoluúčinkovala s Joachimem v Bachově Koncertu d – moll pro dvoje housle což muselo být velice silné setkání, jelikož ona sama byla nazývána „ženským Joachimem!“ Jeden z nezasvěcenějších pozorovatelů, sám Carl Flesch, komentoval : „Hrála cele v Joachimově duchu, ačkoliv jsem nenašel žádný vsutku osobitý tón, její hra (tři Beethovenových sonát) ve mně zanechala mimořádně hluboký dojem.“ Hanslicka okouzila již v dětství, „nehledě na malost svých ruček“ a o její hře se vždy vyjadřoval s největším uznáním. Vieuxtemps ji oslovil a zasadil se o to, aby se stala koncertní mistryní pro sérii orchestrálních koncertů

v Londýně. Sólová cesta této houslistky byla triumfální, přesto se později nezdáhala založit v této době ojedinělé a neméně úspěšné ženské smyčcové kvarteto.

Poslední čtvrtina 19. století se nesla pro ženy houslistky až v převratném duchu. Houslistky začaly konfrontovat své houslové umění v přímé soutěži s muži a získávaly v této soutěži hojná ocenění.

V roce 1880 získala první cenu na Pařížské konzervatoři **Teresina Tua** (1867 - ?), žačka Massartova.



Stejnou cenu obdržela roku 1884 Američanka **Nettie Carpenter** (1865-?) a její krajanka **Arma Senkrah** (1864 – 1955) skutečným jménem Harkness, uspěla v Paříži také, není však udán rok jejího vítězství. Belgičanka **Irma Saenger-Sethe**, jež byla později srovnána s madame Neruda, získala první cenu bruselské konzervatoře v roce 1881. Tutéž cenu si z Bruselu odvezla švýcarská houslistka **Charlotte Ruegger** (1876-?). Ta později dokonce zkomponovala koncert, sonáty, několik sólových kousků pro housle a houslové studie.

O houslistce německého původu, **Marii Soldat-Roeger** (1864-1955), která získala Mendelssohnovu cenu na Berlínské Hochschule, se chci podrobněji věnovat až v kapitole „Světové houslistky od počátku nahrávací doby, tzn. od počátku 20. století“, jelikož již existuje nahrávka hry M. Soldat-Roeger. O další laureátce první ceny Pařížské konzervatoře se vyjádřil C. Flesch takto: „...ač ne nejmuzikálnější z houslistů, byla určitě největším virtuosem své doby a jako talent patřila mezi elitu.“ Mluvil tak o ruské houslistce **Sophii Jaffe** (1872-?), jež ukončila svou překvapivě rychlou kariéru údajně kvůli velkému zděděnému jmění. O pravdivosti této informace bychom však mohli určitě diskutovat. Nečekané odchody těchto skvělých houslistek ze světových pódíí poskytovaly mnoho důvodů k nejrůznějším dohadům.

1.2.3 Mezi nejnadanější Joachimovy žákyně patřila **Gabriele Wietrowitz** (1866 - ?), rozená Rakušanka, která směle soupeřila se svým kvartetem s jakýmkoli mužským uskupením. Američanka **Leonora Jackson**, narozená v Bostonu získala cenu na Berlínské Hochschule a koncertovala s Paderewskim a Pattim.

Americkým kritikem Hunekerem byla francouzská houslistka, žačka Massartova, **Camilla Urso** (1842-1902) označena za „nejlepší z houslistek.“ Svědčí o tom také její impozantní mezinárodní kariéra a vysoké postavení v houslovém světě na přelomu století. Urso strávila mnoho let života ve Spojených státech amerických, kde se seznámila v podstatě se svou následnicí, houslistkou Maud Powel (více informací o této ženě až v kapitole Světové houslistky od počátku nahrávací doby). Maud Powel na ni v roce 1918 vzpomíná takto: „Když jsem začínala svou kariéru koncertní umělkyně, byla jsem pionýrkou a prošlapávala cestu americkým ženám, pokračujíc tak v práci započaté madame Camillou Urso. Tehdy panující předsudky vůči ženám houslistkám se zdá dosud nebyly úplně a zcela překonány.“

Přestože bychom mohli jmenovat ještě několik jmen velice schopných houslistek 19. století, myslím, že ta opravdu důležitá a pro vývoj houslového umění ženské části populace i pro houslové umění celkově zásadní jsem neopomněla uvést a doufám, že jsem se jim dostatečně věnovala. Mrzí mě, jak málo informací a materiálu se o těchto „průkopnicích“ v ženském houslovém světě zachovalo. Technika 19. století ještě neumožňovala pořídit fonografický záznam, ženy houslistky musely také bojovat s nedůvěrou v možnou perspektivnost jejich umění a spoustu energie a úsilí vynaložily na překonání zažitých předsudků a norem týkajících se postavení ženy ve společnosti. Proto nazveme-li tyto houslistky 19.století „průkopnicemi“ v houslovém umění, nejsme určitě daleci pravdě!

1.2 Světové houslistky od počátku nahrávací doby

(od počátku 20. století)

Při hodnocení umění houslistek 20. století se již lze spolehnout na svědectví fonografického záznamu; ve 20. století jsme dosáhli éry prvních záznamů a nahrávek. Nejstarší záznamy se dochovaly na tzv. Edisonových válečcích. Roku 1877 vynalezl T. A. Edison přístroj pro záznam a reprodukci zvuku – tzv. **fonograf**. Fonograf zaznamenával zvuk na staniolovou fólii na válečku. Jen díky dnešní vyspělé technice můžeme i tyto zvukově zdaleka ne dokonalé, avšak ve své době naprosto převratné záznamy poslouchat dnes, po více než sto letech, v naprosto jedinečné kvalitě. Nutno ovšem poznamenat, že mnoho nahrávek se vinou špatného zacházení nebo uskladnění nedochovalo, spousta záznamů se našla ve velice špatném stavu a tudíž nebylo možné zachránit tyto drahocenné tóny pro další generace posluchačů a milovníků houslového umění.

Dostáváme se k přehledu houslistek, jejichž podstatná část kariéry se odehrála ve 20. století (přestože se některé narodily koncem 19. století), a proto mohla být jejich hra fonograficky zaznamenána. Ze skoro dvou tisíc nahrávek houslistů, jejichž fonografický záznam máme, jsou asi čtyři stovky nahrávek žen houslistek.

Pojďme nejdříve komplexně a tak trochu „letem světem“ připomenout houslistky s největšími počty nahrávek, houslistky zaslouživší se nejzásadněji o vývoj postavení žen jako sólistek a virtuosek ve 20. století. Podle počtu záznamů vede **Suzanne Lautenbacher** (1932) se 157 nahrávkami. Nahrála Beethovenovy sonáty a Brahmsův koncert, také kompletní Bachovy Sonáty a partity pro sólové housle. **Marjorie Hayward** (1885 – 1953), zřejmě Angličanka, pořídila 126 záznamů, od drobností po smyčcové kvartety a hlavní sonáty pro housle a klavír.

Mezi velkými houslistkami, co se počtu nahrávek týká, patří ke špičce Rakušanka **Erica Morini** (1906 – 1995), existuje 108 záznamů její hry. Hned druhá v počtu nahrávek mezi světově uznávanými umělkyněmi je s 83 záznamy Ida Haendel (1928), narozená v Polsku. Nejvíce z houslistek přelomu století nahrávala houslistka **Maud Powel** (1867 – 1920). Zanechala 71 nahrávek, které zahrnují i takové podivnosti jako jsou Vieuxtempsovy Variace na Yankee Doodle. Na ni se snažila navázat **Marie Hall** (1884 – 1956). Oblíbenými se staly nahrávky různých drobných skladbiček, převažují v nahraném materiálu těchto houslistek: **Renné Chemet** (1888 - ?), **Elsie**

Sothgate (1889 – 1946), **Isolde Menges**, **Mary Law** (1890 – 1919), **Rae Eleanor Bali**, **Jelly d'Aranyi** (1895 – 1966), nikdy nenahrála Ravelovu Cikánku, ačkoli jí Ravel tuto skladbu věnoval. Co se týká špičkových moderních houslistek (pozn. většinou se budu věnovat v průběhu kapitoly): **Camilla Wicks** (1929), má 28 nahrávek, přízračná **Ginette Neveu** (1919 – 1949) uskutečnila za svůj příliš krátký život 19 nahrávek, Giulia Bustabo (1919) pořídila 14 nahrávek, cenná umělkyně **Edith Peinemann** má např. jen 2 nahrávky. Naopak Polka **Wanda Wilkomirska** si připsala celkem dlouhý seznam záznamů, také např. **Lola Bobescu**, **Michele Auclair** nebo **Huguete Fernandez**. Mezi přední současné nahrávající houslistky patří především **Anne-Sophie Mutter**, **Kyung-Wha Chung**, pak mladší **Viktoria Mullova** a **Leila Josefowicz**. Na stále rostoucím seznamu výjimečných asijských houslistek, zdobící náš přehled, jsou **Midori**, **Sarah Chang**, **Masuko Ushioda**, **Shizuka Ishikawa** a **Sung Ju Lee**.

Nejdříve narozenou houslistkou, jež měla vlastní nahrávky, byla patrně již zmíněná Maud Powel, nechávající tak za sebou úctyhodné množství disků, které dokazují, že šlo o temperamentní houslistku s vyspělou technikou levé ruky a silou výrazu. Před příchodem houslistů z východní Evropy a jejich amerických následníků byla jistě nejvytrěbenější americkou houslistkou, a to mezi muži i ženami.

Marie Hall představuje na poměry přelomu století spíše anachronický styl ve svých nahrávkách, např. Paganiniho Perpetuum mobile, několik nezajímavých drobností a nahrávky Elgarova koncertu z roku 1916 (dirigoval sám Elgar), která M. Hall ke cti příliš neslouží. M. Hall patřila zřejmě mezi hudebnice oplývající schopností navázat s publikem kontakt a okouzlit jej osobní jiskrou, ta se ovšem nahrávkou nepodařila zachytit.

1.2.1 Maud Powell

Maud Powell se narodila 22. srpna 1867 v Peru, Illinois. Na housle začala hrát v sedmi letech. Čtyři roky studovala u Williama Lewise v Chicagu, poté u Henryho Schraedicka v Lipsku, kde obdržela diplom v roce 1881. Ve studiích pokračovala u Charlese Dancla na Pařížské konzervatoři. Roku 1883 odcestovala do Anglie, kde vystoupila před královskou rodinou a kde se především setkala s Joachimem. Setkání vyústilo v bližší vztah učitele a žáka. V Berlíně se pak učila hře na housle pod Joachimovým vedením dva roky a v roce 1885 debutovala s Berlínskou filharmonií.

Debut v New Yorku se odehrával ve stejném roce. Maud hrála, pod taktovkou dirigenta Theodora Thomase za doprovodu New Yorkské filharmonie, Bruchův Koncert g – moll pro housle a orchestr. Založila také úspěšné vlastní kvarteto Svou inteligentní, energickou a svěží hrou reflektovala amerického ducha a optimismus, jímž žila. Na přelomu století se usadila v Anglii. Powell vystupovala se všemi velkými evropskými i americkými orchestry, těšila se mezinárodní pověsti jako jedna z nejskvělejších umělkyně své doby.

1.2.2 Marie Hall



Maud Powell ranil na jedné z cest srdeční infarkt a zemřela 8. ledna 1920 ve svých jednapadesáti letech. Amerika tehdy neztratila jen jedinečnou virtuosku, ale umělkyni s pevným postavením ve světě houslového umění. Během svého života do jisté míry změnila pohled na umění houslové hry, položila základy veřejného vystupování. V Severní Americe byl její vliv na vývoj klasického umění klíčový. Dokázala publikum očarovat svou jasnou hrou, dokonalým zvládnutím nástroje a silně dokázala zapůsobit svou osobou a vystupováním.

Převratným rokem jejího života byl zcela určitě rok 1904, kdy se stala první sólistkou nahrávající pro společnost Victor's Red Label. Tento tah se zdál být více než úspěšný, veřejnost milovala Powelliny nahrávky. Nahrávka Drdlova Souveniru a Massenetovy Meditace z opery Thais se stala bestsellerem. Americe představila na čtrnáct světových houslových koncertů, např. Čajkovského Koncert D-dur pro housle a orchestr, Dvořákův Koncert a-moll pro housle a orchestr, Sibeliovův Koncert d-moll pro housle a orchestr, Bruchův Koncert g-moll, Saint-Saensův Koncert c-moll atd.

Samozřejmě prováděla skladby domácích amerických skladatelů, někteří, např. Herman Bellsteds (Caprice on Dixie), psali skladby přímo pro Maud Powell. Sama také prováděla transkripce skladeb nebo působila na skladatele (např. australský autor Percy Grainger), aby některou svou skladbu zaranžovali pro housle a klavír. Není pochyb, že tuto houslistku nelze nezařadit mezi nejskvělejší a nejobdivuhodnější houslisty celé dosavadní epochy v houslovém umění. Je radostné, že v edici „Historical“ nahrávací společnosti NAXOS vyšel celkem na třech kompaktech kompletní materiál, jenž nahrála Maud Powell v letech 1904–1917.

1.2.2 Marie Hall

Marie Hall byla další bojovnicí za přijetí ženy jako houslové sólistky.



Narodila se 8. dubna 1884 v Newcastlu jako dcera harfenistky. Rodiče nutili Marii hrát na harfu, ale Marie tolik toužila po houslích, že v devíti letech zahrála samotnému Emilu Sauretovi. Ani na naléhání Saureta poslat Marii studovat na Royal Academy v Londýně, rodiče nepovolili. Rodinu tížila finanční situace. Přestože Marie obdržela roku 1899 stipendium, nemohla jej přijmout. Hrála kdekoliv, dokonce i na ulici, jen aby vydělala alespoň trochu peněz a mohla zaplatit hodiny houslí. V roce 1894 u Elgara v Malvernu, pak u Wilhelma v Londýně, od roku 1898 se učila u Maxe Mossela v Birminghamu a znovu v Londýně u Johanna Kruse v roce 1900. Následující rok v Londýně její hru slyší J. Kubelík a na jeho radu Marie odchází do Prahy za Ševčíkem, samozřejmě s finanční pomocí blízkých přátel.

V Praze roku 1902 Marie debutuje, rok nato odchází od svého profesora Otakara Ševčíka a slibně koncertuje ve Vídni a Londýně. Bohužel Mariina úspěšně se rozvíjející

kariéra se hned v počátcích přerušila, asi na dva roky, nemocí. V roce 1905 se pozvolna, avšak se stále rostoucím úspěchem, vrací na koncertní pódia, což je obdivuhodné.

Během své koncertní činnosti uvedla několik nových děl, např. sonáty Rutlanda Boughtona a Percyho Sherwooda, suitu Gordona Bryana. Za svůj život se stala jednou z nejznámějších britských sólistek. I když její kariéra postupně upadala, ještě v sedmdesátých letech pracovně cestovala se svou dcerou, pianistkou Pauline Baring.

Zemřela 11. listopadu 1956 v Cheltenham, kde žila od své svatby v roce 1911. Marie pořídila mnoho nahrávek, mimo jiné i již zmíněnou nahrávku Elgarova koncertu, kterou dirigoval sám skladatel, ne příliš povedenou. V edici společnosti PEARL „The record violin the history of the violin on record“ hraje Marie Hall skladbu Sarasateho Jota Aragonesa (nahráno v roce 1919) se skvělým nasazením a smyslem pro styl.

K uznávaným houslistkám doby prvních možných nahrávek řadíme i Kanadanku **Kathleen Parlow** (1890 – 1963), první z žákyň Leopolda Ауera, která se proslavila. Přestože její deska odráží poněkud chladivý temperament a některé smyky bychom dnes považovali za nevkusné, celkově už směřuje k modernímu způsobu hry (ovládala na tehdejší dobu mimořádně rychlý trylek).

O své další žákyni mluvil Auer jako o své nejnadanější. Angličanka **Isolde Menges** (1893 – 1976) byla zřejmě také první ženou, jež nahrála taková díla jako Beethovenův Koncert D-dur pro housle a orchestr, Sonátu č.9 „Kreutzerovu“ či Bachovu Chacone. Sólově vystupovala ve Spojených státech i v Evropě. Roku 1931 se stala profesorkou na Royal College of music v Londýně a založila vlastní kvarteto. Nahrávky ukazují, že oplývala výborným instrumentálním vybavením, robustním tónem, svižným stylem a citlivostí pro dynamické nuance – zajisté kupředu hledící houslistka 20. století.

Z předních žákyň Ауera jmenujme nyní ještě **Cecilii Hansen** (1898-?). Získala první cenu na Petrohradské konzervatoři v roce 1914. Z devíti nahrávek její hry můžeme soudit, že se vyhnula většině staromódních výstřelků, typický pro hru před rokem 1900. Slyšíme čistou intonaci, pevný rezonující tón, z nahrávek cítíme hudební disciplínu a odhalujeme její obdivuhodné ovládnutí nástroje. Přestože je její hra čistá, není vášnivá ani vzrušující. Cecilie si vzala Borise Zakharoffa, svého klavírního doprovazeče, a koncem 20. let kariéru končí. Flesch říká: „Byla okouzující osobou, aniž by byla v jakémkoli ohledu vynikající jako houslistka.“ Hodnocení, snad až příliš příkré, bylo asi v základu správné, neboť Hansen se nikdy nedostala mezi úplnou elitu.

Jelly d'Aranyi, již dříve zmíněná, Joachimova praneteř, postrádá na svých deskách eleganci a třpyt, leč byla pracovitou a podnikavou hudebnicí, pro niž napsal Ravel svou rapsodii Cikánka. Jsou jí také věnovány dvě Bartókovy sonáty a Vaughan Williamsův koncert. Szigeti tuto houslistku nazval „pítoreskní osobností“.

1.2.3 Stefi Geyer

Maďarská houslistka **Stefi Geyer**, narozená 23.6.1888 v Budapešti, se do paměti houslistického světa vryla také jako objekt lásky Bély Bartóka.



