

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Housle

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**VZTAH MEZI ODĚSKOU A PRAŽSKOU
HOUSLOVOU ŠKOLOU.
VLIV OSOBNOSTI J. V. PERMANA**

Saribekian Vardui

Vedoucí práce: prof. Mgr. Ivan Štraus

Oponent práce: prof. doc. MgA. Leoš Čepický

Datum obhajoby: 7. září 2021

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Violin

BACHELOR'S THESIS

**THE RELATIONSHIP BETWEEN ODESSA AND PRAGUE
VIOLIN SCHOOL. J. V. PERMAN**

Saribekian Vardui

Thesis advisor: Prof. Mgr. Ivan Štraus

Examiner: Prof. Doc. MgA. Leoš Čepický

Date of thesis defense: 7th September 2021

Academic title granted: Bachelor of Art (BcA.)

Prague, 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma

VZTAH MEZI ODĚSKOU A PRAŽSKOU HOUSLOVOU ŠKOLOU.

VLIV OSOBNOSTI J. V. PERMANA

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků bakalářské práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Poděkování

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování prof. Ivanu Štrausovi za jeho cenné rady a trpělivost při vedení této práce.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]

Abstrakt

Mé téma je věnováno rozboru činnosti českých hudebníků v Oděse a popisu jejich vlivu na profesionální hudební život a vzdělávání. Práce se zabývá analýzou instrumentální interpretace, koncertního života, a vznikem mnoha instrumentálních a pedagogických škol. Na následujících stránkách se budu stručně věnovat životopisu P. I. Stoljarského, který na základě houslových metod svého českého profesora I. Karbulkého formoval oděskou houslovou školu. Jeho úporná činnost přivedla světu slavné houslisty jako David Oistrach, O. Kaverzněv a další. Dále zde připomenu jména zapomenutých českých hudebníků, kteří koncertovali a věnovali se pedagogické činnosti v Oděse.

Klíčová slova:

Oděská houslova škola, Pražská houslova škola, P. S. Stoljarský, J. V. Perman

Abstract

My topic is devoted to the analysis of the activities of Czech musicians in Odessa and description of their influence on professional and musical life, education. Analysis of instrumental interpretation, concert life, and the emergence of many instrumental and pedagogical schools is done in the work. In the following pages, I will briefly address the biography of P. I. Stolyarsky, who created the Odessa Violin School on the basis of the violin methods of his Czech professor I. Karbulka. His persistent activity has brought world famous violinists such as David Oistrach, O. Kaverznev and others. I will also mention the names of forgotten Czech musicians who gave concerts and devoted themselves to pedagogical activities in Odessa.

Key words:

Odessa violin school, Prague violin school, P. S. Stolyarsky, J. V. Perman

Obsah

Úvod	8
1. Vznik Oděské houslové školy	9
1.1 Škola Pjotra Solomonoviče Stoljarského	12
2. Houslová škola J. V. Permana	18
2.1 Metoda výuky J. Permana	20
2.2 Žáci J. V. Permana	23
3. Charakteristické rysy hudební souvislosti mezi Oděskou a Pražskou houslovou školou	30
Závěr	36
Seznam literatury a pramenů	37
Internetové zdroje	38

Úvod

Ve své baláhrské práci bych se především zaměřím na hudebně-umělecký počátek Oděské houslové školy. Na základě velkého počtu publikovaného materiálu v dobovém tisku se pokusím maximálně přiblížit hudební vliv, vycházející od profesora Oděské konzervatoře – J. V. Permana a profesorů oděského hudebního učiliště – I. Karbulky a P. S. Stoljarského. Dále uvedu jejich významné žáky – F. Makstmana L. Lemberského a D. Oistracha.

Druhá kapitola bude věnována hudebníkovi, jenž měl největší vliv na vývoj houslové školy v Oděse – J. V. Permanovi, který pracoval 40 let na Oděské konzervatoři, kde výchoval velký počet vysoce kvalifikovaných houslistů, kteří poté úspěšně účinkovali v mnoha komorních souborech. Díky tomuto úspěchu, vznikla takzvaná „Permanová metodika houslové hry“.

Dále ve své práci uvádím několik společných rysů, které spojují Oděskou a Pražskou houslovou školu. Například jeho metodika houslové hry, snaha o co největší emocionální projev žáka, barvu tónu a další. I přes podobné faktory ve výuce těchto dvou škol, nejsou Oděská a Pražská houslová škola identická. Vliv pražských mistrů se stal velkým vzorem pro vznik Oděské houslové školy.

1. Vznik Oděské houslové školy

Oděská konzervatoř, která byla založena v roce 1913, vychovala značné množství vysoce kvalifikovaných houslistů, známých široké veřejnosti nejenom na Ukrajině, ale i daleko za jejími hranicemi. Mezi nimi jsou jména hudebníků, která získala světovou slávu. Je to například význačný houslista David Oistrach, laureát mezinárodních soutěží Olgy Kaverzněva, laureáti mezinárodních soutěží Semen Snitkovský a Rosa Fajn, laureát mezinárodní soutěže Georgij Kneller a jiní.

Vznikl nemalý zájem o dějiny Oděské houslové školy, snaha objevit základy technického mistrovství a tvůrčí záměry, jež se vyvíjely v pedagogickém dědictví následujících generací. Pokud se obrátíme k historické analýze, je z ní zřejmé, že hudebně-tvůrčí základy této školy jsou těsně spojené především s českou houslovou kulturou. Skutečně, první hudebníci, kteří stáli v čele houslových tříd Oděské konzervatoře a hudebního učiliště, byli tři čeští houslisté: J. Perman, F. Stupka, I. Karbulka – odchovanci Pražské konzervatoře. Samozřejmě, během začátečního období v Oděse pracovali i jiní houslisté, například L. Gold, G. Sokolov, E. Mlynarský, J. Kocian, N. Blinder, A. Fidelman a jiní, ale jejich krátkodobá činnost v Oděse nemohla příliš významně ovlivnit další vývoj této školy. Jsou nám známa jména jejich žáků, pokračujících tradice svých učitelů v Oděse.¹

Největší vliv na vybudování Oděské houslové školy měl profesor J. Perman (1871-1934), odchovanec známého profesora Pražské konzervatoře O. Ševčíka. Pracoval v Oděse kolem 40 let, vychoval nemalé množství vysoce kvalifikovaných houslistů, mezi které patří profesori Oděské konzervatoře F. Makstman, L. Lemberský, M. Grinberg, kteří pokračují a rozvíjejí tradice svého učitele během mnoha let. J. Perman byl jedním z prvních profesorů Oděské konzervatoře ode dne jejího založení a podobně jako jeho profesoru, pedagogu Moskevské konzervatoře Janu Hřímálému, mu byl v roce 1933 udělen čestný titul emeritního profesora.²

¹ Станко А. *Одесская скрипичная школа*. Одесса: вып. Континент, 1992, стр. 10.

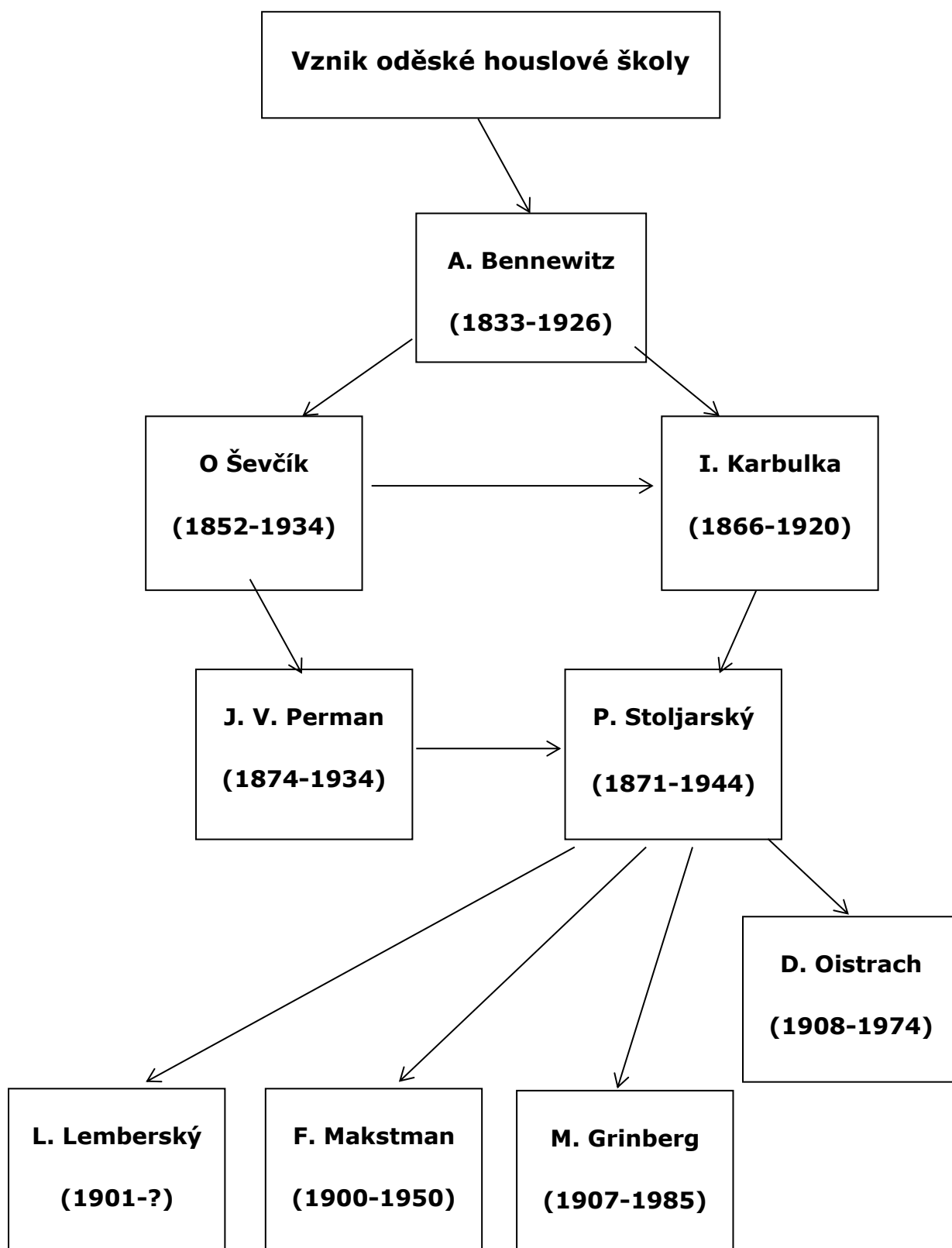
² Станко А. *Скрипичная школа профессора Й. В. Пермана*. Одесса, 1993, стр. 25.

