

Michał Burczyk

Otakar Ševčik : ojciec nowoczesnej pedagogiki skrzypcowej

Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja
Muzyczna 9, 49-61

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Michał BURCZYK
Uniwersytet Palackiego w Ołomuńcu

Otakar Ševčík – ojciec nowoczesnej pedagogiki skrzypcowej

Wstęp

Pedagogika jest, obok wykonawstwa muzycznego, najbardziej ulotnym rodzajem muzycznej profesji. Niejednokrotnie o metodach i osiągnięciach danego pedagoga dowiadujemy się jedynie z relacji uczniów. Więcej szczęścia mają ci spośród nauczycieli, którzy poza swoją „szkołą” pozostawili materialne dokumenty związane z własną pracą: szkoły gry, wydania krytyczne, rozmaite komentarze do utworów. Bohater niniejszego artykułu, znakomity czeski pedagog skrzypiec Otakar Ševčík, należy do tej uprzywilejowanej grupy, jako autor obszernego korpusu dzieł pedagogicznych. Celem niniejszego artykułu jest dokonanie wstępnego przeglądu zawartości tych dzieł, poszerzone o komentarz dotyczący metody pedagogicznej Ševčíka, jak również przedstawienie sylwetki tego wybitnego, choć dziś nieco zapomnianego, nauczyciela. Wydaje się ono szczególnie celowe ze względu na to, że może on być traktowany jako jeden z założycieli powojennej polskiej szkoły skrzypcowej.

Zarys nauczania gry skrzypcowej w Czechach

Poziom nauczania gry skrzypcowej w ostatnich kilkudziesięciu latach niesłychanie wzrósł. Niewątpliwie ma to również związek z rozwojem innych dziedzin (naukowych, technicznych), a także wzrostem globalizacji i tempa egzystencji ludzkiej. Wiek XIX był okresem wielkich wirtuozów, którzy podbijali sale koncertowe całego świata. Dzięki takim artystom, jak np. Nicolo Paganini, Karol Lipiński, Heinrich Wilhelm Ernst, rozwój techniczny gry skrzypcowej osiągnął niespotykane rozmiary. Jeżeli w XVIII wieku kolebką rozwoju wiolin-

styki były Włochy, to później coraz bardziej na znaczeniu zyskiwały kraje Europy Środkowej. Wpływ czeskiej szkoły skrzypcowej na rozwój wiolinistyki światowej był znaczący. Dużą rolę odegrało założenie praskiego konserwatorium w roku 1811, które stało się pierwszą tego typu instytucją w tej części Europy. W siedemnastym wieku spore znaczenie w świecie muzycznym miały rodziny Stamitzów i Bendów. Ważną postacią, która działała jeszcze na długo przed założeniem szkoły w stolicy Czech, był Jindřich Ignace František Biber. Znany badacz muzyczny Charles Burney określił Pragę jako „konserwatorium Europy”. Od samego początku swojego istnienia praska placówka mogła poszczycić się dobrymi fachowcami. Już pierwszy profesor skrzypiec Bedřich Vilem Pixis (uczeń Giovanniego Battisty Viottiego) był znaną i cenioną postacią, a utworzona przez niego klasa przyniosła mu w niedługim czasie renomę. Wilhelm Wasilewski w swej pracy *Die Violine und Ihre Meister* mówił już o „praskiej szkole skrzypcowej”¹. Najwybitniejszym uczniem B.V. Pixisa był Josef Slavik. Nad jego grą, po usłyszeniu kilku koncertów, rozplywał się Fryderyk Chopin: „Grał jak drugi Paganini, ale dzięki swej młodości i energii sprawia wrażenie, że pokona tego pierwszego”². Franz Schubert skomponował dla niego *Fantazję C-dur* op. 159. Pixis znalazł godnych kontynuatorów w osobach Morice Mildnera i Antonina Bennevitza. Jednak okres prawdziwej świetności miał dopiero nadejść, za sprawą Otakara Ševčika, który niewątpliwie przyczynił się do wejścia dydaktyki na nieznane dotąd tory.

Droga życiowa

Otakar Ševčík urodził się 22 marca 1852 roku w Horažďovicach w południowych Czechach, jako syn Józefa i Józefy Ševčíków. Jego matka pochodziła ze znanej niemieckiej rodziny Pflanzler. Ojciec był nauczycielem, a także dyrektorem kościelnego chóru. Miał trzy siostry: Boženę (śpiewaczkę), Annę (nauczycielkę w gimnazjum) i Velminę (pisarkę, współpracującą z „Narodnimi Listami”³). Pierwszym nauczycielem muzyki Otakara był jego ojciec. Otakar początkowo śpiewał do mszy, następnie w wieku lat siedmiu zaczął uczyć się gry na fortepianie. Po opanowaniu podstaw gry na tym instrumencie, jak również zapoznaniu się z pisownią nut, rozpoczął naukę gry skrzypowej. Na swoim pierwszym solowym występie, w wieku dziewięciu lat, wykonał skomplikowane *Wariacje* Jana Kaliwody. W międzyczasie Josef Ševčík zapisał syna do akademickiego gimnazjum w Pradze. Pomimo że ojciec nie widział dla niego przy-

¹ Jaroslav Foltýn, *Česká houslová škola – a její význam v dějinách houslové hry*, „Harmonie” 2012, nr 1.