Byla považovaná za zázračné dítě, nikdy však údajně nedosáhla úplné umělecké zralosti. Hře na housle se učila u Hubaye. Béla Bartók věnoval svůj první houslový koncert právě Stefi Geyer, leč sama ho nikdy neprovedla. Bartók se rozhodl nedokončit poslední úpravy na tomto koncertě a ten nebyl premiérován ani publikován až do smrti Stefi Geyer 11.12. 1956.

V roce 1911 – 1919 žije ve Vídni, po sňatku se skladatelem Walterem Schultessem se usadila v Curychu a přijala švýcarské občanství. I v této době udržovala přátelství a korespondenci s Bartókem a jejich korespondence je uložena v Bartókově muzeu v New Yorku.

V letech 1923 – 1953 vyučovala na Curyšské konzervatoři a poválece řídila Paul Sacher's Collegium Musicum v rodném městě. Na Casalsově festivalu v roce 1950 provedla Bachovy sonáty s klavíristkou Clarou Haskil. Její desky odhalují poněkud široké vibrato a průměrnou hudební osobnost. V edici společnosti PEARL „The record violin – the history of the violin on record“ hraje Stefi Geyer, za doprovodu svého manžela, Kreislerovu úpravu Slovanského tance s velkou citlivostí.

Francouzce **Reneé Chemet** se přezdívalo „ženský Kreisler.“ Byla považována za mistryni stylu – „okouzující a stylová Reneé Chemet,“ napsal spisovatel Robert Etkin. Studovala u Henriho Bertheliera v Paříži a debutovala jako sólistka roku 1921. Její tón můžeme charakterizovat příliš rychlým a křečovitým vibrátem, na které si musíme zvykat, některé smyky či výměny poloh se zdají být neopodstatněné. Nahrávka Saint-Saensova Ronda capriciosa ukazuje dobrou techniku levé ruky a Nocturno P. I. Čajkovského hraje s báječným vkusem a láskyplným uměním.

1.2.4 Marie Soldat

Houslistka **Marie Soldat** zorganizovala hned dvě z vynikajících ženských kvartet. První z nich vzniklo v Berlíně roku 1887, druhé, s violistkou Natálií Bauer-Lechner, přítelkyní Mahlera, vzniklo ve Vídni a působilo až do roku 1914. Toto kvarteto si zajistilo pozornost samotného Brahmsa, s nímž se v roce 1979 spřátelila.

Narodila se roku 1864 v Grazu. Ve čtyřech letech začala hrát pod vedením otce na klavír a v osmi připojila i hru na housle (později také komponovala). Ve třinácti letech podnikla koncertní turné s Koncertem g – moll Maxe Brucha, ale slibně se rozvíjející kariéru přerušila smrt otce. Po jisté době pokračovala studiem u Joachima. Roku 1882 získala Mendelssohnovu cenu. Především se však proslavila představením Brahmsova Koncertu D – dur pro housle a orchestr ve Vídni pod vedením Richtera Aftera.

Po sňatku v roce 1889 vešlo ve známost její jméno Marie Soldat-Roeger. Po první světové válce se vrátila do Grazu, kde žila do své smrti 30.9. 1955. Nahrávka Spohrova Adagia naznačuje vznešenost a ušlechtilost jejich hudebních záměrů.

Mezi další významné houslistky tohoto období patří také **Leah Luboshutz** (1886 - 1965), **May Harrison** (1891 – 1959),



jež byla považována za jednu z nejjemnějších houslistek Británie. Proslavila se i svým širokým repertoárem hraným výhradně z paměti (potřebovala pouhé dva týdny k naučení Elgarova koncertu). Její hra oplývala svěžestí a nadšením.

Nutno zmínit též sestru Jelly d'Aranyi **Adilu Fachiri d' Aranyi** (1886 – 1962) a dále **Irmu Seydel** (1896 - ?)

1.2.5 Erica Morini

Mezi spoustou brilantních houslových talentů druhé čtvrtiny 20. století vyniká zvláště Erica Morini z Rakouska, s níž se může měřit jen nemnoho houslistek.



Narodila se ve Vídni v roce 1904. V sedmi letech nastoupila na Vídeňskou konzervatoř jako první studentka žena. Stala se žákyní Ševčíka a Rosy Hochman-Rosenfeld. Debutovala ve Vídni roku 1916, úspěchy s Leipzig Gewandhaus Orchestra a Berlínskou filharmonií na sebe dlouho nenechaly čekat.

V roce 1920 se uskutečnil její debut v New Yorku s dirigentem Bodanzkym a Metropolitaní operou. Po obsazení Rakouska Němci v roce 1938 se Morini natrvalo usadila ve Spojených státech. Spolupracovala s Rudolfem Firkušným a z tohoto spojení vznikly nádherné nahrávky sonát Mozarta, Beethovena, Brahmsa a Francka.

V době, která zdůrazňovala bohatost zvuku, což vcelku kontrastovalo s jejím poněkud staromódním výcvikem, Morini uspěla svou vybroušenou a vyváženou interpretací, hlubokou hudební upřímností a jiskřivou instrumentální virtuozitou. Hudebně byla jedinečná a překvapivě se nenechala ovlivnit žádným ze svých mužských protějšků. Její repertoár nebyl nijak rozsáhlý ani odvážný, ale její instrumentální zvládnutí základních klasických a romantických děl (od Čajkovského po Glazunova) bylo suverénní. Mnohé jiné houslistky, často s bohatší intenzitou zvuku, vzlétly k houslistickému nebi, jen aby pak úplně zmizely ze scény nebo se spokojily s málem kvůli komplikacím v osobním životě.

Morini však jako jedna z mála dokázala tyto věci skloubit tam, kde mnoho jiných zklamalo, právem tak zasluhuje titul nekorunované „houslové královny.“

Morinina jedinečnost spočívala také ve spokojenosti s tím, že je žena a že hraje jako žena. Na rozdíl od mnoha svých kolegyň, které svou ženskost potlačily a usilovně se snažily hrát jako muži. Její hra byla technicky jistá, intonace čistá a artikulace precizní. Ze hry vyzařuje cudnost, čistota a chladivý tón hedvábných tónů se skromným vibrátem. Interpretace se jeví poněkud zdrženlivě, leč doslovně a svědomitě, bez projevu mladické přepjatosti či egoismu. Morini přesto dovedla hrát dynamicky a s bravurní virtuozitou, ale vždy jen tam, kde si to hudba vyžadovala. Vřelé přijetí publika jí možná zajišťovala její touhu a trvání na tom, aby byla a zůstala sama sebou.

Morini byla první ženou s tak rozsáhlým seznamem nahrávek velkých koncertů: Beethoven, Brahms, Čajkovskij, Mendelssohn, Bruch, Glazunov, Mozart, Bach a Wieniavski, spolu s hlavními barokními a klasicistními a romantickými sonátami a mnoha kratšími dílky. Ačkoli nahrávky přesně zachycují její hru, nedokáží bohužel přenést atmosféru živého vystoupení.

K jejím výjimečně nadaným vrstevnicím můžeme řadit **Ernu Rubinstein** (kolem 1906), **Ruth Posselt** (1914), **Kaylu Mitzel**, **Frances Berkova** (1898 – 1982) a Rusku Galinu Barinovu. Nahrávka Brahmsova houslového koncertu D – dur **Giacondy de Vito** (1907) je citlivá a poetická, s poněkud pomalým vibrátem, ale stejně jako u

Morini, ani její styl nebyl ovlivněn třpytivou ruskou školou, jež nabývala na důležitosti v době, kdy se Vito formovala jako houslistka.

1.2.6 Ginette Neveu

Ginette Neveu se bezesporu stala jedním z největších houslových objevů a talentů ve 20. století. Bylo jí však dáno příliš málo času těšit se ze světového věhlasu, málo času k tomu, aby naplno rozvinula svou ohromující kariéru, jež se opravdu započala kontroverzním vítězstvím ve Wieniavského soutěži ve Varšavě roku 1935.



Narodila se 11.8. 1919 v Paříži, na housle začala hrát v pěti letech s matkou a už v neuvěřitelných sedmi letech zahrála s Colonne Orchestra pod vedením Gabriela Pierného. V devíti letech za spolupráce s Georgem Enescu vyhrála první cenu na soutěži Ecole Supérieure de Musique a na Prix d'Honneur v Paříži. Dva roky nato získala první cenu Pařížské konzervatoře ve třídě Boucherita. Po mezinárodní soutěži ve Vídni jí Carl Flesch nabídl plné stipendium ke studiu v jeho třídě v Berlíně. C. Flesch měl na její hru silný vliv, po čtyřech letech v jeho „opatrovnictví“ Ginette triumfovala ve Varšavě, v již zmíněné Wieniavského soutěži, kde dokonce porazila 26-ti letého Davida Oistracha.

Nesmírně silný a možná i rozhodující dojem tam zanechala její prudká a vášnivá interpretace Ravelovy Cikánky. V roce 1937 debutovala recitálem v New Yorku a také v Rusku. Období války strávila v okupované Paříži, v níž premiérovala Poulencovu sonátu. Ve válečných letech odmítla koncertovat v Německu. Po senzačním turné po Británii následovala nahrávka Sibeliova Koncertu d – moll pro housle a orchestr v roce 1946. Rok 1947 – 1948 se nesl v duchu koncertování po severní jižní Americe, Austrálii, Spojených

státech a Evropě. Proslulým se stalo její provedení Beethovenova Koncertu D – dur pro housle a orchestr pod taktovkou Karajana.

28. 10. 1949 se letadlo mířící na koncertní turné po Americe zřítilo nad ostrovem San Miguel v Azorech. Ona i její bratr Jean, který ji obvykle doprovázel, zahynuli. Ginette byla pohřbena v Alsace.

Ginette Neveu, vysoká a štíhlá dívka, atletické postavy, hrála se silou a úderností muže. Je nesmírná škoda, že tato pozoruhodná houslistka nestihla v tak krátkém čase, jež jí byl vyměřen, dozrát a cele projevit své schopnosti. I ve svých třiceti letech se bezesporu dotýkala jedinečnosti a geniality houslového umění a zařadila se mezi nejvýraznější osobnosti pomyslného houslového Olympu.

Při poslechu bohužel jen několika nahrávek Ginette Neveu zřetelně vyvstává velikost jejího nadání tak, že zcela jistě patří mezi nejvýznamnější houslisty, ať už muže nebo ženy. Byla skvělou „koloristkou,“ na rozdíl od mnoha jiných vynikajících houslistů, kteří možná dokáží vytvořit krásný tón, ale jejichž vibráto a způsob tvoření tónu měl pouze jeden rozměr. Neveu byla malířkou úchvatných hudebních krajin a každé notě věnovala zvláštní pozornost. Její interpretace se přímo hemží myriádami nuancí a dynamických odstínů.

Ačkoli se jevila nejlepší v repertoáru francouzském (např. Chaussonův Poém mohl mít jen málo lepších interpretů než jakou byla Neveu), její umění celkově překračovalo a neustále překračuje hranice. Vždy vykazuje pevnou intelektuální disciplínu, ta však nikdy není spoutána suchým akademismem. Po technické stránce si snadno poradila s jakoukoli nástrahou v mistrovských skladbách. Mohli bychom namítnout, že její tempo ve třetí větě Sibeliova koncertu je až příliš pomalé a dokonce i první část postrádá jistý náboj, ale zvuk a frázování v lyrických pasážích jsou naprosto dech beroucí.

Nahrávka Brahmsova Koncert D – dur sklízí úspěch díky intenzitě a napětí zvuku. Ve vnějších větách nedělá žádné ústupky v tempu a tyto se vyznačují obrovským nasazením a troufalostí. I když v dnešní době se některé smyky zdají zastaralé. Celkově je to silně individuální a pohlcující interpretace romantická, a přece promyšlená a citlivá ve frázování.

Debussyho sonáta ve výborné shodě s bratrem Jeanem, je dobrodružstvím v poetickém hraní, ukazuje schopnost bravurně používat různých intenzit vibráta a vytvořit tak kaleidoskopickou šíři tonálních odstínů. Její bezchybná a jiskřivá intonace spolu s brilantní hrou technických pasáží se nejlépe vyjímalala ve čtyřech kusech J.Suka op.17 (se

třpytivou Burleskou). Ravelova Cikánka je nesena spíše v elegantním francouzském stylu, i navzdory opulentnímu zvuku, možná tak, jak autor zamýšlel Chaussonův Poém otvírá pohled na její intenzivní duševní sílu. Kvality Neveuové se projevily také při živém vysílání Beethovenova Koncertu D – dur pro housle a orchestr z Bostonu, díky němuž se z ní ve Spojených státech stala umělkyně mezinárodního významu.

Nějaký čas po letecké katastrofě vydává Ginnetina matka knížečku o svých dětech, ta však vyznívá spíše jako bolestné ohlédnutí za svými zemřelými dětmi, nelze v ní hledat formální biografii. Mezitím alespoň těch několik desek osvětluje umělecké mistrovství této výjimečné houslistky, Ginette Neveu.

1.2.7 Guila Bustabo

Americká houslistka Guila Bustabo se narodila italskému otci a české matce v Menitowoc, Wisconsin 25. února 1917.



Už ve třech letech se začala učit hře na housle. O dva roky později byla zapsána na Chicago Musical College (tedy v pěti letech!!!), kde studovala hru na housle ve třídě Leona Sametiniho, žáka Ysaye. Ve dvanácti letech hrála nesmírně obtížný Koncert fis – moll Wieniawského v New Yorku, poté následovala další studia u Louise Persingera. V roce 1931 provedla recitál v New Yorku s klavírním doprovodem samotného Persingera. Za dva roky zde slavila úspěch tentokrát s Brahmovým Koncertem D dur pro housle a orchestr.

Roku 1934 se představila s nástrojem Guarneri del Gesu 1736 a v říjnu téhož roku následoval senzační debut u londýnského publika. Absolvovala mistrovské třídy Hubaye a

Enescu, cestovala koncertně po celé Evropě, Austrálii a Skandinávii a v roce 1938 se vrátila také do Ameriky.

Ve válečných letech koncertovala po zemích evropské osy, kvůli čemuž ji po návratu do Spojených států koncem 50. let publikum odsunulo do pozadí. Žádný ze stěžejních amerických orchestrů s ní nechtěl příliš spolupracovat, tudíž se její poválečná kariéra musela situovat především do Evropy. Od roku 1964 učí na konzervatoři v Innsbrucku a její pedagogické snahy byly odměněny roku 1972 získáním profesury. Za pět let se pozvolna Guilina kariéra, koncertní i pedagogická, končí.

Italský skladatel Ermanno Wolf-Ferrari jí na základě dlouhého přátelství věnoval svůj houslový koncert, který premiérovala roku 1944 v Rakousku. „Live“ nahrávka tohoto koncertu z roku 1972 svědčí o její dobré formě i v těchto letech. Její hra, jak ji slyšíme na nahrávkách, je plná citu, emotivní síly a nadšení, ale chvílemi poněkud nedůsledná.

Bustabo byla v určitých ohledech obrovským talentem.

Nahrávky z 20. let obsahují Paganiniho koncert č.1, koncerty Sibelia a Brucha, krátká díla skladatelů jako Sarasate, Nováček, Suk a Paganiniho Caprice č.5. Záznamy z let 30. vyvolávají vzpomínku na rozhlasový přenos Dvořákova Koncertu a – moll pro housle a orchestr z New Yorku. Technicky se Bustabo v mládí vyrovnala jakékoli houslistce. Paganiniho Caprice č.5 je projevem neuvěřitelné prstové techniky, hraje ho se sebevražednou troufalostí při rychlosti srovnatelné s takovými fenomény jako Ricci, Rabin, Perlman či Renardy. Téměř stejně oslňující jako Sarasateho Zapateado nebo Habanera je její interpretace Sauretovy kadence u Paganiniho.

Bustabo byla ztělesněná dravost, vystupovala s obrovským nábojem. Tento temperament ovšem někdy hraničil až s hysterií, jež se odrážela v jejím příliš rychlém až křečovitém vibrátu. Oplývala tónem vášnivým, ale křehkým. Člověk se snadno přesytí zmíněných aspektů její hry, leč vždy je unesen syrovým, neuhlazeným talentem této pozoruhodné houslistky.

1.2.8 Ida Haendel

Dlouhá a slavná umělecká kariéra Idy Haendel jí byla odměnou za soustavnou snahu o rozvíjení obrovského talentu, jímž oplývala, za celoživotní snahu o zdokonalování svých jedinečných hráčských schopností.



Světověznámá polská houslistka se narodila 15. 12. 1923 v Chelmu. Ve třech letech si začala sama půjčovat housle své sestry a podle sluchu se snažila hrát pro celou rodinu písně, které zpívala maminka.

Rodina se přestěhovala do Varšavy, kde Ida studovala na konzervatoři ve třídě prof. Michalovicze. V deseti letech zde získala zlatou medaili a na základě vítězství v Hubermanově soutěži jí umožnila židovská nadace studium v Paříži. Jejím hlavním profesorem se stal C. Flesch, pobírala však lekce i u žáků C. Flesche Frenkela, Goldberga a Totenberga, neméně významně ji ovlivnil i G. Enescu. V roce 1935 si odnesla z Wieniawského soutěže cenu pro nejlepšího polského účastníka. Roku 1937 debutovala v Londýně provedením Beethovenova Koncertu D – dur pro housle a orchestr pod taktovkou Sira Henryho Wooda na nedělním odpoledním koncertě, ve stejném roce s ním také provedla Koncert D – dur pro housle a orchestr J. Brahmsa. Idě Haendel se dostalo v Británii velkého a zaslouženého uznání. V roce 1938 se zde natrvalo usadila a plně přijala nový styl života.

Během války pořádá koncerty pro vojáky a hraje také pro dělníky v továrnách. V letech 1946 – 47 cestuje Ida koncertně po Spojených státech amerických a roku 1952 odchází z Anglie do Kanady s tím, že si ponechává i nadále britské občanství a své umělecké zázemí v Londýně neustále udržuje.