F. Stupka (1879-1965) byl také absolventem Pražské konzervatoře ve třídě profesora O. Ševčíka. Pracoval v Oděse od roku 1901 do roku 1919, na konzervatoři 6 let od roku 1913, poté se vrátil domů do Československa. Vychoval známé houslisty jako J. Gordon, I. Rojzman, L. Ortenberg, I. Viland, D. Karpilovský, kteří následně emigrovali do zahraničí, kde pokračovali v hudebně-tvůrčí tradice svého učitele. Odchovanec F. Stupky, profesor D. Lekger během dlouhých let kultivoval a rozvíjel tyto tradice na Lvovské konzervatoře.

I. Karbulka (1866-1920), absolvent Pražské konzervatoře ze třídy A. Bennewitze, učil na Oděském hudebním učilišti od roku 1896 do 1905, poté se přestěhoval do Nikolajeva, a tam působil jako pedagog a ředitel Nikolajevského hudebního učiliště. I. Karbulka neučil na Oděské konzervatoři, ale jeho zásluha spočívá v tom, že vychoval P. S. Stoljarského, pokračovatele svých hudebně-pedagogických tradic.

Jestliže J. Perman vychoval oděské profesory F. Makstmana, L. Lemberského a M. Grinberga metodou vyučování pražské houslové školy, I. Karbulka na těchto tradicích zformoval hudebně-pedagogické myšlení P. Stoljarského.³

³ Станко А. *Одеськая скрипичная школа*. Одесса: вып. Континент, 1992, стр. 40.



1.1 Škola Pjotra Solomonoviče Stoljarského

Jedním ze zakladatelů oděské houslové školy byl Petr Solomonovič Stoljarský (1871- 1944). Je zakladatelem první specializované školy pro nadané děti na území SSSR.⁴

Narodil se v roce 1871 v malém městečku Lipovec na Ukrajině v chudé židovské rodině. Měl těžké dětství. Jeho otec Šlomo Stoljarský byl znám v Lipovci jako dobrý hudebník, hrál na mnohé nástroje a zpíval židovské písně. Chlapec se od raného dětství nemohl rozloučit s houslemi. Ale sám P. S. Stoljarský se začal učit hře na housle velmi pozdě. Základní hudební vzdělání získal u svého bratra a otce. Po nějaké době v roce 1885 ho poslal otec ke známému pedagogovi Otakarovi Ševčíkovi, který v tu dobu působil jako pedagog na Kijevském hudebním učilišti. Ovšem Ševčík nejenom že se vysmál diletantské hře dítěte, ale důrazně mu doporučil zapomenout na vše, čemu se naučil.⁵

Ve vzpomínkách žáků P. S. Stoljarského zůstaly tyto řádky: « Pjotr Solomonovič nám často povídal o svém prvním profesionálním neúspěchu a citoval slova O. Ševčíka: -Nejdříve se nauč čistě hrát stupnici, a pak budeš jíst bonbónky». ⁶ Po této zkušenosti se P. Stoljarský vrátil do rodného města Lipovce a poprvé se zamyslel o profesionálním světě hudebníků, kam se mu cesta zdála býti zakázána. Teprve v 15 letech začal studovat soukromě ve Varšavě u polského houslisty S. Barcewicze, žáka českých houslistů F. Lauba a I. Hřimalého. Jeho hra se vyznačovala obdivuhodným spojením techniky a hudebnosti interpretace, které byli doplněny čistou intonací, silou a krásou zvuku. Všechny tyto kvality budou nadále vlastní vyučovací metodě P. S. Stoljarského.

Později se Stoljarský rozhodl přijet do Oděsy. Město jinocha očarovalo a zůstal v něm navždy. Seznámení se Stoljarského s houslistou a pedagogem Leopoldem Auerem, hostujícím v Oděse, přerostlo v přátelství a později i spolupráci. V té době L. Auer řídil smyčcové kvarteto petrohradského oddělení RHS ⁷, kde

⁴ Svaz sovětských socialistických republik

⁵ Как учил Столярский, или «Школа имени мене» | Мигдаль. Мигдаль [online]. [cit.20.04.2018]. Dostupné z: <https://www.migdal.org.ua/times/36/2869/>

⁶ Ямпольский И. *Давид Ойстрах*. Вып: Музыка, Москва.1968, str. 20.

⁷ Oddělení Ruské Hudební Společnosti v Petrohradu (1862-1917)

dirigoval symfonickými soubory a byl jedním z pedagogů Petrohradské konzervatoře. Během zájezdu v Oděse Auer doporučil svého žáka z Petrohradské konzervatoře Emila Mlynarského na funkci koncertního mistra Oděského operního divadla a doporučil mladému Stoljarskému učit se u Mlynarského.

Na základě rady Mlynarského v roce 1899 Stoljarský nastoupil do orchestru Oděského operního divadla a hrál tam po dobu dvaceti let. Od března roku 1894 orchestr řídil český dirigent Josef Přibík. Ten si všiml mladého talentovaného houslisty a za nějaký čas se z nich stali přátelé. Přibík doporučil mladému houslistovi získání úplného hudebního vzdělání. Přivedl Stoljarského do třídy svého rodáka, vynikajícího pedagoga I. Karbulky, který naučil Stoljarského mnohému a vštípil mu lásku k pedagogické činnosti.⁸

V roce 1900 Stoljarský úspěšně zakončil Oděské hudební učiliště a získal vysvědčení o středním vzdělání. Poté již nikde nestudoval. O trochu později, v roce 1908 se P. S. Stoljarský stává ředitelem Oděského hudebního učiliště a žádá o povolení otevřít soukromou hudební školu, která byla následně pojmenována po něm. Je vhodné vzít v úvahu fakt, že Stoljarský neměl na otevření školy prostředky ani práva – v carském Rusku bylo židům zakázáno zakládání vzdělávacích institucí. Když se Leopold Auer dozvěděl o tom, že se P. Stoljarský nemůže domoci otevření hudební školy, rozhodl se mu pomoci. Prostřednictvím novin se Auer obrátil na sponzory a mecenáše pro materiální podporu. A tak se v roce 1908 v Oděse otevírají první „Soukromé hudební houslové kurzy“.⁹

Většina nadaných dětí, které byli převážně z chudých rodin, se učily zdarma. P. Stoljarský byl ze začátku jediným pedagogem a vedoucím této školy. Zde začal svoje první houslové vyučování i David Oistrach. Pozornost Stoljarského upoutal malý David když stál u dirigentského pultu a zaposlouchával se do znění nástrojů na jednom z představení v Oděském operním divadle.

«Nelze zapomenout – hovoří Oistrach v svých vzpomínkách «Moje cesta» – zvláštní atmosféru, která tu panovala. Všechny kouty školy byly zahrazeny

⁸ Дагилайская Э., Чешские музыканты в Одессе, в сб.: Вопросы музыкально-исполнительского искусства, вып. 5, М., 1969, стр. 13.

⁹ Станко А. Одесская скрипичная школа. Одесса: вып. Континент, 1992. стр.25

stojany, zasypány futrály, notovými deskami. Ve všech pokojích se tlačili vzrušení a radostní žáci. Stoljarský se mnou jednal s otcovskou péčí. Zřejmě uvěřil v to, že studium houslí ze mne vytvoří profesionálního hudebníka. Od prvních hodin mi vštěpoval lásku k úporné práci, ve které byla radost z tvorby a posvátný vztah k umění. P. S. Stoljarský pracoval s obrovským entuziasmem. Pracoval s dětmi každodenně, od sedmi ráno až do pozdního večera. »¹⁰

Úspěchy P. S. Stoljarského ve vychovávání mladých houslistů umožnily už za 7 let po otevření Oděské konzervatoře v roce 1920 jeho povýšení na pozici pedagoga houslové třídy. Byl vybrán uměleckou radou jako „talentovaný pedagog, který dokázal přibrat do své školy nejlepší talentované žáky našeho města“.¹¹

Umění je najít talentované děti, vštípit jim lásku k hudbě, a přitom zabezpečit dobrou technickou bázi ověřenými metodami české hudební školy, která přinášela pozitivní výsledky.

Systém vyučování Stoljarského zahrnoval vniknutí do psychologie malého dítěte. V jeho třídě byl obvyklým systémem „hodina–hra“. Dítě se na úplném začátku neučilo hře na housle, ale hře na houslistu. Ve třídě vždy byly hračky určené pronejmenší děti. Vedle toho probíhaly hodiny s mladými houslisty.¹²

Tímto způsobem P.S. Stoljarský realizoval vlastní myšlenku přirozeného výběru, výběru budoucího hudebníka. Tím probouzel zájem o housle u dětí nakloněných hudbě. Podle systému Stoljarského ze začátku dítě hrálo bezzvučně, jenom táhalo smyčcem po strunách. Postupně se učilo ovládání základními prvky houslové interpretace, a aniž by si to všimlo, bylo postupně vtáženo do opravdové výuky. Ze hry se nenápadně stával vážný vyučovací proces, a pětileté dítě se proměňovalo v sedmiletého houslistu, který chápal, že studium hry na houslení zábavou, ale složitou a zajímavou tvůrčí prací.

¹⁰ Ойстрах Д. *Мой путь*, в сб.: Давид Федорович Ойстрах. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма/ Сост.: В. Григорьев .Москва, 1978, str. 125.

¹¹ Юзефович В.А. *Давид Ойстрах. Беседы с Игорем Ойстрахом*, М., «Советский композитор», 1985 г., str. 18.

Stoljarský říkal o své vyučovací metodě: „Jsem proti tomu, aby dítě hned dostalo do ruky housle. Předběžně musí projít důslednou psychotechnickou a speciální analýzou. Během řady besed zjišťuji, o co se dítě zajímá, zda ho táhne hudební prostředí, jaké jsou jeho vkusy a sklony. Dále pozorně zkoumám čistě fyzické předpoklady dítěte (rameno, ruce, prsty). Teprve potom se dítě začne seznamovat s notami. Až po této přípravné fázi začínám práci s nástrojem. Ale ještě nějaký čas budoucí houslisti hrají ‚bezzvučně‘, což znamená bez kalafuny, abychom jsme se vyhnuli odpudivým, dráždivým zvukům, skřípání, syčení. Než přijmu žáka do svoje třídy, musím správně vyvážit jeho psychiku, jeho fyzické síly s tím zatížením, s tou emocionalitou, kterou se mu chystám dát. Je potřeba pochopit charakter dítěte, prozkoumat jeho sklony, sympatie, slabosti.“¹³

Pro Stoljarského každý jeho žák byl výjimkou, každou povahu považoval za nevšední, neopakovatelnou. Při zkoumání těchto zvláštností přicházel na pravidla, společné pro všechny. Během hodin Piotr Solomonovič skoro nikdy nepoužíval metodu názorných ilustrací. David Oistrach vzpomíná na roky studia u Stoljarského takto: «Měl velkou a horkou duši umělce a velkou lásku k dětem. Když s nimi pracoval, vždy dokázal najít cestu k tvůrčímu vědomí žáka, angažovat jeho představivost nějakým obrazným přirovnáním, zaujmout lákavým technickým úkolem. Výborně znal pedagogickou houslovou literaturu a bezchybně vybíral pro každého žáka to, co bylo pro jeho vývoj v určitém směru potřebné.“¹⁴

Stoljarský kladl velký důraz na rozvíjení hudební představivosti žáků a emocionální stránce interpretace. Jeho žáci si hned zvykali na pódium a hru v ansámblech. Během vystoupení v Kyjevě a Moskvě žáci školy demonstrovali velký profesionalismus jak sólové, tak souborové a orchestrální hry. Obzvlášť ohromilo všechny dětské unisono a orchestr. Noviny jako Izvěstija a Komsomolská pravda psali: „Orchestr expresivně a virtuózně pod řízením

¹³ Лившиц А. П.С. *Столярский и его школа*, «СМ», 1939, No 2 str. 35

¹⁴ Ойстрах Д. *Мой путь*, в сб.: Давид Федорович Ойстрах. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма/ Сост.: В. Григорьев .Москва, 1978, str. 132-133.

P. S. Stoljarského přednesl Malou noční hudbu Mozarta, Elegii Čajkovského, Árii a Preludium Bacha.¹⁵

Nadšené ovace vyvolal unisono přednes 30 houslistů ze třídy Stoljarského Largo Händela a etudy Fiorillo. „Velmi zřídka se povede i dospělým hudebníkům vytvořit takový soubor, ve kterém je každý zvuk důkladně prověřen, každé mávnutí smyčce zkoordinováno.“¹⁶

Po soutěži začala o mladých talentech mluvit celá Moskva, děti a pedagog byli pozváni do Kremlu, kde hráli v přítomnosti Stalina a celé vlády.

Hlavní roli v systému výchovy houslisty–interpreta měl sluch. Stoljarský od prvních kroků usiloval o čistotu a vyrovnanost znění, čímž zakládal pevné osnovy sluchové kontroly. Žák si uvědomuje od začátku, že hlavním je dosažení výborné kvality zvuku, a snaží se tento úkol splnit během domácích cvičení. Stoljarský vždy důrazně doporučoval svým žákům, aby reprodukovali hlasem ten či jiný úsek jejích skladby, který nevyhovoval požadavkům umělecké interpretace. To se vztahovalo na kantilénové epizody a otázky zpěvnosti zvuku, elegantnosti znění a dokonce i technických problémů. Stoljarský doporučoval zpívat o hodinách a během cvičení doma a vnímat pocity v hlasivkách, promýšlet a procítit je, a poté přenášet všechny vzniklé pocity do procesu interpretace. To vedlo k ohromným výsledkům, zejména po stránce zvukové krásy.

Také během zpěvu Stoljarský věnoval hodně pozornosti rytmické přesnosti, správnosti a pečlivosti. Nakonec zvykal žáky na jemné a bohaté nuance, pružné dodržení všech dynamických odstínů, napsaných autorem.

Citace z autobiografie Stoljarského: „V roce 1937 na světové soutěži Ysaye v Bruselu (dnešní soutěž královny Alžběty), kde zvítězili mladí sovětské houslisty, všechny nejlepší prémie obdrželi moje žáci – David Oistrach (1. cena), Míša Fichtenholtz (6. cena), Lída Gilels (3. cena), Busja Goldštejn (4. cena).

¹⁵ Газета „Известия“ Вып. 55. Одесса, 26.05.1937

¹⁶ Газета „Комсомольская правда“, Вып. 105. Одесса, 26.05.1937

Vláda zaznamenala moje zásluhy ve výchově hudebníků a udělila mi Řád Rudého praporu.“¹⁷

Tato soutěž v Bruselu, na které v porotě zasedli vynikající houslisti 20. století J. Thibaud, C. Flesch, J. Szigeti byla svědectvím světového uznání pedagogické školy Stoljarského a Oděsy. Tímto způsobem si Stoljarského houslová škola vybojovala první místo ve světě.

Vychování pocitu pódia v žákovi je jedním ze základních principů Stoljarského. Jeho žáci byli povinni systematicky vystupovat na výročních koncertech školy, na veřejných zkouškách, různých koncertech. Velký význam pro žáky měla účast v různých ansámblech a orchestrech. Stoljarský měl názor, že profesionální houslista má projít tři základní etapy: první – symfonický orchestr, druhá – orchestr operního divadla, třetí – komorní ansámbl. Jenom poté může následovat koncertní podium. Mnozí dospívali k názoru, že Stoljarský ve své škole připravuje výhradně sólisty–virtuosity, ovšem tak tomu nebylo. Hru v ansámblu a individuální výuku považoval za dvě strany jedné mince.

„Jenom ten, kdo dokáže vyjádřit sebe nejen v sólu, ale i v ansámblu, bude opravdovým hudebníkem.“¹⁸

Systém a principy vyučování Stoljarského měly velký vliv na vývoj houslové pedagogiky v SSSR, zatímco jeho pedagogická činnost hrála základní roli ve formování sovětské houslové školy. Vychoval plejádu prvotřídních interpretů, mezi které patří: D. Oistrach, N. Milštejn, S. Furer, B. Goldštejn, E. Gilels a M. Fichtenholtz (následně absolventi Moskevské konzervatoře, které studovali u profesora A. Jampolského), M. L. Zatulovský, V. Z. Mordkovič, Michail Vaiman, Samuil Furer, Leonid Lembergský a mnozí jiní.