V roce 1982 byla pozvána na Hubermanův festival v Tel Avivu. Sám Huberman popsal Idu Haendel jako nejskvělejší talent, jenž v životě slyšel.

Ida Haendel dlouho hledala ideální nástroj pro své příliš malé ruce, prvním skvělým nástrojem, na nějž hrála, byly housle z dílny Stradivariho rok 1726, nakonec v 50. letech objevila nástroj Stradivariho rok 1699, u tohoto již zůstala.

Ida Haendel patří mezi špičkové sólisty, kteří nahráli dlouho řadu významných koncertů, včetně těch od Beethovena, Brahmsa, Čajkovského, Mendelssohna, Brucha,

Sibelia, Glazunova, Lala, Wieniawského č.2 atd. Nahrála také koncerty Brittena a Waltona, ne příliš obvyklé, v repertoáru měla i rarity jako Pettersonův koncert a Sonátu Benjamina Frankela. Kratší nahrávky sahají od Kreislerových drobností k takovým virtuózním dílům jako Sarasateho Carmen fantazie a Cikánské melodie, Paganiniho Caprice a Fantazie Mojžíš, Bazziniho Rej skřítků, obě Wieniawského polonézy, Ravelova Cikánka a další.

Ida Haendel je bezesporu velká houslistka s obrovským repertoárem. Její instrumentální vybavení je více než dostačující na všechny interpretační požadavky. Oplývá tónem robustním, leč teplým, ten je podepřen nádherně zvládnutým vibrátem. Občas si můžeme všimnout i vlivu J. Heifetze na její hru ve věci expresivních smyků. Její vystoupení vždy působila naprosto přesvědčivě. Ida dokázala posluchače naprosto strhnout, výběr repertoáru se pokaždé jevil celistvě. I ve chvílích nejhlubšího ponoření se do hudby u ní nechybí smysl pro disciplínu. Ida Haendel v nejsilnějších okamžicích své hry, své interpretace, dokáže vyvolat v pozorném posluchači hluboké emoce, mohli bychom říci dokonce až prožitek a rozkoš.

Napsala také autobiografii Žena s houslemi, která je zajímavým svěděctvím o mnoha specifických problémech čekajících na ženu neobyčejně nadanou, hledající štěstí ve sféře mezinárodního koncertního světa.

1.2.9 Houslistky narozené v letech 1915 - 1945

Mezi houslistkami narozenými v letech 1915 až 1945 proslavivšími se jako sólistky nebo významné komorní hráčky patří také např. **Lola Bobescu**, **Frances Magnes**, **Patricia Travers**, pozdní **Johanna Martzy** (1924 – 1979).

Sandra Berkova Maazel (1933 – 1978), zázračné dítě s obrovským talentem a potenciálem, ten se však nemohl plně rozvinout a dozrát, hlavně pak z osobních důvodů.

Wanda Wilkomirska (1920 – 1992) se narodila v Polsku.



Byla jedinečnou hudební osobností a interpretkou neobvyklé duševní síly. Dokázala nejvíce zaujmout v hudbě Szymanovského, Šostakoviče a Prokofjeva, v níž její ojedinělá křehkost zvuku nerušila. W. Lutoslawski věnoval Wilkomirské svůj koncert. Mohli bychom poznamenat, že tato houslistka příliš nepřesvědčila ve skladbách vyžadujících prostou krásu a bohatost tónu jako důležitý prvek Bezesporu však musíme mluvit o Wandě Wilkomirské jako o vynikající umělkyni.

Camilla Wicks (1929), americká houslistka, studovala hru na housle u Louise Persingera a Henryho Temianky. Běh jejího života si vynutil několik přestávek v kariéře. V mládí se její budoucnost zdála ničím neomezená, hlavně díky výjimečně půvabnému vzhledu, zvládnutí nástroje a agresivnímu temperamentu, který ji předurčoval pro velká romantická díla. Rané nahrávky Sibeliova Koncertu d – moll, charakteristické mimořádným nasazením, intenzitou zvuku, čistotou linií a bravurní virtuositou, ji uvedly na výsluní.

Poté však byla její kariéra na několik let přerušena manželstvím a rodinou. Později v polovině 60. let, jí mezinárodní reputaci pomohla získat skvělá nahrávka obtížného koncertu norského skladatele Klausse Egge, po jejímž uvedení se opět o Camille Wicks začalo mluvit i v nejvyšších uměleckých kruzích. I v následujících vystoupeních vykazovala technickou zručnost a nasazení, stejně jako ve svém mládí (mj. v koncertech Brahmse a Glazunova). Ač jí patrně příliš introspektivní způsob hry nevyhovoval, excelovala ve vibrujících a jiskřivých skladbách.

Její současnice **Suzanne Lautenbacher** (1932), narozená v Německu, má obdivuhodnou diskografii a její hra se vyznačuje poněkud suchým a akademickým stylem s bolestně pomalým vibrátem.

Mezi přední ruské houslistky daného období patří **Marina Kozolupova** (1918), **Elisabeth Gilels** (1919), manželka Leonida Kogana – medailistka bruselské Ysayovy soutěže z roku 1937, Rosa Fain (1929), která zvítězila ve Wieniavského soutěži v Poznani v roce 1949.

V rychle rostoucím seznamu současných výjimečných houslistek z Asie nacházíme mimo jiné jména **Shizuka Ishikawa**, **Teiko Machashi**, **Sung Ju Lee** a v neposlední řadě houslistka **Midori**, jedna ze světově nejuznávanějších houslistek asijského původu. Mezi výrazné osobnosti, se kterými spolupracovala patří také slavný houslista Pinchas Zukerman. Vystupovala s předními světovými orchestry (Berlín, Boston, Cleveland, Chicago, New York, Philadelphie a Londýn). Pro SONY Classical nahrála Dvořákův

Koncert a – moll a Bartókovy Koncerty pro housle a orchestr, záznam Paganiniho 24 caprices byl dokonce nominován na cenu Grammy Award.

Miriam Fried (1945), houslistka narozená v Rumunsku, emigrovala do Izraele, kde začala hrát na housle. V roce 1958 získala první cenu Tenth Anniversary Violin Competition v Izraeli. Později studuje u J. Gingolda a I. Galamiana ve Spojených státech amerických.

V roce 1971 se stala vůbec první ženou, jež vyhrála uznávanou a nesmírně náročnou mezinárodní soutěž Queen Elisabeth v Belgii. První cenu si také odvezla v roce 1968 z Janova a to z Paganiniho soutěže. Miriam Fried je velkou virtuoskou se zřejmým příklonem k romantismu, dokáže vyčarovat rozechvělý tón stejně dobře jako je schopna obrovské sebekontroly a intelektuální vnímavosti. Právě nesestříhaná nahrávka ze soutěže v Bruselu, přestože ne úzkostlivě perfektní odkrývá vášnivost Miriam Fried v Sibeliově Koncertu d – moll a její interpretace Chaussonova Poemu odráží ducha a zosobněnou hudebnost!

Nina Beilina (1937), stejně jako Miriam Fried emigrantka, rusko – židovská, je považována za impozantní houslistku, která dává najevo mimořádnou sílu, nasazení a perfektní zvládnutí nástroje. Ovládá bravurně nejen levou, ale i pravou ruku. Emočně však působí spíše stroze, až bez citu. Zdá se být oddána názoru, že sebemenší projevená stopa sentimentu ve hře je okamžitě klasifikována prohřeškem, což je u tak kvalitní houslistky velká škoda!

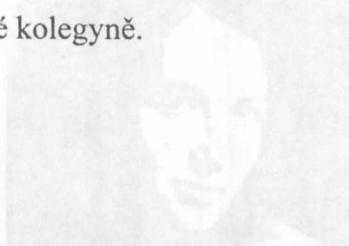
1.2.10 Tatiana Grindenko

Tatiana Grindenko (1946), Ruska, vítězka Wieniawského soutěže v Poznani z roku 1972, žákyně J. Jankeleviče.



Je jednou z nejvíce provokativních a nezávislých houslistů vyrůstajících v tehdejší Sovětské svazu. Živá nahrávka Brahmsova Koncertu D – dur pořizená během poznaňské soutěže odhaluje virtuozitu, úžasné nástrojové možnosti a tak explozivní zvuk s jakým se jen můžeme setkat. Kreislerova kadence je v jejím podání výbuchem virtuozity. Někdy se může zdát vibráto příliš rychlé až křečovitě, ale její přirozená energie ve hře, občas ozvláštněná záblesky zklidnění si právem získává neustálou pozornost posluchačů a znalců. Možno také dodat, že v rezonanci, pevnosti a bohatosti tónu předčila i svého bývalého muže, houslistu Gidona Kremera. Grindenko také oddaně interpretovala experimentální a avantgardní hudbu. Obecně se dá říci, že předčila emotivním a osobitým způsobem hry své ruské kolegyně.

1.2.11 Lydia Mordkowitch



Lydia Mordkowitch, houslistka narozená v Rusku, studovala na Oděské konzervatoři a na Konzervatoři v Moskvě, kde později také asistovala Davidu Oistrachovi. V roce 1974 emigrovala do Izraele, od roku 1980 žije v Británii. Pravidelně vystupovala se slavnými orchestry Londýnským symfonickým orchestrem, s Londýnskou filharmonií, s Hallé orchestrem, BBC orchestrem a s Anglickým komorním orchestrem. Spolupracovala s takovými dirigenty jako Vassily Sinaisky, Neeme Järvi a Richard Hickox. Téměř 45 nahrávek Lydie Mordkowitch odhaluje její široký repertoár, diskografie zahrnuje skladby počínaje tvorbou pro sólové housle J. S. Bacha až po koncerty D. D. Šostakoviče.

Nahrávky Lydie Mordkowitch byly dvakrát nominovány na cenu „Gramophone Award“, z nichž jedna nominace se stala úspěšnou. Pravidelně získávala nominace na nejrůznější ceny po celé Evropě. Lydia Mordkowitch se stala „Ženou roku“ Amerického životopisného institutu v letech 1996 – 1998.

1.2.12 Sylvia Marcovici

Sylvia Marcovici (1952), emigrantka rumunsko – židovského původu se solidními instrumentálními schopnostmi, obrovským smyslem pro romantickou expresivitu se zdá být nešťastným příkladem zabrzděného uměleckého vývoje. Výjimečně nadaná Marcovici, školená v Rumunsku, tak působivá ve svých raných vystoupeních, potřebovala několik let „tréninku“ na Západě, aby zúročila svůj potenciál. Jelikož však její další koncertní činnost

neprokazovala viditelný pokrok, musíme přemýšlet, zda se jí vzdělávání dostalo nebo zda o další sebezdokonalování přestala mít Marcovici zájem. Její kariéra se dočkala brzkého a nepochopeného úpadku.

1.2.13 Ida Kavafian

Ida Kavafian se narodila roku 1953 v Istanbulu v arménské rodině, do Ameriky ovšem přišla ještě jako dítě.



Studovala u Mischakoffa po dobu tří let, u Galamiana dva roky a u Schumského čtyři roky. V roce 1974 získala Loebovu cenu na Julliard school a pak působila jako houslistka ve známém Tashi chamber group založené klavíristou Peterem Serkinem.

V zájmu své sólové kariéry se ve dvaceti letech přihlásila do International Violin Competition a Indianapolis, kde vyhrála druhou cenu, ale bylo tehdy jasné, že patřila mezi nejzkušenější ze soutěžících.

Jako mnozí z této generace hudebníků excelovala v hudbě 20. století, její úchvatné provedení Bartókovy sonáty pro sólové housle, Ravelovy sonáty a Prokofjevova Koncertu č. 1 ji uvedlo mezi dokonalé virtuózy. Naopak její Bach se jevil příliš stoicky a klidně, Mozartovo Andante z koncertu č. 4 postrádalo lehkost a Introdukce a Rondo capriccioso Saint-Saense zase trochu citu a nebo sentimentu, ačkoli i v těchto problémech se projevoval v průběhu let velký pokrok. Provedení prstokladových oktáv v Sonátě č.6 pro sólové housle E. Ysaye bylo tak rychlé a jisté jako žádné jiné, ve zkratce oslnivé! Ravelovu Sonátu a Cikánku interpretovala skvěla s ohledem na pravidla stylu.

Její interpretace hudby v období 19. století se bohužel nemůže počítat mezi dojmavě romantické provedení. I když si Ida Kavafian pokaždé nezíská vaše srdce, umí být obdivuhodnou a skvělou houslistkou. Působila také ve slavném komorním souboru Beaux Arts Trio.

Sestra Idy Kavafian **Ani Kavafian** (1948) je uznávanou interpretkou komorní hudby. Ze skromného počtu jejich sólových nahrávek nemůžeme plně posoudit velikost umění, Kreislerovy kousky pro housle jsou však hrány s hbitostí a půvabným frázováním, s chladivým zvukem a potlačenou smyslností. Sestra Ani beze sporu musí být považována za všestrannou umělkyni.

1.2.14 Dylana Jenson

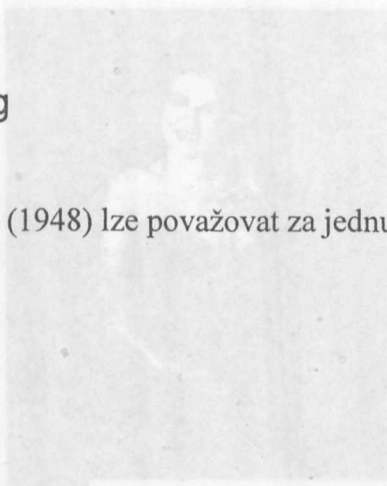
Dylana Jenson (1961), americká houslistka, mezi jejíž učitele patří Manuel Chapinsky, I. Gingold a Nathan Milstein, se už v sedmnácti letech umístila na druhém místě v Čajkovského soutěži (rok 1978).

Tato urostlá mladá žena se těšila zřetelně fyzické výhodě nad svými kolegyněmi a její technika, síla, temperament a jistota ji už v mládí pasovaly na jedinečný talent. Možná však kvůli nedostatku trpělivosti či špatnému vedení během jejího hudebního vývoje byla první léta kariéry Dylany Jenson poznamenána určitou mírou kontroverze a dokonce nepříznivou publicitou. Nahrávky Sibeliova Koncertu d – moll a Saint-Saensovy Introdukce a Ronda capricciosa jsou i přes určité známky nezralosti v rytmice a interpretace detailů, vitální, velkorysé a stylisticky pozorné.

1.2.14 Za nejplodnější a nejzkušenější ve spolupráci se současným nahrávacím průmyslem považují houslistky Kyung – Wha Chung a Anne Sophie Mutter.

1.2.15 Kyung-Wha Chung

Tuto korejskou houslistku (1948) lze považovat za jednu z nejpilněji vystupujících a nahrávajících houslistek.





Studovala u profesorů takových jmen jako jsou I. Galamian, Szigeti a S. Goldberg. Hra Kyung-Wha Chung je suverénně virtuózní s ohnivě dravým temperamentem, ačkoli můžeme v tenkém, intenzivně vibrujícím tónu vycítit její křehkou postavu. Ve zvukovou napjatost někdy vyústí její tygrovitě vypětí a snaha.

Romantismus v její hře se zdá být spíše nucený než přirozený, tento fakt zřejmě zapříčinil poměrně nedojímavé provedení koncertů Brucha, Čajkovského a Dvořáka. Pro odpovídající interpretaci tak grandiózních děl jako jsou Elgarův, Waltonův, Bartókův či Sibeliovův koncert jí také chybí jistá šíře, jemnost a proměnlivost tónu a jeho tvoření. A přece výsledky Kyung-Wha Chung zaslouží nebyvalé uznání a respekt už pro „pouhý“ rozsah hraného repertoáru.

Její ovládnutí nástroje, sebedisciplína a bezmezná energie jsou uchvacující a odrážejí opravdu železnou vůli. Pro skvělou interpretaci a bravurní heroický styl nutno zdůraznit nahrávku Vieuxtempsova Koncertu č.5.

1.2.16 Anne Sophie Mutter

Na sklonku sedmdesátých let šokovala mezinárodní publikum salcburského festivalu dívka, která nejenže vydržela tvrdý vyučovací proces, ale stala se brzy po tomto vystoupení přední světovou houslistkou.



Narodila se 29. 6. 1963 ve městě Reinfeld v Německu. Svou kariéru započala právě triumfálním úspěchem v Salcburku, jehož iniciátorem byl sám Herbert von Karajan. O rok později debutovala v Berlíně s Berlínskou filharmonií. Anne Sophie začíná pravidelně koncertovat v hudebních centrech Evropy, USA, Kanady i Japonska. Po čtyřech letech své zázračné kariéry se stala čestnou členkou londýnské Royal Academy of Music. Roku 1985 debutovala v Rusku, během roku 1988 uspořádala obrovité turné po Spojených státech a Kanadě, na jehož zpáteční cestě triumfovala v Londýně. Roku 1990 se konal paralelně v Londýně a Stuttgartu festival Anne- Sophie Mutter, kde prokázala nesmírnou šíři svého repertoáru, od baroka po avantgardu. Vrcholná sólová kariéra Anne Sophie Mutter dospěla určitě až k pomyslnému „houslistickému Olympu“.

Na housle začala hrát v pěti letech. Po smrti své první učitelky Erny Honigberger, nastoupila na Winterthur Conservatory, kde se dostala ke studiu houslí k Aidě Stucku, žákyni C. Flesche. V deseti letech se jejího nadání ujal vynikající houslista a pedagog Henry Szeryng, ale nejvýznamnější periodou jejího dosavadního uměleckého života byla spolupráce s Herbertem von Karajanem, jehož se stala chráněnkou. Pod jeho vedením se rozvíjela koncertní a nahrávací kariéra, docházelo k rychlému rozšiřování repertoáru. Anne- Sophie říká: „Získala jsem velmi široký repertoár, který mi umožňuje bez problémů měnit program po celý rok.“ Poprvé nahrávala s Karajanem ve čtrnácti letech, naposledy před dirigentovou smrtí na salcburském festivalu, kdy hráli Čajkovského koncert.