¹⁷ Лившиц А. П.С. *Столярский и его школа*, «СМ», 1939, No 2, str. 40.

¹⁸ Лившиц А. П.С. *Столярский и его школа*, «СМ», 1939, No 2, str. 13.

2. Houslová škola J. V. Permana

Největší vlivna vytvoření houslové školy v Oděse měl J. Perman, který v tomto městě pracoval skoro 40 let (1898-1934) a za tuto dobu vychoval velký počet vysoce kvalifikovaných houslistů, pracujících v různých tvůrčích kolektivech této země. Velká a plodná hudebně-pedagogická činnost J. Permana, výchova tvořivé mládeže byla odměněná udělením čestného titulu emeritního profesora v roce 1933.

Teoretické a metodické základy pedagogiky J. Permana bezpochybně přinesly praktické plody ověřené časem, což umožňuje mluvit o existenci houslové školy J. Permana. Jde o pedagogické základy, které žijí během čtyř generací houslistů a tvořivě se vyvíjejí.

Biografické poznatky o životě a tvůrčí činnosti J. V. Permana se k nám dostaly v omezeném množství. Je známo, že Josef Vjačeslavovič Perman se narodil v Čechách v roce 1871. V roce 1896 vystudoval Pražskou konzervatoř ve třídě profesora O. Ševčíka.¹⁹ Od roku 1896 do 1898 vystupuje v Evropě. V roce 1898 byl pozván na místo učitele houslí na Oděském učilišti. V roce 1913 se stává jedním z prvních profesorů ode dne zakládání konzervatoře, na které vedl třídu houslí a komorního hry. V roce 1933, jak již bylo zmíněno, získal titul emeritního profesora.

Byl výborným houslistou, který koncertoval nejenom v Čechách, ale i řadě jiných evropských zemí. J. Perman měl velké potěšení i ze hry na violu, která byla tenkrát paralelní fakultativní činností profesionálních houslistů.

J. Perman byl stálým violistou v kvartetu, známém širokému publiku, do kterého patřili také J. Kocian, F. Stupka a L. Zelenka a který často vystupoval jak v Oděse, tak v Moskvě, Kyjevě, Žitomiru a jiných městech. M. Grinberg charakterizuje J. Permana jako jemného, přesvědčivého umělce a obdivuhodného hudebníka, který „ se v kvartetu vyznačoval svoji interpretací, krásným, zvučným

¹⁹ Гринберг М. *Русская альтовая литература*. Москва, 1967, str. 81.

a plným tónem (měl k dispozici nádherný nástroj N. Amati²⁰) “. Ansámbl jako první přednesl v Oděse kvarteta J. Suka a A. Dvořáka.

Podle docentky R. Oigenzicht, která studovala ve třídě komorního hudby J. Permana, vedle práce na naplánovaném díle Josef Perman věnoval obrovskou pozornost širokému seznamování s komorní literaturou. Skoro každou hodinu zadával nové dílo, což bezpochybně otevíralo vícestranný rozhled v hudebním vyvíjení žáků. Během studia na konzervatoři studenti stíhali projít značným počtem děl světové literatury, což dávalo skvělé výsledky ve výchově profesionálních hudebníků.²¹

²⁰ Гринберг М. *Русская альтовая литература*. Москва, 1967, str 82.

²¹ Tamtéž, str 86.

2.1 Metoda výuky J. Permana

Jako pedagog se J. Perman vyznačoval velkou náročností a pozorností ke všem detailům profesionální přípravy houslistů. Byl pod bezprostředním vlivem svého proslulého učitele O. Ševčíka, pro jehož žáky byla charakteristická „mimořádně přesná technika levé ruky, bezchybná intonace a zvuk“²². J. Perman věnoval hodně času zrovna těmto velmi důležitým strankám hry na housle. Často používal ve své pedagogické praxi cvičení slavného pedagoga Carla Flesche.

Hodně pozornosti přitom věnuje přesnosti dopadu prstů na krk a jejích zvedání, a také artikulační technice smyčce, kterou Josef Vjačeslavovič vypracovával na vysokou úroveň. Obecně věnoval práci na technice. J. Perman nikdy nezapomínal na spojitost techniky a hudby. Jako nejdenně zmiňovala F. Makstman, všechny vyučované etudy a cvičení J. Perman nikdy neizoloval od přednesových skladeb, jež hráli žáci. Proto hlavním směrem práce vždy bylo od techniky k hudbě.

Jedním z vůbec nejdůležitějších úkolů v pedagogickém umění podle Permana bylo tvůrčí hledání a osvojení houslistou těch technických prostředků, pomocí nichž dokáže vyjádřit hudební obsah díla. Každodenní práce žáka na znásobení a zdokonalování těchto prostředků musí postupem času způsobit i formování jeho technického aparátu. Podobné zaměření v práci bylo charakteristické i pro

C. Flesche, který byl názoru, že „jedině při dokonalém ovládnutí mechanismu pohybů a jeho smysluplném praktickém použití dokážeme vyhovět úkolu požadavku výrazné interpretace, volně odhalit obsah hudebního díla a mluvit o houslové hře jako o umění“.²³

Pro J. Permana zásadní význam měla čistá intonace. Při houževnaté práci s žákem na čistotě tónů a půltónů se neustupně snažil o zviditelnění harmonických tendencí. Často vybízel žáky k pozornému poslouchání výškových rozdílů, například mezi cis a des, čímž celý hraný úsek získával opravdovou

²² Ямпольский И. Ауэр и современное скрипичное искусство. В кн.: Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. Москва. Вып: Музыка, 1965, стр 12.

²³ Флеш К. Искусство скрипичной игры. Вып: Музыка, Т. 1. Москва, 1964. стр. 12.

výrazovost. Obzvlášť citlivě bral J. Perman intonační přesnost třetího stupně tóniny, jelikož je to tónorod. Problém čisté intonace Perman těsně spojoval s technikou výměny poloh, protože právě při takových přechodech vznikalo nebezpečí nepřesného intonování. Výměny poloh a spolu s tím i patřičné prstoklady byly jím považovány za natolik důležité, že jimi Josef Perman popsal skoro všechny noty. Poté co potřebné prstoklady byly detailně projednávány se žákem na základě anatomických vlastností jeho levé ruky a uměleckého záměru, Perman načisto zaznamenával v notách objevený prstoklad.

Při analýze prstokladu J. Permana stává se jasnou jeho snaha o nepostřehnutelnou výměnu polohy, tedy neslyšitelné glissando. V tomto ohledu určitě se shodoval se zakladatelem ruské houslové školy L. Auerem, který byl názoru, že při přechodu z jedné polohy do další musí žák vynaložit veškeré úsilí, aby tato změna, nebo spíše přenos ruky z jedné polohy do druhé, počínaje první, probíhal neslyšitelně²⁴.

Pro uplatnění tohoto principu J. Perman používal v podstatě dvě varianty prstokladu:

- 1) Změna polohy přes „prázdné struny“.
- 2) Změna polohy při změně směru pohybu smyčce v legatu.

J. Perman nabízí výměnu polohy při změně směru pohybu smyčce v legatu, což pomáhá uskutečnění přechodu do jiné polohy bez pazvuku. Spolu s principem neslyšitelného přechodu J. Perman ve zpěvných frázích často používal přechody do poloh jedním prstem s použitím lehkého portamenta, což připomínalo vokální interpretaci.

Velkou pozornost věnoval Josef Perman problematice uvolnění svalů hracího aparátu houslisty, v níž viděl klíč k výchování kultury pohybů interpreta. Dobře si uvědomoval emocionální složku v interpretačním umění a ten vliv, který má emocionální vzrušení na svalový tonus houslisty. Podle něj tu musel hudebník vždy být pozorný a dbát toho, aby velké emoce nevyvolali odpovídající ztuhlost svalů. Obzvlášť ho znepokojovali žáci se zvýšenou emocionální reakcí, kterým doporučoval hraní s „emocemi dočasně vypnutými“. Po takovémto domácím

²⁴ Ауер Л. *Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики*. Москва, 1965, str. 59.

úkolu postupem času zbytečné napětí svalů mizelo. Obecně J. Perman vždy obdivuhodně našel důvody ztuhlosti houslisty během hraní. Byl ohromným spoluhráčem a vždy požadoval po studentech dobrou souhru ve hře nejen v komorním ansámblu, ale i na individuálních hodinách. Říkal, že houslista – s výjimkou skladeb pro sólové housle - je vždy účastníkem ansámblu, což ho pobízí k aktivní účasti v naprostém splynutí houslového a klavírního partu. Zvýšenou náročnost v komorní hře projevoval při interpretacích skladeb klasicismu. Tady často zastavoval žáka, aby vnesl podstatné korektivy pro posílení jednotnosti umělecké interpretace, rytmické sladění, vyváženosti souznění jiných stránek společného hraní.