Kompaktní disky Anne-Sophie Mutter jsou kouzelnou směsicí běžného základního repertoáru a hudby 20. století. Všechny nesou pečeť jejího sladce vibrujícího tónu, citlivého frázování a bezchybné techniky, zaručují vždy nejvyšší kvalitu interpretace. Na vývoji stylu a snah Anne-Sophie je zajímavá postupně se zesilující tendence k provádění moderní hudby.

Nejdříve to byl projekt nahrávky Partity Witolda Lutoslawského a houslového koncertu I. Stravinského s BBC Symphony Orchestra Philharmonia Orchestra, jenž získal v roce 1989 prestižní Grand Prix du Disque. Mezinárodním bestsellerem v produkci koncertantní hudby 20. století se stal kompaktní disk s houslovými koncerty Albana Berga a Wolfganga Rihma. Do těchto děl Mutterová pronikala pracně: „Je to jedna z prací, kterou jsem studovala nejhluběji, neboť notový zápis je mnohvrstevnatý...Berg je vyčerpávající stejně jako Beethoven, když ho hrajete správně. Je stejně bolestný jako Šostakovič. Když hraju Berga dotýkám se své podstaty.“

Diskografie Mutterové je rozsáhlá, ale obsahuje poměrně málo hudby komorní, jak sama Anne Sophie přiznává: „Pro mě je komorní hudba, hraní sonát, dávání recitálů posvátnou věcí. Proč? Protože je mnohem osobnější než koncert s 80 – ti lidmi. Pak to není nikdy tak přímé a bezprostřední a diferencované jako komorní hudba. Proto jsme také s Lambertem Orkísem mnoho let váhali, ale i přemýšleli, zavrhovali, znova sestavovali programy, než jsme svolili k natočení „Berlínského recitálu.“

Anne Sophie nahrává exkluzivně pro Deutsche Gramophon a v současné době patří mezi nejvýznamnější houslisty světa.

Z dalších významných sólistek současnosti jmenujme aspoň původem ruskou houslistku **Viktorii Mullovou** a americké houslistky **Leilu Josefowicz** a **Hilary Hahn**.

Roku 1888 se provdala za druhé za Ch. Halleho, znaného pianistu a dirigenta. Se svým druhým mužem podnikla uměleckou cestu po Austrálii. Působila většinou v Anglii a po smrti svého manžela se usadila roku 1898 trvale v Berlíně, kde žila až do své smrti.

Umělecké úspěchy ji zajistily i mimořádné společenské postavení. Po smrti druhého manžela ji věnoval její otec v čele s princem Waleským, pozdějším králem Eduardem VII., záruku v Asola u Benátek. Ed. Hanslick v referátu o jejím koncertě ve Vídni roku 1880 napsal: „Pro její hru je charakteristická čistota a lahodnost tónu, vroucí cit, spojený s bezvadnou nevýraznou bravurou“. Jak významnou umělkyní byla Nerudová dovědíme i dopis houslového virtuosa Henryho Vieuxtempse, který napsal královi před svou smrtí roku 1881 a v němž se čte, že od ní uslyší svůj houslový koncert, který právě dokončil.

2.2 Marie Heritesová-Kohnová

První českou virtuoskou ze školy Ševčíkovy byla Marie Heritesová-Kohnová (1881-1970), dcera spisovatele Františka Heritesa. Po návratu do Prahy z Ameriky, kam se v mládí odstěhovala se svými rodiči, vstoupila roku 1894 na pražskou konzervatoř.

2. České houslistky – historie a současnost

2.1 Vilemína Nerudová

Největší česká houslistka 19. století byla **Vilemína Nerudová** (1839 – 1911).

Pocházela ze známé hudební rodiny. Hře na housle se učila u svého otce Josefa Nerudy a Leopolda Jansy. Již od dětských let podnikala v průvodu svého otce, sestry Amálie, rovněž houslistky, a bratra, který byl violoncellistou, četné umělecké cesty po Německu, Francii, Rusku, Anglii a Holandsku.

Svým vzácným nadáním, neobyčejně vyvinutou technikou a výrazným, čistým tónem dosahovala velkých úspěchů. Roku 1864 se provdala za dirigenta a skladatele L. Normana a působila jako sólistka a učitelka houslové hry na královské akademii ve Stockholmu. Po pěti letech se rozešla se svým mužem a usadila se v Londýně, kde si získala velkou popularitu.

Roku 1888 se provdala po druhé za Ch. Hallého, znamenitého pianistu a dirigenta. Se svým druhým mužem podnikla uměleckou cestu po Austrálii. Působila většinou v Anglii a po smrti svého manžela se usadila roku 1898 trvale v Berlíně, kde žila až do své smrti.

Umělecké úspěchy jí zajistily i mimořádné společenské postavení. Po smrti druhého manžela jí věnovali její ctitelé v čele s princem Waleským, pozdějším králem Eduardem VII., zámek v Asolu u Benátek. Ed. Hanslick v referátu o jejím koncertě ve Vídni roku 1880 napsal: "Pro její hru je charakteristická čistota a lahodnost tónu, vroucí cit, spojený s bezvadnou nevtíravou bravurou". Jak významnou umělkyní byla Nerudová dosvědčuje i dopis houslového virtuosa Henryho Vieuxtempse, který napsal krátce před svou smrtí roku 1881 a v němž se těší, že od ní uslyší svůj houslový koncert, který právě dokončil.

2.2 Marie Heritesová-Kohnová

První českou virtuoskou ze školy Ševčíkovy byla **Marie Heritesová-Kohnová** (1881-1970), dcera spisovatele Františka Heritesa. Po návratu do Prahy z Ameriky, kam se v mládí odstěhovala se svými rodiči, vstoupila roku 1894 na pražskou konzervatoř.

Jako výborná absolventka hrála v lednu roku 1902 na žurnalistickém koncertě v Praze a v únoru při oslavách na paměť stého výročí narozenin Victora Huga v Paříži.

V Londýně vystoupila s takovým úspěchem, že byla pozvána ke spoluúčinkování na slavnostech při korunovaci Eduarda VII.

Vynikající technika její hry byla vždy prostředkem k jemnému a oduševnělému podání. Na cestách po Americe ji doprovázel Jan Heřman.

V roce 1904 hrála na světové výstavě St. Louis a v jiných městech Severní Ameriky a také v dalších letech provázely úspěchy její koncertní vystoupení, zvláště na koncertním turné roku 1908 v Kanadě. Později se věnovala činnosti pedagogické na vysokých hudebních školách. Koncertně činná byla až do roku 1957.

K mimořádným posluchačům Ondříčkovy mistrovské školy patřila **Regina Řeháková** (1892-1953), zprvu žačka Jana Mařáka. Byla od roku 1921 učitelkou hry na housle a violu v městské hudební škole v Plzni. Napsala pro oba nástroje pedagogická díla: např. Stupnice pro začátečnický, Etudy v púltónovém systému k Ševčíkově škole op.6.

Z jejich žáků vynikl zejména Miloš Macháček.

2.3 Ervína Brokešová-Benešová

Jako houslová virtuoska proslula v cizině **Ervína Brokešová-Benešová** (1900-?). Po studiích u Štěpána Suchého vstoupila roku 1919 na mistrovskou školu profesora Ševčíka a po roce ji absolvovala. Své hudební vzdělání doplnila jednak studiem komorní hry u Karla Hoffmana, jednak jako posluchačka přednášek Zdeňka Nejedlého na Karlově univerzitě.

Podnikla četné koncertní cesty po českých zemích a jezdila i do zahraničí. Hrála s velkým úspěchem v Rakousku, Polsku, Estonsku, Lotyšsku, Itálii, Německu a Jugoslávii. Měla stejně ráda klasiky jako moderní houslové skladby a vynikla zvláště přednesem skladeb Beethovenových, Mozartových, Dvořákových, Smetanových, Foersterových, Schulhoffových a Axmanových.

Její houslové umění je zachyceno na deskách Odeon. Upoutávala posluchače bezvadnou technikou, širokým tónem a ukázněným temperamentem. Svou ilegální práci za okupace a zatčení svého muže spisovatele K.J. Beneše vylíčila v knize Ty a já (Praha 1947, Český kompas). V časopise Eva (1947) otiskla Vzpomínky na prof. Otakara Ševčíka. Román „Červená pečeť“ K.J. Beneše je vlastně popisem jejího života a celého prostředí té doby.

2.4 Kitty Červenková

Mezi Mařákovými žáky přední místo zaujala také **Kitty Červenková** (1904-1983). Její otec, absolvent pražské konzervatoře, později vojenský kapelník, i matka, která byla velmi dobrou pianistkou, se pečlivě starali o hudební výchovu své dcerky. Již v pěti letech se začala učit hře na housle a velmi rychle se zdokonalovala. Roku 1914 se stala žačkou profesora Mařáka a za jeho obezřetného a pečlivého vedení se rozvinuly plně všechny její vlohy.

V Praze vystoupila poprvé 6. ledna 1918 na koncertě České filharmonie a přednesem houslových koncertů Antonína Dvořáka a Petra Iljiče Čajkovského prokázala jak virtuózně již ovládá svůj nástroj. Tyto úspěchy povzbudily mladou umělkyni ke koncertní cestě po českých zemích, Polsku a Uhrách.

Roku 1921 podnikla zájezd do Itálie a uspořádala tam 40 koncertů. V Catanii koncertovala po Janu Kubelíkovi a čestně vedle něho obstála v posudcích odborné kritiky i posluchačů pro své hráčské kvality, krásný tón, dokonalý sluch a naprostou suverenitu technickou. Stejně bouřlivé byly i její úspěchy v příštím roce, kdy znovu vystoupila v Itálii. Roku 1923 bylo jejím cílem Německo, Holandsko a Lotyšsko. Také v dalších letech Červenková podnikala mnohé úspěšné koncertní zájezdy do ciziny.

V letech 1929-1933 byla posluchačkou mistrovské školy pražské konzervatoře ve třídě profesora Karle Hoffmanna. Po krátkém působení v orchestru Východočeského divadla, kde byla koncertním mistrem, vrátila se do Prahy na nové působiště v rozhlasovém orchestru (1927-28).

V letech 1929-34 byla koncertním mistrem Velké operety. Za okupace nastoupila roku 1943 učitelské místo na městské hudební škole v Praze.

Třicet let vystupovala v Čs. Rozhlase a do četných sólových a komorních pořadů zařazovala i skladby dosud neprovedené a díla současných autorů. Pro Československé gramofonové závody nahrála skladby starých mistrů.

Technické mistrovství se v její hře spojovalo s ušlechtilostí a něhou v umělecky velmi pozoruhodný projev.

Po druhé světové válce se zúčastnila kulturních brigád v Praze i na venkově, kde spolupůsobila i s jinými umělci na koncertech pořádaných pro mládež a pracující různých pracovních organizací. Pro vážné onemocnění se musela po roce 1954 vzdát této činnosti. Písní beze slov a Ukolébavkou se zařadila také Kitty Červenková mezi houslisty – skladatele.

2.5 Marie Hlouňová

U Jana Mařáka na pražské konzervatoři a na mistrovské škole u Jaroslava Kociana v letech 1933 – 1936 studovala **Marie Hlouňová** (1912). První koncertní vystoupení spadají do doby jejich studií. Podnikla také velmi úspěšné turné do ciziny, do Ruska, Jugoslávie a do Anglie, kde prožila druhou světovou válku, a mnohokrát vystoupila jako sólistka. V Anglii studovala u vynikajících pedagogů, Alexandra Lassersona, žáka Leopolda Auera, Maxe Rostala, který byl asistentem Carla Flesche, také byla velice blízkou přítelkyní Davida Oistracha.

Po návratu do Čech v roce 1946 znovu zahájila koncertní činnost a několikrát zajela do ciziny. Její hra se vyznamenávala technickou vybroušeností, plným výrazným tónem a slohovým přednesem. Jako profesorka působila na Akademii muzických umění v Praze, kde dosáhla vynikajících výsledků. U Marie Hlouňové studoval dva roky Josef Suk. K jejím absolventům Akademie muzických umění patří Bohuslav Purger, Shizuka Ishikawa, Jiří Tomášek, Jana Vlachová, Dana Vlachová a další. Přinesla do české houslové školy mnohé nové principy světové houslové pedagogiky.

2.8 Bedřiška Seidlová

Mezi přední české houslistky se zařadila svými uměleckými výkony Bedřiška Seidlová (1914-7).

2.6 Helena Šaffová

Ve Vídni byla žačkou Elly Stillerové **Helena Šaffová** (1906-?), absolventka houslové třídy Oldřicha Vávry v roce 1926. Ve studiu houslové hry pokračovala u J. Thibauda na École normale de musique v Paříži.

Koncertovala ve vlasti i ve Francii, propagovala českou hudbu a vystupovala jako sólistka také v brněnském rozhlase, kde byla dlouholetou členkou orchestru. V roce 1956 přešla s jinými členy orchestru do Státní filharmonie, nového brněnského orchestrálního tělesa.

2.7 Marta Cittová-Procházková

Marta Cittová-Procházková (1910-1967), vynikající absolventka pražské konzervatoře ze třídy profesora Felda (1924-1930), studovala také na mistrovské škole Karla Hoffmanna. Koncertovala v Československu i za hranicemi, v Polsku, Rakousku a Lotyšsku. Byla koncertní mistryní rozhlasového orchestru v Ostravě, v letech 1932-37 učitelkou a později ředitelkou hudební školy v Sušici a vystupovala dále na koncertních pódii i v rozhlase. V závěru své umělecké činnosti působila jako koncertní mistryně Symfonického orchestru v Mariánských Lázních.

„Hra Marie Cittové působila nesmírně přesvědčivě. Nejen svou perfektní technikou, živým a plnokrevným tónem, ale i svou osobitou a naprosto ucelenou koncepcí každé skladby, kterou hrála, bylo po všech stránkách dokonale vyjádřeno.“ (Z dopisu houslové virtuosky Jiřiny Novotné).

Kritika oceňovala zvláště plastičnost její hry, tvárný tón s velmi jemnými odstíny a vřelé hudební cítění.

2.8 Bedřiška Seidlová

Mezi přední české houslistky se zařadila svými uměleckými výkony **Bedřiška Seidlová** (1914-?),



Feldova žačka na konzervatoři i na mistrovské škole, kterou absolvovala roku 1940. Koncertovala v Československu a podnikala i zájezdy do zahraničí, na nichž úspěšně interpretovala Mozarta, Beethovena i virtuózní skladby Paganiniho, Slavíkovy a Kubelíkovy. V posledních letech se věnovala činnosti pedagogické na lidové škole umění v Praze.

2.9 Valentina Loukotová-Talichová

Valentina Loukotová-Talichová (1907-1972) se učila hře na housle zpočátku u ředitele Městské hudební školy Bedřicha Smetany v Plzni Emila Holého, na mistrovské škole u Karla Hoffmanna.

Nejprve byla sólistkou ostravského rozhlasu, v roce 1931 se stala učitelkou městské hudební školy v Plzni a uplatňovala se veřejně také jako sólistka Plzeňské filharmonie (1932-1941) a jako komorní umělkyně u prvního smyčcového kvarteta Osvětového svazu v letech 1935-1947.

2.10 Eva Lustigová

Eva Lustigová (1942) koncertovala mnohokrát doma, ve Francii, Holandsku, Belgii, Německu, Rakousku i Americe, kde nahrála také řadu rozhlasových snímků. U nás natočila na gramofonovou desku houslový koncert J.Z. Bartoše. Také zahraniční tisk uvádí řadu pochvalných recenzí: Tubantia (Holandsko) – „Hraje prostě mistrovsky“, Le Progres, La Tribune (Francie) – „Její hra okouzlí“, Ruhr Nachrichten

(Německo) – „Hrála s bravurou i niterným zaujetím, ukázala pasážové, dvojhmatové i flažoletové mistrovství.“

2.11 Nora Grumlíková

Mistrovskou školu u Jindřicha Felda v roce 1948, Akademii muzických umění u Jaroslava Pekelského v letech 1949-1953 a tříletou uměleckou aspiranturu absolvovala **Nora Grumlíková** (1930- 2004). Ve studiu pokračovala na konzervatoři v Bruselu u Carla von Nesle a získala první cenu a diplom virtuozity. Po tříletém pobytu v Belgii se vrátila v roce 1960 do Prahy, kde se věnovala interpretační činnosti a koncertovala jako sólistka s orchestrem i na recitálech s klavírem.

Během svých četných uměleckých turné v zahraničí velmi úspěšně propagovala českou hudbu nejenom v rámci koncertních vystoupení, ale i rozhlasovými nahrávkami. Působila v porotě mezinárodní soutěže smyčcových kvartet a byla členkou Mezinárodního smyčcového kvarteta v belgickém městě Liège. Vyučovala na pražské konzervatoři a AMU. V roce 1961 utvořila Komorní duo s Jaroslavem Kolářem, jež se specializovalo na sonátový repertoár. Grumlíková spolupracovala se Supraphonem, kde vyšly dvě dlouhohrající desky pro sólové housle Ernesta Blocha, Eugena Ysaye a Maxe Regera, se sonátami pro housle a klavír Roberta Schumanna, Gabriela Faurého, Edwarda Griega a s nahrávkami dalších děl.

Nora Grumlíková dosahovala pozoruhodných výsledků i v cizině a svým uměním se zařadila mezi nejlepší české houslistky. Hudební referenti v cizích zemích oceňovali plnokrevnost sólové i komorní interpretace obou umělců a dokonalou techniku. O její interpretaci Čajkovského koncertu bylo např. napsáno: „Zaskvěla se oslnivým teplým, hedvábným tónem, ohromila svými dvojhmaty, uměním bezvadně tvořit tón.“ K jejím nejúspěšnějším žákům patří Jiří Klika, Čeněk Pavlík a další.

2.12 Marta Tupá

Nejnadanější žákyní dr. Plocka byla **Marta Tupá** (1950-1974). Začala hrát na housle již v pěti letech. Základy houslové hry jí dal profesor Eduard Tureček na lidové škole umění v Praze. V roce 1967 byla přijata na AMU. Získala první ceny v Soutěži tvořivosti mládeže a také v Manifestační soutěži k 50. výročí trvání Československa

v roce 1968. Na škole zůstala jako aspirantka a vystupovala s velkými úspěchy doma i v zahraničí. Vynikala technickou dokonalostí a neobyčejně krásným jímavým tónem.

2.13 Jitka Šedivá-Adamusová

V houslové třídě profesora Snítily absolvovala roku 1974 **Jitka Šedivá-Adamusová** (1951) Čajkovského houslovým koncertem za doprovodu orchestru FOK. Také jako komorní umělkyně dosáhla už za svých vysokoškolských studií pozoruhodného stupně vyzrálosti například v přednesu Bachovy Ciaccony pro sólové housle, při němž upoutala energickým smykem, čistotou intonace vícehlasé hry a smyslem pro výstavbu této po všech stránkách vysoce náročné skladby.

Soukromě studovala u profesorů Josefa Muziky, Karla Snebergra a Jaroslava Pékelského. Získala ceny na mezinárodních Kocianových houslových soutěžích v Ústí nad Orlicí. V roce 1969 se stala absolutní vítěžkou celostátní soutěže lidových škol umění. Byla také poctěna cenou Českého hudebního fondu za nejlepší interpretaci soudobého díla (Š. Suchý – Sonáta Brevis).

Během studia na AMU několikrát nahrávala pro Československý rozhlas. Roku 1973 zvítězila v mezinárodní soutěži v Londýně. První cenou této soutěže byl jednorozční stipendijní pobyt u profesora Maxe Rostala v Bernu. Na základě úspěšného studia získala další stipendium pro školní rok 1975-76. V roce 1974 byla vyslána vedením AMU na koncertní zájezd do Leningradu.

V současné době velice zaujaly hudební svět dvě české houslistky, a to **Hana Kotková** a **Gabriela Demeterová**.

2.14 Hana Kotková

Hana Kotková začala hrát na housle v pěti letech se svým otcem, poté navštěvovala hudební školu v Opavě. Vystudovala ostravskou konzervatoř v houslové třídě Vítězslava Kuzníka. Byla přijata na Akademii muzických umění, kde pokračovala ve studiu u Josefa Vlacha, Jiřího Nováka a Ivana Štrause. Také navštěvovala hodiny u Wolfganga Marschnera ve Výmaru a u Piera Amoyala v Lausanne. Byla ještě velice mladá, když byla pozvána na Greensboro Festival (USA) a během jejího pobytu

v Americe studovala u Josefa Gingolda. Své houslové umění zdokonalila u Alberta Lysyho na mezinárodní Menuhinově hudební akademii v Gstaadu.



Dále následovala její veřejná vystoupení po České republice od svých deseti let. Působí jako sólistka s různými orchestry v evropských zemích (Španělsko, Itálie, Francie, Anglie, Dánsko, Švédsko, Švýcarsko a Slovensko). Také hrála vedle Yehudiho Menuhina a Alberta Lysy se souborem Camerata Lysy v Evropě a Americe. Ve své rodné zemi, kromě několika recitálů, pravidelně spolupracuje jako sólistka s různými orchestry. Spolupracuje s několika nejlepšími řediteli hlavních festivalů (Pražské Jaro, Janáčkův Máj, Dvořákův Festival v Karlových Varech).

Jako sólistka také vystupuje společně s Josefem Sukem, Ivanem Ženatým, Gabrielou Demeterovou a Rocco Filippini.

Na recitálech ji obvykle doprovází klavíristka Eliška Novotná a Simon Mulligan. Nahrála mnoho nahrávek pro rozhlas a televizi ve Švýcarsku, Francii a České republice. V létě 2000 nahrála všechny sólové sonáty Eugena Ysaye pro švýcarskou televizi. Hana Kotková nahrává pro Studio Matouš (Praha) a Forlane (Paříž).

Kritika vylíčila Hanu Kotkovou jako začínající výtečnou pokračovatelku velkolepé české houslové tradice. Hana přitáhla pozornost sama již jako dítě a to třikrát, poprvé v deseti letech na Kocianově houslové soutěži, podruhé v osmnácti letech, kdy získala první cenu na Beethovenově mezinárodní soutěži v Hradci nad Moravicí. Rok 1997 byl pro Hanu Kotkovou velice úspěšný, na prestižní houslové soutěži Pražského Jara ji udělila komise druhou cenu. (první cena nebyla udělena). Také získala „Prague City Prize“, „Prague Spring Foundation Prize“, „Gideon Klein Prize“, „Baerenreiter Prize“ a Supraphon Prize“.

2.15 Gabriela Demeterová

Gabriela Demeterová začala hrát na housle již ve třech letech. Od roku 1983 studovala v Praze na konzervatoři a na Akademii múzických umění u prof. Nory Grumlíkové.



Od roku 1980 se účastnila mnoha soutěží doma i v zahraničí, kde získala řadu ocenění, mimo jiné na Kocianově houslové soutěži v České republice nebo na Mezinárodní soutěži Yehudi Menuhina v Anglii. Té se poprvé zúčastnila v roce 1987 a získala jako první Češka titul finalistky.

V roce 1992 získala druhou cenu v houslové soutěži Pražského jara. O rok později vyhrála v Mezinárodní houslové soutěži Yehudi Menuhina ve Folkestonu v Anglii všechny hlavní ceny včetně titulu absolutního vítěze a zvláštní ceny za nejlepší interpretaci díla J. S. Bacha.

Během svých studií se pravidelně účastnila mistrovských interpretačních kurzů po celém světě. Významnými lektory G. Demeterové byli například Joseph Gingold a Dora Schwarzberg.

Od roku 1994 nahrává pro firmu Supraphon u které vydala již jedenáct kompaktních desek. Po velice úspěšném koncertu s dirigentem Liborem Peškem v pražském Rudolfinu, kde interpretovala Dvořákův houslový koncert, dostala G. Demeterová nabídku od firmy Supraphon k uzavření exkluzivní smlouvy.

Gabriela koncertuje nejenom v Evropě, ale i v USA a Japonsku. Spolupracuje s význačnými tělesy jako je např. Česká filharmonie, English Chamber Orchestra, Symfonický orchestr hl. města Prahy FOK a dirigenti jako jsou Libor Pešek, Paavo Järvi, Serge Baudo atd.

G. Demeterová je sólistkou a uměleckou vedoucí komorního souboru Collegium českých filharmoniků, který se specializuje na interpretaci barokní hudby a málo

známých děl českých autorů. S tímto souborem natočila dvě kompaktní desky – Italské baroko a Kouzelné housle (Supraphon).

G. Demeterová se řadu let intenzivně věnuje studiu barokní hudby a její interpretaci na moderním nástroji s použitím dobových prvků hry. Partnery jí jsou Giedré Lukšatė-Mrázková (cembala a varhany) a Jaroslav Tůma (varhany). Od roku 1998 hraje starou hudbu v původním ladění (415 Hz), které je téměř o půl tónu nižší než ladění užívané v současnosti. K užívání nižšího ladění přivedlo houslistku lepší vyznění jednotlivých tónin a jejich disonancí, větší možnosti práce s alikvótními tóny a větší zvuková barevnost.

V roce 2000 dokončila G. Demeterová dvouleté postgraduální studium na Královské hudební akademii v Dánsku u Marty Líbalové. Specifické interpretační zásady pravidelně konzultuje v Holandsku u specialistů na starou hudbu – Lucy van Dael, Catherine Mackintosh, ale také v Dánsku u prof. Marty Líbalové.

K bachovskému roku 2000 vydala u firmy Supraphon nahrávku všech šesti Bachových sonát pro housle a cembalo BWV 1014-1019 ve starém ladění. Na cembalo hraje Giedré Lukšaitė-Mrázková.

V roce 2001 začala Gabriela Demeterová studovat hru na violu. Při této příležitosti připravila pro svou domovskou nahrávací firmu Supraphon projekt, kde nahrála sama houslový i violový part. Jedná se o ojedinělou nahrávku šesti duet Karla Stamice op.1 pro housle a violu. Náročný projekt realizovala začátkem roku 2002 – dueta nebyla u nás nikdy nahrána vzhledem k nezvyklé obtížnosti violového partu.

V srpnu 2001 založila mezinárodní hudební festival „Barokní perly Gabriely Demeterové“, jehož náplní je zaměřena na podporu mladých talentovaných hudebníků, kteří se mohou v rámci festivalu účastnit interpretačních seminářů v různých hudebních oborech pod vedením renomovaných umělců z celého světa. Smyslem festivalu je také podpora rekonstrukce historických objektů, kde festival probíhá.

V lednu 2003 založila Nadační Fond Gabriely Demeterové, který se stal hlavním organizátorem festivalu Gabriely Demeterové. Hlavním úkolem nadačního fondu je podpora mladých hudebníků a oprava kulturních památek v České republice.

V roce 2002 nabídla Česká televize Gabriele roli moderátorky v hudebním magazínu Terra musica.

V roce 2003 měla Gabriela Demeterová svůj debut v americkém Indianapolisu ve známé Clowes Hall, kde vystupovala s jedním z nejvýznamnějších komorních

orchestrů Spojených států amerických The Indianapolis Chamber Orchestra pod taktovkou jeho šéfdirigenta Kirka Trevora. Do USA se vrátila ještě v červnu téhož roku. V hlavním městě státu Missouri v Columbii vystupovala na prestižním hudebním festivalu The Summer Music Festival, opět s dirigentem Kirkem Trevorem.

V březnu 2003 absolvovala turné po Spolkové republice Německo s orchestrem Neue Lausitzer Philharmonie GmbH pod taktovkou šéfdirigenta tohoto orchestru Miloše Krejčího.

Gabriela Demeterová byla v roce 2003 opět pozvána i ke koncertování v Japonsku, aby v této zemi absolvovala hned dvě turné v jednom roce. V září 2003 měla několik houslových recitálů s japonskou klavíristkou Sachiko Kayahara na ostrově Hokkaido. V prosinci 2003 a červenci 2004 proběhlo další turné, tentokrát s komorním souborem Collegium českých filharmoniků, jehož je Gabriela sólistkou a uměleckou vedoucí.

V roce 2003 začala Gabriela spolupracovat s klavíristou Norbertem Hellerem. S nímž natočila úplný komplet sonát pro klavír a housle od W. A. Mozarta. Oba interpreti, a tím je nahrávka ojedinělá, hrají na historické nástroje v původním ladění; Norbert Heller na kladívkový klavír z dílny Konráda Grafa (pravděpodobně z let 1820 – 1830), který je v expozici Libochovického zámku, Gabriela Demeterová na nástroj z dílny Kašpara Strnada z roku 1795. Další novinkou je zahájení spolupráce s firmou Digital Media v Loděnicích u Prahy.

Od května 2003 Gabriela externě spolupracuje s ČRO 3 – Vltava. Přípravuje pořad Rondo, v němž představuje zajímavé nahrávky ze světa vážné hudby. V září roku 2003 byla Gabriela Demeterová jmenována členkou umělecké rady Akademie múzických umění v Praze.

Gabriela Demeterová hraje na nástroj z dílny italského mistra Giusseppe Roccy z roku 1855, Kašpara Strnada z roku 1795 a na violu francouzského mistra Honoré Derazey pére á Mirecourt z 19. století.

Výběr některých dostupných nahrávek světových i českých houslistek lze najít v seznamu příloh.

3. Pedagogicko-psychologická část

Ve výuce hry na housle zůstávají po léta neměnné konstanty, jejichž dosažení je cílem všech houslistů a pedagogů. Aby totiž děti hrály čistě, v rytmu, uvolněně a s emocionálním zaujetím. Žijeme na začátku 21. století a jsme tedy vystaveni díky sdělovacím prostředkům srovnání s celým světem.

Jen pasivní učitele nezajímá, co se ve světě děje, nezajímají je nové progresivní metody výuky, které už těm vnímavějším, přemýšlivějším přinesly výsledky i úspěchy.

Je ovšem nutné vynaložit jisté úsilí, protože nic není zadarmo. Měli bychom sledovat houslové dění u nás v České republice, ale i v zahraničí.

V této části bych se také chtěla zaměřit na rozdíly mezi pedagogem ženou a mužem a rozdíly mezi dívkou a chlapcem.

3.1 Osobnost učitele

Dovolte mi použít v úvodu některých kapitol stručné poznatky z psychologie. Jedním z hlavních pojmů psychologie je osobnost. Poznání osobnosti, analýza její struktury a jejich zvláštnosti představuje základní krok při řízení výchovně vzdělávacího procesu v hudební pedagogice.

Snad nejvýstižnější pojetí osobnosti popsal ve své knize M. Nakonečný: Psychologie osobnosti, který definoval osobnost jako:

1. Celek duševního života člověka a jeho vztah k živému nositeli (tj. jako jednotu duševního a tělesného).
2. Celek duševního života člověka z hlediska jednoty všech jeho dílčích psychických funkcí.
3. Celek duševního života člověka ve vztahu k vnějším podmínkám jeho existence (tj. jako jednotu duševního života a společenského prostředí).

3.3.1 Trpělivost

Strukturu osobnosti tvoří řada vzájemně mezi sebou propojených složek a funkcí – vnímání, pozornost, paměť, představivost, myšlení, city, vůle, obecné a speciální (v našem případě hudební a hudebně tvořivé) schopnosti – motivace, zájmy, temperament apod.

3.2 Autorita

Někteří učitelé mají výhodu přirozené autority. Ostatní si musí autoritu získat. Přístupem k dětem, sice kamarádkým, nikoliv vše dovolujícím, a pak hlavně vědomostmi. Nepodceňujme děti. Jejich cit je neopotřebovaný, neznají přetvářku a na faleš reagují velmi citlivě. Uznávají vědomosti, ocení, když učitel rozumí věci.

Při svém studiu hry na housle jsem se setkala s muži i ženami. Nemohu říci, kdo pro mne měl větší autoritu, jelikož to není pro učitele zcela přirozená záležitost. Pro mne, jako pro žáka bylo vždy důležité jestli rozumí tomu co vyžaduje a je dostatečně důsledný a svou práci má rád.

Z mého pohledu ženy mají více schopností jednat s menšími dětmi, umí se vžít do jejich dětských duší, lépe s nimi komunikují, dokáží zaujmout svojí kreativitou a vynalézavostí. I pro malé děti je přirozenější komunikovat se ženou, protože jsou již v ranném dětství vychovávány a vzdělávány ženami, jak v mateřských školách, tak převážně i na základních školách.

Také vidím velký rozdíl mezi učiteli, kteří mají a nebo naopak nemají zkušenosti s výchovou svých vlastních dětí. Učitelé, kteří tuto zkušenost nemají jsou při komunikaci s dětmi velice nejistí, neumí se do dítěte vžít a dostatečně pochopit a tím se vzájemně od sebe vzdalují a odcizují. V tom není rozdíl mezi mužem a ženou.

Žáci by měli svého učitele také často slyšet hrát. Nejen na hodinách, ale i veřejně. I to zvyšuje jeho autoritu.

Kvalitní pedagog, který dovede přiznat svůj omyl a má odvalu v případě, kdy je to na místě, dát za pravdu žákovi, si jistě jen sympatie získá.

3.3 Vlastnosti učitele

3.3.1 Trpělivost

Učitel musí být vyzbrojen neskonalou trpělivostí. Ne každé dítě je rozený virtuóz a ne každé dítě je bystré a manuálně bez výhrad schopné.

Trpělivost jako vlastnost učitele je podle mého názoru více doménou ženy. Již malé holčičky jsou vychovávány tak, aby se v budoucnu uměly postarat o své děti tím, že se starají a pečují o panenky, zatím co kluci si hrají na vojáky atd., to vše se pak promítá do dalšího života. K mužům- pedagogům spíše směřují kluci a k učitelkám zase děvčata. Také se více předpokládá, že ženy mají větší trpělivost s tzv. "normálními" dětmi.

Pokud je ovšem možná volba výběru, pak si děti budoucí profesionálové vybírají pedagoga, který má výsledky a potom nezáleží na tom, jestli je to muž či žena.

Není problém naučit hrát vynikající jedince, ale naučit hrát i průměrné žáky, kteří mají do muzicírování chuť. Správný učitel by se neměl vyhýbat práci i se slabšími žáky, protože z jejich vyučování lze vytěžit právě nejcennější pedagogické a speciálně metodické poznatky. Je známo, že průměrně schopní žáci, pokud jsou ovšem pilní, dosahují často daleko lepších a solidnějších výsledků než talent, jehož temperament a roztěkanost jen velmi těžko usměrníme nebo který není dostatečně pracovitý. Učitel, který si stále stěžuje na nedostatek nadaných dětí, tím zpravidla zakrývá nedostatky vlastního umu a pečlivosti v metodické práci.

Učitelé by si měli uvědomit, že i když nevychovalí právě ze slabších jedinců virtuózy, vychovávají lidi, kteří si rádi poslechnou pěknou hudbu. Po čase se z těchto dětí stávají rodiče, kteří umí svým potomkům při studiu poradit.

3.3.2 Sebeovládání

Učitel by měl na sobě pracovat, pěstovat vůli a sebeovládání. Je těžké nepřenášet svoji špatnou náladu do výuky. Rozzlobí-li učitele žák svoji nepřipraveností, měla by malá pauzička stačit na ovládnutí nepřiměřených emocí. Další dítě má právo opět na učitelovu dobrou náladu, klidný a trpělivý výklad. Jistě se každému učiteli stane, že bude mít žáky oblíbenější a žáky méně oblíbené. Nemělo by to být, ale je jen přirozené, že někdo bude mít větší sympatie. Věnovat by se měl učitel všem stejně.