Je složité obsáhnout celou rozmanitost pedagogického mistrovství Josefa Permana, ale i výše uvedené svědčí o fundamentálních základech jeho tvůrčího zaměření, jejichž životnost byla potvrzená časem.

2.2 Žáci J. V. Permana

V naší době se nezřídka soudí o pedagogovi na základě úspěchu jeho žáků na soutěžích. Nehledejme je mezi chovanci J. Permana, protože během popisovaného předrevolučního období a prvních 13 let po říjnu roku 1917, zatímco se uskutečňoval vznik sovětské interpretační školy, neprobíhaly soutěže. První všeukrajinská interpretační soutěž proběhla teprve v roce 1930, a všesvazová soutěž v roce 1933, na úplném konci životní cesty obdivuhodného českého pedagoga.

Během 80 let které uplynuly ode smrti Josefa Permana, se vystřídaly generace oděských houslistů, ale profesionální základy pedagogiky tohoto učitele jsou dodnes naživu a vyvíjejí se. Je možné uvést poměrně začný počet příkladů pokračovatelské spojitosti mezi generacemi houslistů, jejichž prvním článkem byl J. Perman. Do první generace houslistů, bezprostředních žáků J. Permana, patří již výše zmínění profesori Oděské konzervatoře F. E. Makstman, L. D. Lemberskij, M. Grinberg, pedagogové A. J. Bessel, A. Zilberštejn a M. Ratiner, sólistka Velkého divadla E. Luntz, člen symfonického orchestru Moskevské filharmonie G. Vardiev, houslisti N. Kisljakov, V. Nepomnjavšijsja a jiní. Ke druhé generaci neboli žákům výše uvedených houslistů, laureátů mezinárodních soutěží, patří profesorka Moskevské konzervatoře Olga Kaverzněva, profesor hudební akademie v Tel Avivu A. Zisserman, profesor Chicagské univerzity M. Zinger, člen symfonického orchestru Kanady J. Milkis, houslisti M. Turčinskij, E. Blank (třída L. Lemberského), starší pedagogové Oděské konzervatoře E. Yemjašev, V. Maličkin (třída I. Grinberga). Je potřeba se také zmínit, že laureát mezinárodních soutěží a profesor Moskevské konzervatoře S. Kravčenko a starší pedagog Oděské konzervatoře A. Mučnik získali základy svého houslového mistrovství na oděské speciální střední škole (škola Stoljarského) a studovali ve třídě A. Bessela. Součástí třetí generaci této školy je zasloužilý umělec Ruska, diplomant mezinárodní soutěže P. I. Čajkovského G. Keller, laureáti ukrajinské republikánské soutěže N. V. Lysenko, O. Sokolovskaja, O. Soboleva, zasloužilý umělec Turkmenie G. Nejmark, pedagogové oděské speciální střední hudební školy S. Švec, A. Lapteva, V. Gnatyšina, pedagog oděského hudebního učiliště M. Cebrij. K tomu je potřebné přidat, že nejstarší pedagogové Oděské konzervatoře R. Oigernzicht a D. Kaminskij studovali komorní hru ve třídě J. Permana. Je složité úplně obsáhnout v celistvosti rozmanitost

pedagogického mistrovství Josefa Permana. Ale i výše uvedené svědčí o fundamentálních základech jeho tvůrčí zaměřenosti, jejichž životnost byla potvrzená časem.

Absolventi třídy J. Permana F. E. Makstman, L. D. Lemberskij, M. M. Grinberg, kteří mnoha léta pracovali v Oděské konzervatoři a pečlivě chránili a rozvíjeli základy pedagogického umění svého učitele, vychovali celou generaci vysoce kvalifikovaných hudebníků, které již v naší době předali tento „posvatný plamen umění“ do rukou mladých specialistů třetí generace hudebníků. Proto se teď krátce zastavíme u pedagogického mistrovství těchto prvních následovníků houslové školy J. Permana a všimněme si těch změn, které proběhly během tvůrčího vývoje profesionálních základů těchto hudebníků.

Faina Yefimovna Makstman (1900-1950) studovala na Oděské konzervatoři v letech 1913-1918. Během období tohoto studia ve třídě J. Permana prošla značný repertoár, mezi který patří houslové koncerty H. Vieuxtemps, A. Dvořáka, H. Wieniawského, J. Brahmsa, většina sólových sonát a partit J. S. Bacha, veliký počet komorních sonát a houslových děl virtuózně-romantického směru.

Podle zmínek žáků J. Permana G. Vardieva a A. Bessela, hraní F. Makstman se vyznačovalo obsažností, barevným, emocionálně naplněným zvukem a rozsáhlostí přednesu. Obzvláště utkvěla v paměti její interpretace houslových koncertů A. Glazunova, A. Dvořáka a d'Ambrosia. F. Makstman následně pokračovala na Oděské konzervatoři v hodnosti profesora na katedře smyčcových nástrojů, jejímž děkanem byla v letech 1944-1950. Ve své pedagogické činnosti důsledně realizovala a tvořivě rozvíjela pedagogické odkazy svého učitele.²⁵

Tvůrčí vývoj základů pedagogické metody následně přivedl F. Makstman k vyhledávání nových, technických různorodých způsobů hry. Nezvratně se přesvědčila, že umělecká mnohotvárnost hudby se musí zajišťovat odpovídající mnohotvárnosti technických způsobů. Neexistuje jednou a navždy připravená technika. Základní zručnost musí mít samozřejmě správný interpretační základ, ale následující zdokonalování se musí „řídit“ uměleckými zákony. Zatímco metoda J. Permana „od techniky k hudbě“ podmíněčně rozdělovala celý vzdělávací

²⁵ Станко А. *Одеськая скрипичная школа*. Вып.: Континент, Одесса, 1992, стр. 56.

proces přibližně na dvě části, F. Makstman poměrně rychle přecházela od práce na technických základech k hudebně-umělecké konkretizaci zkoumaného způsobu. Proto její způsob práce se dá charakterizovat jako "od hudby k technice".²⁶ Tím pádem, celistvý proces práce na technickém zdokonalování žaka ve třídě

F. Makstman na základě permanovského zaměření získal další směr vývoje. Na základě toho F. Makstman nezřídka strukturovala hodiny se studenty ne podle obvyčejného vzoru, nejdřív stupnice a etudy, a poté přednesová skladba, ale naopak. Na začátku hodiny žák hrál koncert, sonátu nebo přednesový kus, a poté hrál speciálně zvolené etudy pro zpracování toho či jiného technicky náročného úseku umělecké skladby.

Další zvláštnosti pedagogického stylu F. Makstman bylo usilování o výtazové bohatství interpretace, kterou zcela zdělila po svém učiteli, dožadoval se při interpretaci větších houslových děl šířky zvukového výrazu. Prvotním materiálem pro osvojení si širokých pohybů pravé ruky v detaché a martelé žáky, byly stupnice a vybrané etudy R. Kreutzera, které F. Makstman považovala za „Bibli houslisty“. S velkou důkladností dbala, aby při hraní většího množství not v legatu nezůstal nevyužit ani jeden centimetr smyčce. Každá nota musela být závažná. Šíře hry se samozřejmě nepoužívala formálně, vždy záleželo na tom či onom hudebně uměleckém obraze, který bylo potřeba ozřejmit v interpretaci. Například, houslové miniatury byly podrobeny velké artikulační detailizaci, v nich se Faina Yefimovna domáhala lehkosti a půvabu znění. Ovšem ve velkých formách monumentalita interpretace stála na prvním místě.²⁷

V oblasti techniky výměny poloh F. Makstman, stejně jako J. Perman, usilovala o uskutečnění neslyšitelné výměny, a proto se držela stejných prstokladových řešení jako její učitel. V chromatických stupnicích často studentovi nabízela použití na půltónech vedlejších prstů na půltonech, místo skluzu jedním prstem. Při rozvíjení permanovského principu neslyšitelné výměny poloh, nezřídka používala hru mezi polohami, při které se prsty udržovaly současně ve dvou

²⁶ Станко А. *Одесская скрипичная школа*. Вып.: Континент, Одесса, 1992, стр. 58

²⁷ Станко А. *Скрипичная школа профессора Й.В.Пермана*. Одесса, 1993, стр. 67

polohách, a neměnila se poloha levé ruky. Taková hra ve dvou polohách nejlépe odpovídala požadavkům daného principu.

Zároveň s tím Faina Yefimovna považovala housle za „zpěvný“ nástroj a všude, kde to bylo dovolené v rámci dobrého vkusu, docilovala přechodu do polohy pomocí portamento, připomínajícího vokální interpretaci. Ovšem pokud student začínal tohoto způsobu zneužívat, Faina Yefimovna ho zastavovala a pohoršeně říkala ať „neproměňuje konzervatoř v restauraci“. Zvláštní zpěvnosti tónu dosáhla její žačka, nyní laureát mezinárodních soutěží a profesor moskevské konzervatoře Olga Viktorovna Kaverzněva, jejíž hraní vždy upoutávalo pozornost nejširšího auditoria.²⁸

Stejně jako J. Perman, Faina Yefimovna byla velmi náročná v ansámblové přesnosti hry houslisty a korepetitora. V tomto ohledu měla velkou podporu ze strany skvělé klavíristky, korepetitorky Věry Moiseevny Vysocké, která disponovala ansámblovou flexibilitou nejvyšší třídy. Skvostné hodiny F. Makstman vždy probíhali s velkou inspirací a byli naplněni hlubokými profesionálními poznámkami, které dávaly studentovi zřetelný návod pro další blahodárné cvičení.

Leonid Davydovič Lemberskij (narodil se 1901) po ukončení Oděské konzervatoře ve třídě J. Permana v roce 1921 dlouhá léta byl koncertním mistrem symfonického orchestru Oděské filharmonie a vystupoval také sólově. Hra L. Lemberského se vyznačovala svérázností interpretace skladatelových záměrů, která nezdědka vyvolávala dokonce námitky v prostředí profesionálních hudebníků. Ale právě v tom viděl L. Lemberskij hlavní úkol interpretačního umění. Hru každého hudebníka hodnotil především podle toho nového a originálního, co vnesl svoji interpretací. Podle něj, pouze pečlivé hraní si ještě nezasloužilo vysokého ocenění. Takové pojetí interpretačního umění bylo jím přenesené do pedagogické praxe, kterou se zabýval jako profesor Oděské konzervatoře během 25 let. Zatímco se přísně držel pedagogických základů houslové školy J. Permana, dával větší svobodu interpretační představivosti studenta než jeho profesor a omezoval ji pouze v tom případě, že daleko přesahovala rámec stylových zvláštností interpretované hudby anebo zcela

²⁸ Станко А. *Одесская скрипичная школа*. Вып.: Континент. Одесса, 1992 str. 62.

neodpovídala tvůrčímu záměru skladatele; proměňovala se v neopodstatněné vykládání autorského textu. Proto hraní jeho studentů se vždy odlišovalo od hraní studentů jiných tříd určitou osobitostí interpretace. Taková originalita byla charakterní pro jeho absolventa, momentálně profesora Chicagské univerzity Marka Borisoviče Zingera, který často vystupoval v různých městech Ukrajiny. Jeho další absolvent, Yakov Milkis, který je nyní členem kanadského symfonického orchestru, se odlišoval rezervovaným způsobem hraní při tlumočení uměleckého obsahu hraných děl.²⁹

L. Lemberskij ve své pedagogice výrazně rozvinul Permanem používanou metodu práce na zdokonalování vnitřních hudebních a sluchových představ, což dávalo velmi pozitivní výsledky. L. Lemberskij stejně jako J. Perman často doporučoval svým žákům vnitřně uslyšet a zazpívat tu či jinou hudební frázi předtím než ji zahrají. Následovně usiloval o to, aby student dokázal „zahrát si“ skladbu bez nástroje, tj. aby si mohl v duchu představit nejenom výšku každého zvuku, ale i ty pohyby prstů levé ruky a smyčce, které bylo nutné provést pro zvukovou realizaci této noty. Často pokud žák dělal chybu při hraní díla, Leonid Davydovič ho vyzýval, aby pojmenoval bez nástroje všechny noty příslušné fráze. Tu a tam se zjistilo, že student ve hře se orientoval pouze podle prstových kombinací a nepředstavoval si intonační linii fráze.

Mikhail Moisevič Grinberg (1907-1985) studoval na Oděské konzervatoři ve třídě J. Permana v letech 1923 až 1928. Pracoval jako profesor violy na Oděské konzervatoři kolem 40 let. Podobně jako svůj učitel soustředil svoji interpretační činnost jako stálý violista ve smyčcovém kvartetu, do nějž patřili též V. N. Pronin, A. L. Zisserman, M. Grinberg a A. G. Gumennik. Lidem utkvěl v paměti „sametový zvuk“ jeho nástroje, připomínající zvuk violy. Během dlouhého období své práce na Oděské konzervatoři M. Grinberg vychoval značný počet violistů, mezi které patřili pedagogové konzervatoře E. N. Yemjašev, V. G. Maličkin.³⁰

Během následování odkazu svého učitele a jeho rozvíjení, Mikhail Moisevič věnoval obzvlášť hodně pozornosti volnosti svalů při zvyšování technického

²⁹ Станко А. *Скрипичная школа профессора Й. В. Пермана*. Одесса, 1993, стр. 72.

³⁰ Гринберг М. *Русская альтовая литература*. Москва, 1967, стр. 35.

mistrovství žáka. Považoval za jednu z nejdůležitějších kvalit hry lehkost a přirozenost interpretačního procesu. Bez této vlastnosti všechny výrazové záměry nemohly uskutečnit. Lehkost interpretace spojoval především s uvolněností svalů celého houslistova organismu během hry. Držení nástroje vystupovalo do popředí jako problém. Zde byl Mikhail Moiseevič obzvláště náročný. Často zastavoval hru žáka za účelem kontroly uvolněnosti svalů ramenního pletence. Stejně jako jeho učitel dobře si uvědomoval podíl emocionálního faktoru v otázce volnosti svalového napětí interpreta a dával rozhodující slovo faktoru psychologickému. Byl toho názoru, že takové mentální stavy jako například nejistota v notovém materiálu, strach z publika či nadměrná snaha během hraní ovlivňují nejnegativnějším způsobem strnulost svalů hudebního aparátu.

Za základní podmínkou vývoj zručnosti prstů levé ruky, M. Grinberg považoval svalovou uvolněnost celé levé ruky, nežádka závislé na stavu ramenního pletence. Podle Grinbergova žáka, pedagoga Oděské konzervatoře E. Yemjaševa, „základní problémy vývoje techniky levé ruky Mikhail Moiseevič zcela spojoval především s uvolněností svalového tonusu levé ruky, který byl často, spojen se napětím ramenního pletence a stavem pravé ruky vůbec“.³¹

Během svého života M. Grinberg napsal nemálo vědeckých děl, z nichž některé byly publikovány. Zvláštní pozornost si zaslouží jeho velké dílo „Ruská violová literatura“, které bylo vydáno v roce 1967. To představuje učebnici pro vyšší hudební vzdělávací instituce.

Ve své knize se M. Grinberg nezastavuje jenom u děl napsaných pro violu během velkého časového intervalu, počínaje zrozením této literatury v Rusku až po soudobé skladby, ale poukazuje i na vynikající pedagogy a interprety. Přitom zaznamenávají také příjmení „pedagogů houslí, v jejichž třídách se studenti seznámili s violou jako s povinným předmětem pro všechny houslisty“³². S mimořádnou vřelostí se vyjadřuje ohledně svého učitele Josefa Vjačeslavoviče Permana, který podle něj „spojoval velkou náročnost pedagoga s duševní srdečností a skutečně starostlivým vztahem ke svým žákům“. Je zajímavé

³¹ Гринберг М. *Русская альтовая литература*. Москва, 1967, str. 45, 47.

³² Tamtéž, str. 50

vyzdvihnout, že tyto kvality v následnickém spojení zcela přešly k M. Grinbergovi, jehož žáci se se stejnou vřelostí vyjadřují o něm.

Představitelé čtvrté generace houslistů a violistů, absolventu oděské houslové školy pečlivě chrání a rozvíjejí tradice jejího zakladatele, během úspěšné činnosti v různých tvůrčích kolektivech země. Houslová škola profesora J. V. Permana pokračuje na svojí cestě.

3. Charakteristické rysy hudební souvislosti mezi Oděskou a Pražskou houslovou školou

Pražská konzervatoř byla založena 24. dubna roku 1811. Po otevření pařížské konzervatoře v roce 1795 byla druhou v Evropě, jelikož italské konzervatoře 16. a 17. století se nedají považovat za profesionální hudební vzdělávací instituce, nýbrž spíš za útulky, kde se žáci seznamovali s různými řemesly včetně od počátku 17. Století, včetně hudby.

Vysoce profesionální činnost v Evropě slavných profesorů jako Bohuslav Černohorský, František Václav Míča, Ján Václav Stamic, Antonín Fils, Josef Mysliveček, Leopold Koželuh, Ján Benda, Antonín Reicha, Josef Slavík, Bedřich Vilém Pixis, Mořic Mildner, Antonín Bennewitz, Otakar Ševčík a způsobila, že Pražská konzervatoř měla velkou autoritu. Od dávného času se ji říkalo „konzervatoř Evropy“.

Sláva českého houslového umění se rozšířila po celém světě a žáci Pražské konzervatoře F. Laub, I. Hřímalý, F. Ondříček, Ján Kubelík, J. Kocian, J. Gasek, J. Perman, F. Stupka, I. Karbulka a mnozí jiní skvěle pokračovali v tradici české houslové školy nejenom doma ve vlasti ale i daleko za jejími hranicemi. Vychovali plejádu známých houslistů v jiných zemích, včetně Ruska a Ukrajiny.

V souvislosti s výše řečeným vzniká řada zásadních otázek, mám-li vyřešit úlohu mého výzkumu: nutnost zjistit základní nasměrování české houslové školy. V čem tkví její metodické zaměření? Které z pedagogických a tvůrčích zaměření této školy byly kultivovány oděskou houslovou školou při její formování?