V tomto smyslu mají učitelé – muži, výhodu, protože dávají své city a pocity méně najevo, a tak mohou působit více spravedlivě. Většina žáků umí vycítit, zda-li se mu učitel věnuje „naplno“ či tzv. „na půl plynu“.

3.3.3 Trpělivost a nápaditost

Učitel by se měl vědomě vyvarovat stereotypu, který unavuje děti a z učitele dělá pouhého „dělníka“, zaškrťávajícího cvičení podle letitého zvyku. Jsou učitelé, kteří celá léta zadávají dětem jednoho ročníku stejné přednesové skladby. Je to pohodlné, protože sami nemusí nové skladby nejen vyhledávat, ale ani předem prostudovat. Možností jak se dostat k jiným skladbám je hned několik. Vypůjčením od vyučujících z jiných škol, z knihoven, nákupy v antikvariátu a samozřejmě poněkud dražší nákup nových výtisků.

Pouze učitelé, kteří svou práci mají rádi, se snaží vynalézat nové a lepší způsoby jak žáka naučit to či ono, vyhledávat jiné notové materiály, které by mu rozšířily obzor.

3.3.4 Předvídavost

Učitel musí být předvídavý a musí nutně myslet dopředu. Mám na mysli krátkodobou přípravu. Myšlení o jednu eventuelně o dvě lekce dopředu, umožní plynulé navazování ve výuce bez zbytečných nedorozumění a zdržení.

3.3.5 Umět volit správná slova

O tom, že každý učitel by měl být schopný psycholog nemůže být pochyb. Učiteli pomůže spolupráce s rodiči, znalost reakce dětí při veřejných vystoupeních, na soutěžích či prázdninových kurzech.

Učitel by měl být kamarádský, ale přitom důsledný. Přemýšlet o svých žácích. Měl by v sobě najít sílu nejprve výkon pochválit a pak teprve zkritizovat. Po sebemenší pochvale bude kritika lépe přijímána. Právě slabší žáci potřebují povzbudit a dodat trochu sebedůvěry.

Psychologické momenty hrají při výuce vždy dost podstatnou roli. Pokud učitel potřebuje, aby dítě zahrálo procvičovaný úsek ještě jednou, přestože už jej několikrát opakovalo, odbourá jeho neochotu např. větou: „Teď jsi zahrál tak pěkně, že si to s chutí poslechnu ještě jedenkrát.“

3.4 Psychologie dovedností

Dovednost všeobecně

V psychologii se také setkáme s pojmem dovednost. Má nejen v psychologii, ale v umělecké praxi samé a její metodice a pedagogice primární význam.

Co je dovednost? Základní definice vymezuje dovednost jako vlastnost člověka dovedného, za něhož se obecně považuje ten, kdo něco dovede, je obratný, hbitý a v dané činnosti zblhlý.

Dovednost je cvikem získaná dispozice, která zjišťuje, že na určité podněty koná člověk správně určité pohyby nebo činnosti. Dovednost charakterizuje kvalita výsledků činnosti, vysoký výkon, dobrá pracovní metoda a snížení únavy. Nejdůležitější je přitom pracovní metoda, protože ta, spolu se zájmem, zdravotním stavem a dalšími podmínkami, určuje kvalitu výsledků, výkon i stupeň únavy. Dovednosti jsou podmíněny určitou úrovní a souborem schopností.

František Kratochvíl vymezuje dovednost v oblasti hudby jako praktické výkony, podmíněny osvojenými vědomostmi a získané cvikem. I v činnosti hudební rozlišuje dovednosti intelektuální a motorické (manuální). K intelektuálním dovednostem patří např. zpěvní intonace z předloženého notového textu, k motorickým jednotlivé pohybové složky nástrojové hry – různé způsoby smyků nebo prstokladů apod.

Motorické dovednosti jsou aktivity záměrné a řízené. Tam, kde jistý podnět vyvolává příslušnou pohybovou reakci, hovoříme o reaktivním motorickém chování. Kde se záměrně spojují sensorické (smyslové) podněty s motorickými reakcemi, dochází k učení senzomotorickému, na jehož základě se vytvářejí senzomotorické dovednosti, k nimž patří i houslová hra. Aby se senzomotorické dovednosti houslové hry mohly úspěšně rozvíjet, musí být jejich adept obdařen celou řadou nezbytných schopností.

3.5 Předpoklady pro hru na housle

Hra na housle je podmíněna složitou strukturou dovedností psychických i technických (motorických – manuálních). Dovednosti se mohou vytvářet jen na základě schopností, které předpokládají zděděný vlohový základ, na který v příznivé době vhodným způsobem a ve správné míře uplatňuje pozitivní vliv prostředí.

A to neustálým poskytováním potřebných podnětů k žádoucí aktivitě dotyčného jedince. Vhodná kombinace schopností k úspěšné činnosti vytváří hudební nadání.

Které schopnosti a jaké vlastnosti jsou předpokladem úspěšné houslové hry?

3.5.1 Somatické (tělesné) předpoklady

Obecným předpokladem každé úspěšné činnosti houslisty je tělesné i duševní zdraví, které je také nezbytnou podmínkou každé dokonale prováděné psychomotorické činnosti vůbec. Především je nutné mít zdravé smysly, zvláště bezvadně fungující sluch, zrak (výjimky potvrzují pravidlo) a smysl pro pohyb. Ten umožňuje uvědomit si směr, velikost a rychlost tělesných pohybů a polohu těla v prostoru. Závažným tělesným požadavkem pro hru na housle, jsou normálně vyvinuté pohyblivé klouby a určitý druh svalstva. Všíme si tedy vzhledu ruky a prstů (tvaru, délky, vzájemného poměru prstů) a jejich vlastností (síly, pevnosti, pružnosti, roztažitelnosti, pohyblivosti).

Všechny tyto skutečnosti podmiňují technické nadání k houslové hře a tvoří její motorickou složku.

Fyziologické rozdíly mezi děvčaty a kluky samozřejmě jsou. Kluci mají širší ramena a i když se snaží je mít volná, vypadají zvednutá. Celkově jsou méně poddajní. Děvčata jsou naopak většinou volnější, někdy až moc. Bývají drobnější, mívají malé a uzoučké ruce, krátký malíček.

Zvláště důležitým speciálním předpokladem úspěšného houslisty je dokonalá fyziologicky podmíněná koordinace všech složek hracího aparátu – především obou rukou a všech jejich prstů. Smyčec se v rychlejších pasážích opoždí za dopady prstů levé ruky nebo prsty levé ruky marně dobíhají pohyby smyčce.

Nervové propojení celého hracího aparátu s mozkovými centry rozhodují o vlastní úrovni houslistova výkonu.

Po stránce anatomicko – fyziologické je hra na housle značně náročná, protože obě ruce vykonávají při vlastním procesu hry současně zcela odlišné pohyby a úkony, což odporuje přirozené a zákonité fyziologické tendenci k pohybové symetrii rukou.

3.5.2 Psychické předpoklady

Po psychické stránce je samozřejmým předpokladem přiměřená úroveň obecné inteligence. K pojmu inteligence nutně náleží schopnost:

- a) hbitě chápat souvislosti příčin a následků
- b) pohotově a správně reagovat na měnící se situace praktického života a úspěšně řešit nové úkoly, jak teoretického, tak praktického charakteru
- c) samostatně myslet a jednat

Rychlé pochopení daného úkolu záleží na přirozené inteligenci, bystrosti. Na housle by měli hrát jen inteligentní děti, protože hra vyžaduje neustálé pokyny, které musí předcházet samotnou hru. Např.- na spodní strunu saháme jinak..., ve vyšších polohách je menší menzura a musíme přitahovat smyčec ke kobylce...atd.

U inteligentního jedince se také předpokládá, že kromě celkového sebeovládání se dovede při každé motorické činnosti vědomě zbavovat všech nepotřebných pohybů, čímž si vlastně výkon usnadňuje a urychluje.

Mezi dovednostmi motorickými a dovednostmi rázu čistě psychického existuje přímý vztah. Poměr však často nebývá na stejné úrovni. Jsou houslisté s vynikajícím hudebním sluchem a s vysokou hudební inteligencí, ale s průměrnou úrovní motoriky. Mají jasnou představu o technické a výrazové podobě skladeb, ale nejsou schopni ji odpovídajícím způsobem zahrát. Na druhé straně známe houslisty s nadprůměrným motorickým nadáním, kterým se snad nikdy nepodaří vystihnout a vlastní hrou vyjádřit hudební obsah sebejednodušší skladby.

Vedle schopnosti produktivního myšlení je důležitější mít také obsáhlou, spolehlivou a pohotovou paměť, dále jistou míru představivosti a fantazie, která je nezbytná k tvořivé práci, jakou by houslová interpretace měla být.

3.6 Hudební nadání

Souhrn všech hudebních schopností vytváří hudební nadání. Ve struktuře hudebního rozlišujeme dvě základní složky:

- 1) složka předpokladová – tělesné vlastnosti a dovednosti
 - a) hudební nadání interpretační (instrumentální, pěvecké, dirigentské)
 - b) hudební nadání produkční (skladatelské)

Typy hudebního nadání bývají často u jedné osoby spojeny. Mnoho známých hudebníků bylo interprety a zároveň skladateli a opačně. Mnoho skladatelů bylo interprety svých nebo cizích skladeb. Např. J. S. Bach, W. A. Mozart, F. Chopin, B. Bartók, D. Šostakovič a další.

- 2) složka aktivační – volní vlastnosti, zaměření osobnosti a motivace

Hudební talent lze považovat za zvlášť vysokou úroveň hudebního nadání, za vrozený vnitřní předpoklad k dosažení hudebních aktivit vysoké úrovně.

Talent, nadání by měl být pro výběr do Základních uměleckých škol samozřejmostí. Nemohu říci, že by byli nadanější více kluci či děvčata.

Nejvyšším zcela ojedinělým stupněm nadání je genialita. Ve srovnání s projevy talentu se vyznačuje novostí a originalitou. Taková osobnost předbíhá ve svých dílech dobu, ukazuje nové směry. Velmi zajímavý je názor psychiatrů, kteří hledají vztah mezi genialitou a duševní poruchou, případně šílenstvím a tvrdí, že genialita je vlastně odchylka od normálně strukturované osobnosti.

V teorii hudebního nadání bývají velmi často zdůrazňovány dědičné faktory. Z hudební historie bychom mohli jmenovat rod Bachů, v němž se udržovala hudebně umělecká činnost více než dvě století, Muzikantské rody najdeme i u nás. V Bendově rodě ze Starých Benátek bylo ze tří generací 12 vynikajících komponistů, instrumentalistů a zpěváků. Přesto nelze učinit jednoznačné závěry o pouhé dědičnosti hudebního nadání a opomíjet přitom dědičnost „sociální“, která se uskutečňuje osvojováním hudby v podnětném hudebním klimatu. Ta působí v těchto hudebních rodech téměř vždy již od okamžiku vzniku lidského jedince.

Rodiče, kteří mají hudbu jako své životní povolání nebo ji provozují pro svoje potěšení, učí i své děti lásce k hudbě.

Procentuelně je dědičnost maximálně 70% a často se dědí ob generaci.

3.7 Hudební sluch

U všech badatelů v problematice hudebnosti platí za podstatnou složku hudebního nadání schopnost hudebního sluchu, tonálního a harmonického citění.

Hudební sluch je tedy z jedním z nejdůležitějších předpokladů pro úspěšnou činnost každého muzikanta, tím spíše houslisty. Pro výkonného houslistu, který musí být nadán aktivní hudebností na vysoké úrovni, je bezpodmínečně nutný sluch vysoké citlivosti pro tónovou výšku, dynamiku, rytmus a barvu.

3.8 Problematice hudebního sluchu se věnovalo mnoho známých autorů u nás. Např. A. Cmíral, M. Doležil, F. Lýsek, F. Sedlák.

Z několika forem hudebního sluchu pro výšku tónu jsou uváděny zejména dva typy:

- 1) sluch absolutní
- 2) sluch relativní

Ad. 1) Sluch absolutní je schopnost okamžitého poznání a správného pojmenování znějícího tónu. Bez jeho přímého vztahu k tónům jiným, jejichž výška je známa. Průzkumy ukázaly, že absolutní sluch má šestkrát více mužů než žen. Mezi slepci, kteří studují hudbu se našlo daleko větší procento jedinců s absolutním sluchem, než se vyskytuje u zdravých hudebníků. Psychologicky se dá tento fakt snadno vysvětlit kompenzační funkcí sluchu u nevidomých.

Absolutní hudební sluch může být výhodou, ale také přináší mnohá úskalí. Pro houslistu s absolutním sluchem, který je okolnostmi přinucen hrát s klavírem odlišného ladění, než jaké má sám „zafixováno“, je hra utrpením.

Ad. 2) Sluch relativní je schopnost správně poznávat dané intervaly, dokázat je označit a zpěvem reprodukovat, případně je i transponovat a správně chápat melodické a harmonické souvislosti. Hovoříme pak o sluchu melodickém a harmonickém.

Pro houslistu je kvalitní relativní sluch bezpodmínečně nutný a má pro jeho hru rozhodující význam. Je proto právem považován za důležité kritérium hudebního nadání pro úspěšnou činnost houslisty, i když není měřítkem jediným.

Hudební sluch však není schopností neměnnou. Jeho základ je v tom, že tóny melodických útvarů jsou chápány v harmonických vztazích. Zkušenosti ukázaly, že chápání těchto vztahů se dá výchovou kultivovat.

S odstraňováním jakýchkoliv nedostatků hudebního sluchu a s jeho nápravou je třeba začít již v dětství nebo v ranném mládí. Po pubertě je na takové zásahy zpravidla již pozdě a každá snaha vyzní většinou naprázdno.

3.8. Intonace

Intonace na houslích je věčným problémem, s nímž nejsme nikdy hotovi, protože absolutní dokonalosti dosáhnout nelze. Lze se k ní ale hodně blízko přiblížit. Důležitá je představa a vědomí o výšce hraných tónů. Z představ pramení impulsy ke srovnání a sjednocení hraných tónů s představami.

Intonace je sluchová kontrola hry. Opírá se o dobrý relativní sluch a stabilitu výškové představy tónu. Jak už bylo výše napsáno, tyto vlastnosti je nejlépe tříbit a bystřit v době předpubertální. V době pubertální se vývin smyslu pro stabilitu výškové představy částečně zpomaluje. Je proto nesprávné starat se v začátcích houslové hry jen o funkční stránku hry a správné intonaci nevěnovat pečlivou pozornost.

Předpokladem správného a hlavně včasného doladování je potřebná uvolněnost a pružnost ruky.

Má-li dítě v prstu přílišný tlak, těžko jej může pohotově doladit, tedy posunout lehce po struně výš nebo níž.

Volné musí být i zápěstí, jehož střední, přirozená poloha umožňuje nepatrné výkyvy ven i dovnitř (od sebe, k sobě). Krajiní polohy jsou nepřirozené, neestetické, přinášejí napětí a jsou špatnou výchozí polohou nejen pro intonaci, ale i pro techniku, výměny a poloh vibráto.

Na špatnou intonaci má vliv také rychlost hry. Každý začátečník potřebuje čas, aby intonační odchylku rozeznal, čas, aby zvukovou představu upřesnil a čas, aby odchylku intonace vyrovnal.

V pultónovém systému, v němž se naše intonace pohybuje, je poněkud sporné určit přesnou výšku jednotlivých tónů. Intonaci, kterou náš sluch pokládá za čistou, přirozenou, není možné dodržet za všech okolností. Někdy ji musíme přizpůsobit.

Z psychologického hlediska je intonace srovnávání dvou nebo více tónů navzájem. Ozve-li se jeden osamocený tón, vnímá jej hudebně cítící člověk nejčastěji jako základní tón toniky; chápe jej vlastně harmonicky. Ozvou-li se dva tóny současně, poznáváme jejich větší nebo menší příbuznost podle toho, jsou-li konsonantní nebo disonantní. Oba tóny však opět chápeme jako zástupce nějaké harmonie. Také v tom případě, když se ozve několik tónů po sobě, melodicky, jsme spokojeni teprve tehdy, poznáme-li harmonii, do které by bylo možné tyto tóny zařadit. I melodickým úsekům tedy citem podvědomě podkládáme správnou harmonii.

Čím je harmonie jednodušší, průzračnější, tím je intonace choulostivější, tím citlivěji musíme intonovat. Proto je tak náročná intonace v dílech W. A. Mozarta a jiných klasiků.

Nedílnou součástí intonace je také tvoření tónu pravou rukou. Při nevyrovnaném poměru tří základních podmínek zvuku – tlak ruky, rychlosti tahu a smýkacího místa mezi kobyolkou a hmatníkem, může kterýkoli z těchto prvků způsobit i podstatnou změnu intonace.

Na intonaci má vliv i prstoklad. Volíme proto prstoklady, které nejsou krkolomné a snažíme se naučit děti hrát i v sudých polohách, které hru často zjednodušují a tím zjednodušují i intonaci.

3.9 Smysl pro rytmus

Pro každého muzikanta a tedy i pro houslistu má smysl pro rytmus nesmírný význam. Rytmus sám je nesporně podstatnou složkou hudby, založenou na vzájemných poměrech délek tónů, s organizačním principem pravidelného střídání přízvučných a nepřízvučných dob. Vnímavost pro časové členění hudebních útvarů, pro časovou míru, jejímž základním předpokladem je právě střídání dob přízvučných s nepřízvučnými, to

je vlastní rytmické cítění, smysl pro rytmus. U různých jedinců má rozličný stupeň úrovně.

Základem každého rytmického projevu je pulsace, která by měla být v určitém úseku skladby stejná, nezrychlovaná a nezpomalovaná. Např. v hudbě barokní nebo rokokové jsou situace, kdy nám na pravidelnosti tempa a rytmu velmi záleží.

3.11 Hudební paměť

3.10 Smysl pro dynamiku

Dynamika je těsně spjata s hudebním cítěním. Houslová hra nás proto upoutá teprve tehdy, jeli přiměřeně dynamicky odlišena. Dynamika monotónní je fádni a nezajímavá.