Při seznámení se se značným množstvím tištěných materiálů, týkajících se vystoupení a metodických pravidel houslistů- absolventů Pražské konzervatoře, obrací na sebe pozornost pevně ukotvené a často se opakující rysy, charakterizující interpretační a pedagogické tendence pražské houslové školy.

Podle definice I. Hřímalého pro Pražskou houslovou školu bylo charakteristické nutné „rozvinutí techniky pro službu čistému umění“. Z této definice je jasné, že Pražskou houslovou školou byla technika považována za pouhý prostředek pro odkrytí uměleckého obsahu hudebního díla. Toto „možné rozvíjení techniky“ se vždy vyznačovalo zvláštní důkladností a péčí o detail, usilováním o maximální

ovládání hracích vlastností-což nezřídka dokonce vyvolalo výtky mechanickém přístupu, suchosti a odtržení techniky od hudby. Je znám velký počet různých cvičení, které hojně praktikovali české pedagogové při formování technického aparátu houslisty.³³

Zvláštní role v tomto ohledu patří profesorovi O. Ševčíkovi, jehož cvičení byla nejvíce podrobená kritice ze strany některých pedagogů. Ovšem důvodem takového vztahu k cvičením vynikajícího českého mistru bylo nesystematické použití tohoto materiálu. C. Flesch se spravedlivě zmiňuje, že „při rozumném použití cvičení O. Ševčíka vytváří pevnou osnovu pro získání techniky při nejmenší spotřebě času“.³⁴

Velkou technickou vybaveností se vyznačovala hra F. Ondříčka, I. Slavíka, F. Lauba, I. Hřímalého a jiných žáků Pražské konzervatoře. Charakteristickým rysem I. Hřímalého byl silný zpěvný tón, skvělá technika, velká artikulace a čistá intonace. Ve své pedagogické činnosti věnoval hodně času práci se stupnicemi. Napsal učebnici „Stupnice a arpeggio pro housle“, „Cvičení ve dvojhmatech“. Věnoval zvláštní pozornost problému tvorby tónu, technice artikulace, zběhlosti prstů a výměně poloh. V učebnici „Stupnice a arpeggio“ často potkáme autorovy pokyny, které zcela odpovídají požadavkům pražské houslové školy. Například se doporučuje hrát „táhle a širokým smyčcem“, „dodržovat každou notu a hrát skoro celým smyčcem“, „usilovat o široký a rovný zvuk“.³⁵

Snahu o maximální vývoj houslové techniky zdělila také Oděská hudební škola. Především se to projevilo v pedagogické činnosti prvního profesora housle Oděské konzervatoře J. Permana, který se vyznačoval zvláštní pozorností ke všem detailům profesionální přípravy houslisty. J. Perman byl pod bezprostředním vlivem svého skvělého učitele, profesora O. Ševčíka a hodně pozornosti věnoval zřetelnosti techniky levé ruky, bezvadné intonací, artikulační technice. Často používal v pedagogické praxi cvičení O. Ševčíka „při jejichž správném použití, - podle slov C. Flesche, - technika každého houslisty se může

³³ Футер А., *Профессор Московской консерватории И. В. Гржимали*, в сборнике: Вопросы музыкально-исполнительского искусства, в. 4, Москва, 1967. стр. 207.

³⁴ Флеш К. *Искусство скрипичной игры*. Вып : Музыка, Т. 1.Москва, 1964, стр. 95.

³⁵ Футер А., *Профессор Московской консерватории И. В. Гржимали*, в сборнике: Вопросы музыкально-исполнительского искусства, в. 4, Москва, 1967.стр. 215.

zvednout na takovou úroveň, jež umožňuje vyřešení technických úkolů, jejichž zvládnutí se dříve nedařilo jen tak každému“³⁶ P. Stoljarský pokračoval a vyvíjel metody formování houslové techniky I. Karbulky a houževnatě je uskutečňoval při práci se svými žáky. Jak již bylo řečeno, hodně pozornosti věnoval různým stupnicím, cvičením a etudám. Přístup byl vždy tvůrčí, technika nebyla považována za cíl, ale za prostředek pro dosažení uměleckého výsledku. Takový přístup k technice houslové hry předal P. Stoljarskij svému nejvýznamnějšímu žákovi D. Oistrachovi, jehož fenomenální technika vždy byla zaměřená na hudební a umělecký obsah.

O. Ševčík měl mimořádně přesnou, lehkou techniku levé ruky, bezchybnou intonaci, jasný zvuk, opravdový houslový styl. To vše můžeme vztáhnout k technice, která se vypracovává profesory Pražské konzervatoři, včetně A. Bennewice, O. Ševčíka a I. Karbulky. Současně tyto rysy s obdivuhodnou přesností charakterizují technické mistrovství D. Oistracha. Zde můžeme spatřit spojitost mezi generacemi: A. Bennewitz, I. Karbulka, P. Stoljarskij a D. Oistrach.

Pro českou interpretační houslovou školu vždy bylo charakteristické spojení mezi technikou a hudbou. Předpokládalo se, že nejdříve musí být houslista technicky vybaven, což následovně úspěšně použije při hře různých děl. Taková úvaha byla charakteristické nejen pro českou interpretační školu. Tento přístup byl jedním ze základů metody vyučování interpretů skoro na všech evropských konzervatořích.

Hra českých houslistů, vyznačující se oduševnělostí interpretace, čistotou intonace, krásou a silou tónu, širokými pohyby smyčce, v převážné většině případů nedávala důvod k pochybám jednoduše techniky a hudby při rozhodujícím významu uměleckého faktoru.

L. Ginsburg při vyznačování charakterních rysů interpretačního stylu F. Ondříčka poukazuje na spojení virtuozity a hudebnosti. Svůj pedagogický systém nestavěl na mechanickém naučení jednotlivých způsobů, odtržených od živé hudby, ale na hlubokém vnímání uměleckého celku, ve kterém je technika podřízena hudebnímu obsahu studované skladby.

³⁶ Флеш К. *Искусство скрипичной игры*. Вып : Музыка, Т. 1. Москва, 1964, стр. 104.

Prvním globálním rysem, který odhaluje přímou návaznost mezi pražskou a oděskou houslovou školou, je skrupulózní práce na technickém aparátu interpreta při její podřízenosti hudebně-uměleckým úlohám.

Druhým charakteristickým rysem, který sledujeme ve hře českých houslistů chovanců Pražské konzervatoře, je oduševnělá emocionalita interpretace, vřelost tónu.

Ján Benda neměnně kultivoval ve hře svých početných žáků snahu o předání velkých lidských emocí výraznými zpěvnými melodiemi. Proces zlidštění instrumentalismu byl nasměřován na hledání výraznosti a emocionálního vřelosti na nástrojích, příznačného pro lidský hlas. Příkladem může být hra vynikajícího českého houslisty F. Ondříčka, který spojoval v interpretačním umění oduševnělost a výraznost interpretace se záživým virtuózním mistrovstvím. Podobné vlastnosti hry můžeme pozorovat ve hře mnohým českých houslistů. Zejména tyto kvality české interpretace vždy vyrovnávaly občasné nedostatky technického a hudebního výcviku.

Výše zmíněné kvality byly zcela zděděny oděskou houslovou školou. Jak se pravdivě zmiňují absolventi Oděské konzervatoře ze třídy J. Permana a P. Stoljarského, hra představitelů oděské houslové školy se vyznačuje zvláštní emocionální bohatostí. I. Jampolský charakterizuje hru D. Oistracha takto:

„Srdečnost, duševní zralost Oistrachovy hry, to je to, co tvoří přitažlivou sílu jeho interpretace“.³⁷ Oduševnělá emocionalita a teplý ton jsou charakterní pro dalšího představitele oděské houslové školy O. Kaverzněvu, absolventku Oděské konzervatoře ze třídy F. Makstman.

Třetím příznačným rysem Pražské a Oděské houslové školy je snaha o krásu a sílu tónu, a také široký rozmáchlý pohyb smyčce. Tyto kvality hry absolventů Pražské konzervatoře byli nejméně zmíněny v tisku mnohými recenzenty.

³⁷ Ямпольский И. Ауэр и современное скрипичное искусство. В кн.: Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. Москва. Вып: Музыка, 1965, стр. 35.

Například, o F. Ondříčkovi se mluvilo jako o umělci, který vyvolává sympatie bohatstvím tónu, mohutným jako u Joachima, rozmáchlostí smyčce, spolehlivostí intonace. Na krásu a sílu tónu F. Ondříčka poukazoval i B. Šich.

Po vystoupení F. Lauba v Moskvě Čajkovskij poznamenal: „koncert byl zahrán s mistrovstvím, nenapodobitelnou přitažlivostí a silou mohutného tónů, která je panu Laubovi vlastní.“³⁸ Recenzent časopisu Dalibor který si poslechl hru I. Hřímálého koncertu v Praze v roce 1869, psal o nádherném mocném tónu, který ho sbližoval s Laubem.³⁹ Když Čajkovský hodnotil interpretaci Hřímálého koncertu № 22 Viottiho v roce 1874, prohlásil: „U pána Hřímálého byla patrná taková jistota, taková síla tónu a čistota v provedení detailů, taková zpěvnost, takový lesk, taková vřelost a smysl pro míru, které jsou vlastní jenom pro prvotřídní

virtuózy“.³⁷ Po vystoupení Hřímálého v Praze v roce 1880 pražský časopis «Bohemia» poznamenal: „...velký zvuk...vnitřní srdečnost, volná kantiléna...čistota intonace...nádherné vedení smyčce“.⁴⁰

Všechny výše uvedené kvality zvuku českých houslistů v plné míře přejali pedagogové Oděské houslové školy. Plnost zvuku a šířku smyčce předával zakladatel Oděské houslové školy J. Permana jeho žáci.

P. Stoljarský také věnoval hodně pozornosti „šíři zvuku a velkorysé hře“. Se stejnými kvalitami se potkáme u jeho žáka D. Oistracha, „který často používal široký a pevný smyk z předloktí nebo i celou rukou“.⁴¹

Čtvrtým rysem v této přímé návaznosti zkoumaných houslových škol je skrupulózní vztah k čistotě intonace jako jednomu z nejdůležitějších komponentů hudební řeči. B. Šich píše o hře F. Ondříčka: „Vídeňská kritika vysoce ocenila

³⁸ Чайковский П. *Музыкально-критические статьи*. Москва, 1953, стр. 78.

³⁹ Dalibor. Hudební časopis s měsíční not

ternational de la presse musicale / Retrospective Index to Music Periodicals [online]. Dostupné z: <https://ripm.org/?page=JournalInfo&ABB=DLB>

⁴⁰ [online]. Copyright ©z [cit. 19.06.2021]. Dostupné z: http://www.kruk.odessa.ua/wp-content/uploads/book_oz/odess_ru/razdel4.pdf .

⁴¹ Как учил Столярский, или «Школа имени мене» | Мигдаль. Мигдаль [online]. [cit.20.04.2018]. Dostupné z: <https://www.migdal.org.ua/times/36/2869/>

jeho interpretací Mendelssohnova koncertu a zaznamenala čistotu intonace". Houslista A. Futer ve své črtě o I. Hřímalém zdůrazňuje, že „předmětem jeho pozornosti vždy byla bezvadná intonace a její výrazový význam“.⁴²

Stejný důkladný přístup k čistotě intonace byl charakteristickým také pro pedagogickou metodu profesora J. Permana a celou jeho školu. Pokračovatel této tradice P. Stoljarkij projevoval bojovnou nesmiřitelnost se sebemenším porušováním intonace a důkladně vysvětloval studentům, že základna smysluplné a výrazné intonace a frázování je vybudována na prověřené křišťálově čisté intonaci. Varoval před podlehnutím omylu, že elán a krásné legato mohou skrýt nedostatky intonování. D. Oistrach, odchovanec P. Stoljarského, zdědil po svém učiteli skrupulózní vztah k přesnosti intonace. I. Jampolskij o tom poznamenává: „Nemůžu si vzpomenout na ani jeden koncert, na kterém by si umělec dovolil sebemenší intonační prohřešek. Pocit hmatníku byl u něj doveden do extrémní flexibility. Když Oistrach vzal do ruky cizí housle, museli jste se divit jeho dokonale intonaci, s níž hraje na absolutně mu neznámý nástroj“.

D. Oistrach mluvil se svým žákem O. Krysou o velkém významu přesné intonace při interpretaci Beethovenova koncertu takto: „Chápejte, stačí se dopustit sebemenší nepřesnosti a atmosféra duchovní čistoty v sále bude nenávratně zničená“.

Je možné poukázat na pátý rys, charakterní pro Pražskou houslovou školu. Mnozí její odchovanci ve své pedagogické činnosti věnovali hodně pozornosti rytmické souhře interpretace a za tím účelem praktikovali hru žáků v ansámbly. Obzvláště populární byla hra v ansámbly mezi houslisty. Stejně tak I. Hřímalý-podobně jako F. Laub - vštěpoval svým žákům lásku ke hře v ansámbly. Rozšířenou formou ansámbly ve třídě Hřímalého bylo unisono. Hrou unisono houslistů se nechávali unést také J. Perman a F. Makstman. Vzpomeňme, jak široké rozpětí získávala tato forma muzicírování ve třídě P. Stoljarského. Hru v ansámbly a individuální hodiny bral Stoljarkij jako dvě součásti jednoho celku- formování houslisty hudebníka.

⁴² ŠICH, Bohuslav. *František Ondříček: český houslista*. Praha: Supraphon, 1970, str. 56.

Závěr

Sláva českého houslového umění se rozšířila po celém světě a žáci Pražské konzervatoře F. Laub, I. Hřímalý, F. Ondříček, Ján Kubelík, J. Kocian, J. Gasek,

J. Perman, F. Stupka, I. Karbulka a mnozí jiní skvěle pokračovali tradice české houslové školy nejen u sebe ve vlasti ale i daleko za jejími hranicemi. Vychovali plejádu známých houslistů v jiných zemích včetně Ruska a Ukrajiny.

Zmíněné charakterní rysy hudební tvůrčí spojitosti mezi Pražskou a Oděskou houslovou školou nevyčerpávají samozřejmě zdaleka téma tohoto vztahu, ale osvětlují dostatečně velké části této práce. Není třeba si myslet, že Oděská houslová škola představovala kopie Pražské houslové školy. Hudebně tvůrčí záměry pražských mistrů byly těmi příklady hudebního umění, jež bylo položeno do základu utváření se Oděské houslové školy I. Permanem a I. Karbulkou. Další vývoj a přehodnocení českých tradic během času přinášelo Oděské houslové škole nové a nové úspěchy. Blahodárná tvůrčí činnost řady profesorů konzervatoře značně přispěla k upevnění svébytnosti této školy.

Seznam literatury a pramenů

1. Станко А. *Одесская скрипичная школа*. Вып.: Континент, Одесса, 1992.
2. Станко А. *Скрипичная школа профессора Й.В.Пермана*. Одесса, 1993.
4. Дагилайская Э., *Чешские музыканты в Одессе*, в сб.: Вопросы музыкально-исполнительского искусства, вып. 5, М., 1969.
5. Ойстрах Д. *Мой путь*, в сб.: Давид Федорович Ойстрах. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма /Сост.: В. Григорьев. Москва, 1978.
6. Гринберг М., Пронин В. *В классе П. С. Столярского* // В сб.: Музыкальное исполнительство, в. 6, Москва, 1970.
7. Лившиц А. «П.С. Столярский и его школа», «СМ», 1939, No 2.
8. Газета „Известия“ Вып. 55. Одесса, 26.05.1937
9. Газета „Комсомольская правда“, Вып. 105. Одесса, 26.05.1937.
10. Гринберг М. *Русская альтовая литература*. Москва, 1967.
11. Ямпольский И. *Ауэр и современное скрипичное искусство*. В кн.: Ауэр Л. *Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики*. Москва. Вып: Музыка, 1965.
12. Флеш К. *Искусство скрипичной игры*. Вып: Музыка, Т. 1. Москва, 1964.
13. Ауэр Л. *Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики*. Москва, 1965.
18. Футер А., *Профессор Московской консерватории И. В. Гржимали*, в сборнике: *Вопросы музыкально-исполнительского искусства*, в. 4, Москва, 1967.
19. ŠICH, Bohuslav. František Ondříček: český houslista. Praha: Supraphon, 1970.
20. Чайковский П. *Музыкально-критические статьи*. Москва, 1953.
21. Юзефович В.А., *Давид Ойстрах. Беседы с Игорем Ойстрахом*, Москва, «Советский композитор», 1985 г.
22. Ямпольский И. *Давид Ойстрах*. Вып: Музыка. Москва, 1968.

Internetové zdroje

23. Как учил Столярский, или «Школа имени мене» | Мигдаль. Мигдаль [online]. [cit. 20.04.2018].
Dostupné z: <https://www.migdal.org.ua/times/36/2869/>
24. David Oistrach - život génia. *časopis Harmonie - klasická hudba, jazz a world music* [online]. [cit. 19.06.2021].
Dostupné z: <https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/david-oistrach-zivot-genia.html>
25. Dalibor. Hudební časopis s měsíční notovou přílohou (Prague, 1858-1864, 1869). Répertoire international de la presse musicale / Retrospective Index to Music Periodicals [online].
Dostupné z: <https://ripm.org/?page=JournalInfo&ABB=DLB>.
26. [online]. Copyright ©z [cit. 19.06.2021]. Dostupné z:
http://www.kruk.odessa.ua/wp-content/uploads/book_oz/odess_ru/razdel4.pdf
27. Ямпольский И.М. Давид Ойстрах [DJVU] - Все для студента. Все для студента [online]. [24.06.2018]. Dostupné z:
<https://www.twirpx.com/file/1257206/>.