Dynamizování je projevem povahového založení člověka – jeho temperamentu. Klidný temperament se při hře projeví vyrovnanější dynamikou. Takovým houslistům proto nejčastěji vyhovuje interpretace staré hudby.

Povaha výbušná, vášnivá se vyznačuje velkými dynamickými výkyvy a houslistům také vyhovují lépe skladby z pozdějších období, jejichž provedení umožňuje či dokonce vyžaduje projev dynamicky kontrastnější.

Samozřejmě se lépe pracuje s dětmi živými, temperamentními, než s dětmi apatickými, neschopnými spontánního projevu. Temperament se snadněji usměrní do potřebných mezí, když je ale potřeba, umí takové dítě podat strhující výkon. S dětmi s povahou flegmatika je práce těžší a stojí mnoho úsilí, než se podaří z nich „vydolovat“ trochu projevu.

Dynamické značky je totiž nutno provádět s citem a tvůrčím zaujetím, ne jenom mechanicky. Dynamikou vyjadřujeme intenzitu svého prožívání hudby, stavíme fráze a jiné hudební útvary činíme srozumitelnějšími.

Kluci jsou většinou živější až hyperaktivní, jejich soustředěnost je kratší a trvá i delší dobu než jsou schopni kontrolovat očima, například vedení smyčce. Děvčata jsou pečlivější, mají smysl pro drobné detaily, jsou důslednější. Naopak kluci jsou většinou méně pečliví, chtějí dosáhnout a bez větší námahy svého cíle. To vyžaduje velkou

trpělivost rodičů a nápaditost učitele. Kluci musí mít pocit, že jsou „borci“, potřebují víc chválit!

Děvčata mají dříve smysl pro přesnou práci, jsou zodpovědnější, většinou i skromnější. Nemusí je učitel tolik ujišťovat o jejich kvalitách.

3.11 Hudební paměť

Hudební paměť je jen specifickou formou obecně chápané paměti. Bez hudební paměti by nevzniklo ani jedno dílo interpretační, ani jedna hudební skladba.

V posledních letech bývá v některých koncepcích obecné psychologie člověka hudební paměť vyřazována z počtu speciálních schopností.

Máme-li však definovat schopnost jako psychickou dispozici k jisté aktivitě, ve které se lidé od sebe kvalitativně i kvantitativně liší, pak paměť za schopnost považovat musíme.

Paměť je ve svém fyziologickém základu založena na vytváření spojů v centrální nervové soustavě.

Většina autorů zabývajících se průzkumem paměti vymezuje tyto její základní fáze, které na sebe navzájem navazují a vzájemně se prolínají:

- 1) všтіpení = recepce – příjem poznávaného materiálu
- 2) podržení = retence – uchování si všтіpeného materiálu
- 3) vybavení = a) rekognice – znovupoznávání
b) reprodukce – provedení hudebního díla

Paměť může být krátkodobá, kdy pamětní stopy trvají pouze několik sekund, minut, hodin a uchovávají informace přechodného významu pro reakce časově nejbližší. Po jejich realizaci pamětní stopy mizí.

Při paměti trvalé se vytváří mezi příslušnými nervovými buňkami pevnější spojení, pamětní stopy se stabilizují a mohou odolávat všem rušivým vlivům.

Již starší psychologie rozeznávala několik způsobů zapamatování. Tak se vytvořila teorie několika pamětních typů, podle níž je dělíme na:

- 1) typ auditivní – snadno a trvale vytvořené stopy po vjemech sluchem
- 2) typ vizuální – snadné a trvalé zapamatování si toho, co bylo vnímáno zrakem

- 3) typ motorický – rychlé a pohotové vnímání a reprodukce pohybu i s jeho bohatou proměnlivostí a rozdílností
- 4) typ citový – kdy je jedinec schopen zapamatovat si citové kvality zážitků spojené s prožíváním nejrůznějších životních událostí
- 5) typ logický – na základě logických úvah, uvědomováním si např. formy nebo harmonie skladby je posilována paměť.

Pro hudebního skladatele i interpreta má základní význam především paměť sluchová. U výkonného umělce musí být podepřena pamětí motorickou (pohybovou), vynikající je mít i schopnost paměti zrakové.

Přirozené je se domnívat, že jak skladatel, tak i výkonný hudebník musí být schopen hlubokých citových zážitků, které uchovává paměť citová. Právě tento typ paměti má nesporně veliký význam v umělecké činnosti i pro vnímání a chápání uměleckých děl vůbec.

Paměť je důležité zatěžovat pravidelně a délku skladeb hraných z paměti postupně prodlužovat.

Motorickou pamětí rozumíme podvědomě spojování pohybových a hmatových vjemů. Při učení nazpaměť se musí dítě plně soustředit a systematicky postupovat, přičemž několikrát opakuje zvolený úsek skladby. Rychle naučené skladby se rychle zapomínají. Upevňování paměti opakováním je účinnější, hrajeme-li skladbu jedenkrát denně pravidelně každý den v týdnu, než-li sedmkrát bezprostředně za sebou jedenkrát za týden.

3.12 Představitost a fantazie

Zjednodušeně řečeno jsou představy vzpomínkami na zážitky, které vyvolaly nejrůznější obrazy předmětů a jevů, uložené ve vědomí člověka dřívějšími vjemy.

Jde-li o přesnou reprodukci určitého již dříve vnímaného předmětu, hovoříme o představách paměťových.

Jedná-li se o představu předmětů nových, hovoříme o představách fantazijních. Hudební skladatel se bez tvůrčí fantazie neobejde a ani interpret by neměl být pouhým realizátorem mechanické reprodukce napsaných skladeb.

3.13 Temperament

V souvislosti s citovými reakcemi často hovoříme o celkovém citovém „naladění“ osobnosti. Pro označení obecných vlastností duševní dynamiky uplatňující se v prožívání a v projevech chování člověka, používáme termín temperament. Otázka temperamentu a jeho vlivu na houslovou hru je velmi zajímavá.

Vezměme v úvahu tradiční rozdělení temperamentu na typ:

- 1) sangvinický
- 2) cholерický
- 3) flegmatický
- 4) melancholický

Ad. 1) Sangvinik je se svými povahovými vlastnostmi vhodným typem pro profesionální hru na housle. Má v sobě dynamismus, sílu, vyrovnanost základních nervových procesů vzruchu i útlumu, pohotovost i přízpůsobivost. Dovede získat sympatie publika, protože působí dobromyslně, sálá z něj životní radost a vyrovnanost, důvěřuje si.

V negativním smyslu se ale u sangviniků projevuje často sklon k lehkomyšlnosti. Vyplývá z ní tendence k povrchnosti v práci, do které se pouštějí s velkým elánem, ale brzy ochabují a nejrady by se pustili již do úkolu jiného. Těžko se vyrovnávají se stereotypem a pracují spíše živelně.

Ad 2) Cholерik se vyznačuje silou, pohyblivostí, ale nevyrovnaností základních nervových procesů. Je to typ, kde vzruch převládá nad útlumem. Cholерik je člověk energický a věnuje se svým zájmům s mimořádnou horlivostí. Někteří představitelé tohoto typu jsou ohniví a prudcí, do práce se vrhají s velkým elánem a nelekají se těžkosti ani námahy. Pracují intenzivně, jsou iniciativní, samostatní se sklonem k bouřlivým emocionálním vzplanutím. V umění bývají posedlí nadměrnou ctižádostí. Cholерik často budí v lidech dojem domýšlivého a sebevědomého člověka, který musí neustále podávat vynikající výkony, aby tento dojem „smazal“.

Ad 3) Flegmatik jako povahový typ se vyznačuje vyrovnaností, ale i netečností a pomalostí základních nervových procesů. Je tedy pomalý, klidný a vyrovnaný. Velmi těžko ho podnítíme k emocionálnímu vzplanutí a i pak to na něm bývá těžko poznat,

protože se navenek téměř vůbec neprojevuje. Celkově působí dojmem pohodlnosti a sníženého zájmu okolí.

Ale i on má některé cenné povahové rysy, jako např. vytrvalost, sebeovládání a trpělivost.

K houslové hře se hodí flegmatik svými vlastnostmi nejméně. Jeho těžkopádnost, zvolněné myšlení i opoždující se citové reakce nevyhovují požadavkům, které klade na profesionálního houslistu neustálý nápor denního pracovního vypětí.

Ad 4) Melancholik se vyznačuje celkovou slabostí nervových procesů. Téměř v nic nevěří, nedoufá ve všem očekává jen nebezpečí a nezdár. Je v podstatě svým názorem pesimista.

U melancholické povahy má převahu vnější útlum. Lidé tohoto typu jsou zdrženliví, lehce zranitelní a hluboce prožívají jinak bezvýznamné události. Nic neberou na lehkou váhu, mívají těžkou trému a zmocňuje se jich panika.

Volba celoživotní profese houslového umělce je pro melancholika riskantní. I když se dovede pohroužit do vnitřního obsahu hudebních skladeb a v nitru silně prožívat bohatství krás hudby, často nevydrží nervová vypětí a dochází u něho k uměleckým nezdarům.

Vidíme, že každý z těchto typů má řadu rysů pro houslovou hru pozitivních, proti nimž stojí více či méně početné závažnější či méně významné vlastnosti negativní. V čisté podobě se však uvedené typy temperamentu vyskytují jen zřídka. Ve většině případů jde o kombinaci dvou či tří typů. Vlivem trvale působících vnějších podnětů se však mohou i vrozené vlastnosti překrýt vlastnostmi získanými v průběhu života. Měli bychom se snažit, aby vždy převládl ten typ, který od interpreta vyžaduje skladatelův záměr.

3.14 Osobnost dítěte

V každém dítěti dříme fond vrozených vloh a schopností, který si přinesl do života bez vlastního přičinění. Tento fond nemůže učitel vytvořit, ani jej žákovi vsugerovat. Má však dvě možnosti. Jednak rozvíjet pohybové, tedy technické schopnosti k sebevyjádření hudbou a za druhé ustavičně provokovat žákovy

psychofyzické vlohy a tím probouzet k zjevnějšímu životu. Zdokonalovat je i násobit. To se týká nejen sluchu, smyslu pro metrum atd., ale právě i citového zázemí, onen základ, ze kterého má každý tón vyvěrat

Není-li toto zázemí tak veliké, aby bylo schopno obohatit, zvroutnit svoji neustálou přítomností každý tón prováděné skladby, pak závisí na učitelově pedagogickém umění, aby dovedl daný fond dítěte rozšiřovat, prohlubovat a obohacovat o nové citové odstíny.

Technické ovládnutí nástroje a citová hloubka jsou pro hudební reprodukci rovnocennými složkami. Při dnešní hudební praxi nemůže jedna bez druhé existovat. Bez silné citové účasti se nástrojové studium nemůže zdravě rozvíjet. Praxe učí, že u dětí by technická složka hry by měla mít jistý předstih před okamžitou citovou vyspělostí, protože právě tím umožní plné citové využití dítěte v hudbě.

Hlavním úkolem hudebního pedagoga nemůže být, aby uměle vyvolával city, protože o to v podstatě pečuje dětská přirozenost. Jeho úkol je jiný. Naučit dítě, aby svou danou citovost vnímavost dovedlo spojovat bezprostředně s hudbou. Aby na jedné straně v něm slyšená hudba vyvolávala přiměřenou citovou rezonanci, na druhé straně, aby dovedlo své citové prožívání promítat do hudebního projevu, aby se dovedlo při hře na housle „vyjadřovat hudbou“.

3.14.1 Věk začátečníků

V Japonsku začínají s výukou hry na housle často i s dětmi tříletými. Je otázkou, kolik dětí, z několika set tisíc, u houslí vydrží. Ty, které pak slyšíme my, jsou bez pochyby již úspěšní. Je také dobře si uvědomit jiné podmínky a jinou mentalitu japonských lidí. Kolik asi procent našich maminek by bylo ochotno učit se na housle zároveň s dítětem? Kolik našich dětiček by si na písku mohlo hrát s walkmanem na uších a náslechem se učit zadanou skladbičku na nekonečné pásce, protože 2 – 3 roky hrají bez not?

V kolika letech s dětmi začít hrát, nesmírně záleží na povaze dítěte. Nesoustředěnost, hravost, přílišný temperament jistě není zárukou dobrých začátků. Každé začátky s velmi malými dětmi jsou pomalé a je otázkou, zda spíše dítě

„neotrávíte“, protože si jistě představovalo – a rodiče, pokud nejsou odborníci, také – že za rok bude již koncertovat.

Pokud má učitel štěstí na dítě a na obětavé rodiče, většinou někdo z rodičů takovýchto dětí je profesionál houslista, pak jistě vydrží a bude při denním správném cvičení mít před svými vrstevníky náskok.

Faktem ale je, že dobře vedenému talentu stačí klidně i věk 6 – 7mi let, aby se z něho stal vynikající houslista.

Pokud chtějí rodiče i dítě začínat dříve, pak věk předškoláků je téměř ideální. Důležitá je také pravidelná denní hodina pro domácí cvičení. Dítě si musí včas, hned od počátku, zvyknout na povinnost a důslednost.

3.14.2 Zázračné děti

Zajímavá je také otázka „zázračných dětí“. Zázračné děti projevují brzy zájem o hudbu, jsou k ní přímo přitahovány a vydrží ji dlouho poslouchat. Chtějí ji dobrovolně provozovat, učí se s velkou chutí, jsou svědomité a dělají nevídané pokroky. Jsou také velmi ctižádostivé, mívají neomylnou paměť a bohatou fantazii. Při interpretaci si počínají zcela nenuceně, netrpí trémou, naopak před veřejností se jejich výkon ještě zvyšuje. Jejich svalstvo je velmi poddajné a motorika pracuje téměř bleskově. Vedle neobvyklé instrumentální techniky vykazují také tvořivou sílu, skutečný umělecký projev, bohatost výrazu, procítění a smysl pro hudební styl.

Je přirozené, že nadání hudebně „zázračných dětí“ přitahovalo hudební psychology a stalo se často objektem psychologického zkoumání.

3.15 Vlastnosti žáků

3.15.1 Talent

Talent můžeme vytušit, ale nikdy předem nevíme, jak je velký a jak se bude rozvíjet. Jsou děti, které se zpočátku rozvíjí velice slibně, ale později narazí na nějaká úskalí. Ať už to jsou indispozice manuální, kde se až během času objevil tzv. „strop“ nebo psychické „bloky“. Na druhé straně jsou děti, které se nijak zvlášť během prvního ročníku neprojevují a později z nich jsou profesionálové.

3.15.2 Temperament

Zajímavá je otázka temperamentu, ale o té se dočteme již výše.

Lépe je ale živé, temperamentní dítě částečně uklidnit, než z dítěte typu „mouchy snězte si mě“ „dolovat“ forte a muzikální projev. Tyto typy dokáží učitele dokonale vyčerpat i po fyzické stránce.

Kluci se musí víc krotit a nutit k detailní práci a naopak z něžných holčiček vydobýt trochu života. Velice důležité je upozorňovat na celkovou volnost, povolovat nejen ruce, ale i nohy, celé tělo. Při hraní chodit, chůzi zvládají snáze děvčata- to vyplývá ze zvládání více věcí najednou, což je pro ženy samozřejmostí.

Děvčata dokáží daleko dříve než kluci doma cvičit, tak jak to po nich učitel vyžaduje. Často jsem slyšela, zvláště od žen – učitelek, že pokud se kluk tzv. „povede“ a rodiče se mu věnují, tak jeho hra „stojí za to“. Kluci se rádi předvádějí, na veřejnosti se dokáží vyhecovat a mnohdy hrají lépe než na hodinách. Jsou větší bojovníci, ale musí to být podmíněno domácí přípravou a technickou zdatností.

Kluci jsou kurážnější, chápou více celek- fráze, netrápí se pro „nezahranou notu“. Celek působí muzikálněji. Děvčata často svazuje právě pocit zodpovědnosti, chtějí mít vše přesně a celek jim uniká, fráze se jim musí více vysvětlovat nebo předvádět.

3.15.3 Zdravé sebevědomí

Významným podnětem pro rychlejší růst osobnosti žáka je jeho správné sebehodnocení. Ve svých počátcích se žák často nadhodnocuje nebo podceňuje. Správné hodnocení umožňuje dětem jen neustálá veřejná konfrontace. A to nejen srovnávání dětí ve třídě jednoho pedagoga a na okrese, ale alespoň v krajském měřítku. Chybu dělají učitelé, kteří nehodlají sundat klapky ze svých očí, kteří žijí jen z pomyslných úspěchů a nepřekročí hranice své školy. Vyhovuje jim hřejivý pocit, že mají vynikajícího žáka a v dítěti pak přímo tento pocit pěstují. Pak děti slyší vrstevníky, kteří hrají podstatně lépe než ony. A tím dochází u dětí k nesmírnému zklamání.

Naopak dětem, které se budou jednou věnovat hudbě profesionálně, musí být určitý stupeň zdravého sebevědomí vštěpován. Takové děti si musí věřit, musí jít na zkoušku či vystoupení s radostí, s chutí ponořit se do hudby, rozdat lidem sebe sama.

Takové sebevědomí musí být samozřejmě podloženo poctivou prací. Dítě musí jít na vystoupení s pocitem, že udělalo pro vynikající výkon vše, že nezůstalo skladbě nic dlužno. Jakou roli pak při výkonu sehraje tréma, to je již jiná otázka.

3.15.4 Reakce žáků na kritiku

Žáci reagují na kritiku velmi odlišně. Jsou děti, které přímo hltají vytknuté nedostatky, aby je okamžitě mohly opravit. Takový žák učiteli důvěřuje a většinou se pak věnuje hudbě profesionálně. Uvědomuje si, že to s ním učitel myslí dobře a že jedině tato cesta vede k úspěchu. S takovým žákem je radost pracovat a výsledky jsou naprosto zřejmé. Samozřejmě i takový žák potřebuje pochválit.

Jiné děti jen těžko snášejí kritiku a to i v případech, že je nejprve učitel pochválí. Jsou většinou premianty ve škole, hýčkáni doma a jen velmi těžce nesou, že se jim něco nepodařilo. Děti, které reagují na kritiku nepřiměřeně a neustále pláčí, ty raději na cestu profesionála nesměrovat. Takové děti nemají zpravidla ani pevné nervy při veřejných vystoupeních a při sebemenším neúspěchu se „sesypou“.

S pubertálními projevy na individuálních hodinách, jakým je studium hry na housle, se učitel neseťkává, je to spíše problém učitelů kolektivních předmětů. V tomto období je na děvčata větší spolehnutí oproti klukům, kteří jsou více pohodlní, neustále se jim musí vše připomínat. Jistou příčinou je i výchova. Od děvčat se již předpokládá, že se o sebe umí postarat. Zatímco kluky maminky rozmazlují, pořád za nimi stojí, chápavě jim vše připomínají. Obecně se setkávám s názorem, že s děvčaty se lépe pracuje, když jsou malé, s kluky, když jsou starší.

Závěr

Pokud se dívka rozhodne studovat hudbu a věnovat se jí profesionálně, pak její výkon neovlivňují pouze psychické problémy, ale i jiné momenty ženského života, jakým jsou menstruace, v pozdějším věku klimakterium, což může ovlivnit natolik, že nemusí podávat takový výkon, jaký by chtěla.

Žena, která započala uměleckou dráhu se dostává do obrovského dilematu, jakým je otázka spojení mateřství s kariérou. Ne vždy má tak vytvořené zázemí, aby se mohla udržet na takové úrovni, aby byla schopna čelit konkurenci s muži či ženami, které se nemusí zabývat starostmi běžného života. Je otázka, zda-li žena, která se rozhodne pro založení rodiny, chce nadále budovat svoji kariéru sólové houslistky. Muži to mají při tomto rozhodování o poznání jednodušší, nemusí se rozhodovat mezi svou kariérou a rodinou. Ve většině případů jsou naopak svojí rodinou podporováni a proto je nemůže založení rodiny nikterak ovlivnit v jejich kariéře.

V poslední době začínají ovlivňovat houslový svět právě ženy. Již na základních uměleckých školách, konzervatořích i vysokých školách studují houslovou hru ve větší míře děvčata. Důvodem je další uplatnění v životě a tady jistě hrají roli ekonomické důvody. Nízké platy učitelů, hráčů v orchestrech ve srovnání s jinými profesemi, má za následek, že se ke studiu hlásí jen „idealisté“, kteří tuto skutečnost berou na vědomí s tím, že chtějí dělat to v čem vidí smysl svého života a činní je šťastnými.

Ženy dávají do své hry více citů a jsou schopny více použít fantazii, podobně jako v životě. U mužů se naopak setkávám s větší racionalitou ve hře, což samozřejmě vychází z mužské podstaty.

Velký význam hraje také hledisko estetické stránky v hudbě. Já dávám přednost mužům na pódiu před ženami, ale u mužů jsem si jistá, že je tomu právě naopak.

Houslový svět nelze úplně rozdělit na ženský a mužský, jelikož existují výjimky. Naopak jej může láska k houslím spojovat a navzájem se mohou obohacovat a ovlivňovat svojí hrou.

V houslistickém povědomí se pozice žen houslistek neustále zlepšuje. Existence ženy jako houslistky už není ničím nemyslitelným nebo výstředním, nýbrž stává se věcí naprosto běžnou. Myslím, že má-li žena výjimečné nadání pro houslovou hru a má-li vysoké ambice stát se ve svém snažení úspěšnou, umožňuje jí dnešní společnost projevit se cele, dle svých možností, a bez předsudků. Není bržděna a záleží jen na ní, pro co se

ve svém životě rozhodne. Zcela bezpečně se svým rozhodnutím nestane pro společnost někým zavrženíhodným, jak se tomu v minulých stoletích stávalo.

Neklamným důkazem těchto tendencí je vysoký počet houslistek ve srovnání s počtem houslistů. Vystupuje mnoho sólistek v pravidelných cyklech světových orchestrů, na pultech prodejen kompaktních disků vidíme nespočet nahrávek světových houslistek, počet žen hrajících v orchestrech se v některých skoro vyrovnává počtu hráčů mužů a v poslední řadě už na uměleckých školách je často převaha studentek nad studenty, a takto bychom mohli pokračovat v mnoha aspektech.

V podstatě lze říci, že se již mezi mužským a ženským pojetím hry v zásadě žádné rozdíly nedělají a i účastníci soutěží jsou posuzováni opravdu podle předvedených výkonů.

Závěrem bych chtěla podotknout, že si tato práce nedělá nutně nárok na úplnost, nýbrž se snaží obecně zmapovat historii působení žen v houslovém umění od počátku do současnosti se zaměřením na houslovou pedagogiku.

Resumé

My diploma thesis, „Woman and violin – problems of musical pedagogy“, deals with women's contribution to violin arts as a certain profession area. It specializes in both its educational and purely practical function, represented by playing the violin itself. It is bringing closer the effort of female violinists throughout the whole violin arts history.

This work is divided into several parts. The first one deals with the development and history of world's female violinists' activities before the beginning of the „recording period“ – up to the beginning of the twentieth century (Wilma Maria Neruda, Teresa Milanollo, Teresina Tua and others). Furthermore, this work is also focusing on world's female violinists occurring after the beginning of the „recording time“ – from the beginning of the twentieth century up to the present – mentioning Maud Powell, Marie Hall, Erica Morini, Ginette Neveu, Ida Haendel, Kyung Wha Chung, Anne-Sophie Mutter and others.

The second part tells about the Czech female violinists throughout the history up to the present – referring to Kitty Červenková, Marie Hlouňová, Bedřiška Seidlová, Nora Grumlíková, Hana Kotková, Gabriela Demeterová and others.

The third part analyses the problem of pedagogy and psychology in the violin play studies. It concentrates on topics such as teacher's personality and qualities, eligibility for playing the violin, child's personality, pupils' qualities, differences between male and female pedagogues and differences between girls and boys in the process of learning to play the violin.

This thesis does not necessarily aim at its completeness, but it is trying to map over the history of women's activities in the area of violin arts from the beginning to the present with the focus on violin pedagogy.

Prameny a literatura:

- Beran, J., Čermák, J. Metodika elementární hry na housle. Praha: SHN 1961
- Budiš, R. Housle v proměnách staletí. Praha 1975
- Haendel, I. Woman with violin. London 1970
- Havas, K. Nebojte se trémy Praha: Supraphon 1990
- Holas, M. Úvod do psychologie hudby, Hudební diagnostika. Praha: SPN 1990
- Holas, M. Psychologie hudby v profesionální hudební výchově. Praha:AMU 1991
- Kohoutek, F. Houslová hra ve světle soudobé vědy. Praha: SPN 1983
- Kratochvíl F. Intonace z hlediska hudební psychologie a psychologie nadání.
Praha: SPN 1953
- Micka, J. Hra na housle. Praha: Supraphon 1972
- Roth, H. Violin Virtuosos. Los Angeles, California 1997
- Sedlák, F. Hudební vývoj dítěte. Praha: Supraphon 1974
- Sedlák, F. Úvod do psychologie hudby – I. Praha: SPN 1986
- Sedlák, F. Úvod do psychologie hudby – II. Praha: SPN 1986
- Staňková, J. Metodická příručka hry na housle pro začínající učitele. Slavičín 1999
- Žídek, F. Čeští houslisté tři století.Praha: Panton 1979
- Časopis HARMONIE - Říjen 1997, Herbert von Karajan: Nechte Anne-Sophii Mutter
létat.
- Červen 1994, Hvězda houslového Olympu Anne-Sophie Mutter
www.agenturapart.cz/buxus/generate_page.php?page_id=150
www.kotkoviolin.com
- EMI – classics 1998/1999 International Compact Disc Catalogue
- Deutsche Grammophon 2005/2006 CD
- Decca complete catalogue 1999
- Supraphon Compact Catalogue 1999
- Philips General Catalogue 1996 – 1997
- Supraphon Compact Catalogue 2005
- Naxos 2005/2006 CD

Seznam příloh:

Příloha č.1- Výběr nahrávek na CD- Anne -Sophie Mutter – EMI classics

J.S. Bach – Concerto for two violins in D minor
- Violin Concertos in A minor, E major

Salvatore Accardo, English Chamber Orchestra CDC 747005 2

W.A. Mozart – Violin Concerto No.1

E. Elgar – Violin Concerto - Sinfonia Concertante K.364

Bruno Giuranna, Academy of St. Martin in the Fields Neville Marriner CDC 754302 2

A. Vivaldi – The four Seasons

W.A. Mozart – Violin Concerto No.4

Massenet – Meditation

P. Sarasate – Zigeunerweisen

Wiener Philharmoniker, Berliner Philharmoniker – Herbert von Karajan

Orchestra National de France – Seiji Ozawa

Philharmonia Orchestra – Riccardo Muti CDC 555266 2

Anthologies – Herbert von Karajan – Overtures and Intermezzi

Massenet, Cherubini, Weber, Schmidt, Puccini, Humperdinck, Mascagni, Mendelssohn, J. Strauss

Berliner Philharmoniker – Anne-Sophie Mutter, Herbert von Karajan CDM 764629 2

Great Moments of Mozart, Bach, Lalo, Sarasate

Philharmoniker Orchestra – Riccardo Muti

English Chamber Orchestra – Salvatore Accardo

Orchestra National de France – Seiji Ozawa CDM 764894 2

Anne-Sophie Mutter – Deutsche Gramophon

B. Bartók – Violinsonate No.2

Penderecki – Violinkonzert No.2

London Symphony Orchestra – Lambert Orkis 453 507 2 GH

L. van Beethoven - Violin Concerto

- Romances No.1 op.40, No. 2 op. 50

New York Philharmonic – Kurt Masur 471349 2 GH

Příloha č.2 – Výběr nahrávek na CD - Hilary Hahn -
Deutsche gramophon

J.S. Bach – Violin Concertos – No.1 BWV 1041, No.2 BWV 1042
- Concerto for Violin and Oboe BWV 1060
- Double Concerto BWV 1043

Margaret Batjer, Allan Vogel, Los Angeles Chamber Orchestra – Jeffrey Kahane
474199 2 GH

E. Elgar – Violin Concerto op.61
London Symphony orchestra – Sir Colin Davis 474504 2 GH

W.A. Mozart – Violinsonaten KV 301, KV304, KV 376, KV526
Hilary Hahn, Natalie Zhu 477557 2 GH

Příloha č. 3 – Výběr nahrávek na CD – Viktoria Mullova - Philips

J. S. Bach – Violin Concertos BWV 1041, BWV 1042 BWV 1059
(reconstruction from Harpsichord Concerto)
- Concerto for Violin and Oboe BWV 1060

Viktoria Mullova, Francoix Leleux, The Mullova Ensemble CD 446675 2

J. S. Bach – Sonata for Violin and Piano BWV 1014, BWV 1015, BWV 1019
CH. P. Bach – Sonata for Violin and Piano WQ 78
Viktoria Mullova, Bruno Canino CD 434084 2

J. S. Bach – The Partitas for Solo Violin BWV 1002, BWV 1004, BWV 1006
CD 434075 2

B. Bartók – Sonata for Solo Violin

N. Paganini – Introduction and Variations on Paisiello's „Nel cor piu non mi sento“

J. S. Bach – Partita for Solo Violin BWV 1002 CD 420948 2

L. van Beethoven – Piano Trio No.7 op. 97 „Archduke“

J. Brahms – Piano Trio op.8

Viktoria Mullova, Heinrich Schiff, André Previn CD 442123 2

- C. Debussy – Violin Sonata
L. Janáček – Violin Sonata
Sergei Prokofiev – Violin Sonata No. 1 op.80
V. Mullova, Piotr Anderszewski CD 446091 2
- F. B. Mendelssohn – Violin Concertos
Academy of St. Martin in the Fields – Sir Neville Marriner CD 432077 2
- N. Paganini – Violin Concerto No. 1
H. Vieuxtemps – Violin Concerto No.5
Academy of St. Martin in the Fields – Sir Neville Marriner CD 442332 2/6 2
- S. Prokofiev – Violin Sonata No.2 op. 94a
I. Stravinski – Divertimento
M. Ravel – Violin Sonata
V. Mullova, Bruno Canino CD 426254 2
- S. Prokofiev – Violin Concerto No. 2
D. Shostakovich – Violin Concerto No.1
Royal Philharmonic Orchestra – André Previn CD 422364 2/06 2
- J. Sibelius – Violin Concerto op. 47
P. I. Tchaikovsky – Violin Concerto op. 35
Boston Symphony Orchestra – Seiji Ozawa CD 416821 2
- A. Vivaldi – The Four Seasons
Chamber Orchestra of Europe – Claudio Abbado CD 420216 2
- Příloha č.4 - Výběr nahrávek na CD – Kyung Wha Chung – Decca CD 421154 2
- B. Bartók - Violinconcertos 1. and 2.
Chicago Symphony Orchestra, London Philharmonic Orchestra – Sir Georg Solti CD 425015 2
- L. van Beethoven – Violin concerto
W. Walton – Violin Concerto
André Previn CD 460014 2

- A. Berg - Violin concerto
 J.S. Bach - Partita No.2
 - Sonata No.3
 Chicago Symphony Orchestra – Sir Georg Solti
 CD 452696 2
- A. Berg – Violin Concerto
 E. Elgar – Violin Concerto
 London Philharmonic Orchestra – Sir Georg Solti
 CD 452696 2
- M. Bruch - Violin Concerto No.1
 - Scottish fantasia
 Royal Philharmonic Orchestra – Rudolf Kempe
 CD 448597 2
- E. Chausson – Poème
 C. Debussy – Violin Sonata
 C. Franck – Violin Sonata
 Royal Philharmonic Orchestra – Charles Dutoit
 CD 460006 2
- E. Elgar Violin Concerto
 F. B. Mendelssohn – Violin Concerto
 London Philharmonic Orchestra – Sir Georg Solti
 CD 460015 2
- C. Franck – Violin Sonata
 C. Debussy – Violin Sonata
 M. Ravel – Introduction and allegro
 Kyung Wha Chung, Radu Lupu
 CD 421154 2
- E. Lalo – Symphonie Espagnole
 H. Vieuxtemps – Violin concerto No.5
 M. Ravel – Tzigane
 Charles Dutoit
 CD 460007 2
- F. B. Mendelssohn – Violin Concerto
 P.I.Tchaikovsky – Violin Concerto
 Orchestre symphonique de Montréal – Charles Dutoit
 CD 460015 2

S. Prokofiev – Violin Concertos 1. and 2.
I. Stravinsky – Violin Concerto
London Symphony Orchestra – André Previn CD 425003 2

C. Saint Saëns- Violin Concertos 1. and 3.
H. Vieuxtemps – Violin Concerto
E. Chausson – Poème
Orchestre Symphonique de Montréal – Charles Dutoit CD 448128 2

C. Saint Saëns - Violin Concerto
- Havanaise
- Introduction et Rondo Capriccioso
Charles Dutoit, Lawrence Foster CD 460008 2

J. Sibelius - Violin Concerto
P. I. Tchaikovsky – Violin Concerto
London Symphony Orchestra – André Previn CD 425080 2

Příloha č.5 - Výběr nahrávek na CD – Leila Josefowicz - Philips

B. Bartók – Sonáta for Solo Violin
E. Ysaye – Sonatas for Solo Violin No.3, No.4
N. Paganini – Introduction and Variations on Paisiello's „ Nel cor piu non mi sento“
F. Kreisler – Recitative and Scherza SU 1936 2 011
F. Schubert – Erlkönig (arr. H. W. Ernst) CD 446700 2

J. Sibelius – Violin Concerto op. 47
P. I. Tchaikovsky – Violin Concerto op.35
Academy of St. Martin in the Fields – Sir Neville Marriner CD 446131 2

Příloha č.6 - Výběr nahrávek na CD – Maud Powell - Naxos

Maud Powell – Vol. 1
Recordings from 1904 – 1917 8.110961
Maud Powell – Vol.2 8.110962
Maud Powell – Vol.3 8.110963
Maud Powell – Vol.4 8.110993

Příloha č. 7 Výběr nahrávek na CD – Ginnette Neveu – EMI classics

Anthologies – Ginnette Neveu – Références

E. Chausson - Poème

C. Debussy – Sonata in G minor

M. Ravel – Tzigane

J. Strauss – Violin Sonata

Gustaf Beck, Issay Dobrowen – Philharmonia Orchestra

CDH 763493 2

Příloha č. 8 – Výběr nahrávek na CD – Ida Haendel - Supraphon

Ida Haendel in Prague

Glazunov – Violin Concerto A minor op. 82

H. Wieniavski – Violin Concerto in No.2 D minor op. 22

I.Stravinsky – Divertimento for Violin and Piano

Tartini – Piano Sonata in G minor Devil's Trill

Alfréd Holeček, Prague Symphony Orchestra, Václav Smetáček

SU 3782 2 21

E. Lalo – Symphonie espagnole for Violin and Orchestra op.21

L van Beethoven – Romance No. 2

W. A. Mozart – Violin Concerto No.3

M. Ravel – Tzigane

Ida Haendel, David Oistrach, Czech Philharmonie orchestra Karel Ančerl

SU 1936 2 011

Příloha č.9 – Výběr nahrávek na CD – Gabriela Demeterová – Supraphon

F. Benda – Concerto for Violin and Orchestra in D major"

V. Pichl – Violin Concerto in D major

A.Vranický – Violin Concerto in C major

Prague Chamber Orchestra – Milan Lajčík

SU 0002 031

A.Dvořák – Concerto in A minor for Violin and Orchestra op.53

J. Suk – Fantasy in G minor for Violin and Orchestra op. 24

Prague Symphony Orchestra – Libor Pešek

SU 3385 2 03

Carl Stamitz – Six Duos for Violin and Viola

SU 3645 2 131