² Tamże.

³ Viktor Nopp, *Profesor Otakar Ševčík. Život a dílo*, Pazdirkovo nakladatelství, Brno 1948, s. 19–58.

szłości w zawodzie muzyka, Otakar coraz bardziej pragnął związać swoją przyszłość ze skrzypcami. W 1865 roku poznał mecenasa Ferdinanda Flammingera, którego zachwyciła jego gra na skrzypcach. Pomógł przekonać Josefa Ševčíka i zobowiązał się finansować naukę jego syna. W wieku 14 lat Otakar zdał egzamin wstępny do konserwatorium w Pradze. Został od razu przyjęty na drugi rok nauki. Najpierw uczył się u Antonina Sitta, następnie u Antonina Bennewitza. Już w pierwszym roku nauki otrzymał nagrodę za wykonanie *Kaprysu nr 24* N. Paganiniego. Był świetnym uczniem, otrzymał także nagrodę dla najlepszego absolwenta, prezentując *Koncert D-dur* Ludwika van Beethovena.

Po ukończeniu konserwatorium rozpoczął działalność solistyczną i kameralną (m.in. z wiolonczelistą Julianem Krkošką). W roku 1870 objął stanowisko koncertmistrza salzburskiego Mozarteum. Jednocześnie prowadził klasę skrzypiec, a także był prymariuszem założonego przez siebie kwartetu (w którym grał wraz z Walterem, Edym Stecherem i Bohdanem Krečmanem). Ważnym wydarzeniem, mającym niewątpliwie wpływ na jego dalszą karierę, był występ 13 lutego 1873 roku w Wiedniu, w sali Bösendorfera. Ševčík wykonał *Koncert D-dur* N. Paganiniego, *Ciacconę* J.S. Bacha i *Fantazję na motywach „Otella”* H.W. Ernsta. Został bardzo entuzjastycznie przyjęty. Nawet niezwykle surowy krytyk muzyczny Eduard Hanslick uznał go za wyśmienitego artystę. W tym czasie Ševčík poznał Jindřicha Procha, który namówił go do objęcia posady koncertmistrza Opery Komicznej we Wiedniu (drugim koncertmistrzem operowej orkiestry był w tamtym czasie Josef Hellmesberger). W maju 1874 roku Ševčík doszedł do wniosku, że poziom artystyczny opery zaczyna spadać. Miało to związek ze stale zwiększającą się liczbą programów operetkowych. Sytuacji nie poprawiał kryzys finansowy w Wiedniu, który spowodował problemy z otrzymywaniem wynagrodzenia na dotychczasowym poziomie. W tej sytuacji postanowił zrezygnować ze stanowiska. Trafność tej decyzji potwierdziło zamknięcie opery miesiąc później. Wraz z wiolonczelistą B. Krečmanem zorganizował tournée po wielu miastach Czech. Dzięki namowom swojego przyjaciela Hynka Vojačka, kapelmistrza carskiej opery w Petersburgu, zdecydował się objąć posadę koncertmistrza opery w Charkowie. Warto wspomnieć, że podczas podróży do Rosji odwiedził Wrocław, gdzie 26 października 1874 roku dał koncert, prezentując m.in. wariacje *Folies d’Espagnole* Corellego.

W Charkowie czekała na niego niemiła niespodzianka. Okazało się bowiem, że opera jest dopiero na etapie organizacji, a przedstawienia, które w najlepszym wypadku można było uznać za improwizowane, odbywały się w przypadkowo wynajętych pomieszczeniach. Bardzo rozczarowany dwudziestodwuletni skrzypek postanowił udać się do Moskwy i stawić czoła przeciwnościom losu. Szczęśliwym zbiegiem okoliczności poznał pianistę D. Resslera, z którym rozpoczął tournée po rosyjskich uzdrowiskach (m.in. Kremenczuk, Jelizawetgrad i Słowiańsk na Ukrainie). Zyskana dzięki temu popularność zaowocowała ofertą pracy w konserwatorium kijowskim (filii petersburskiego konserwatorium).

W tym mieście spędził Ševčík osiemnaście lat. Nie ograniczał się tylko do pracy pedagogicznej, lecz cały czas koncertował, m.in. w Moskwie i Petersburgu. W tym czasie uzmysłowił sobie, że to nauczanie jest jego życiowym powołaniem. Już w roku 1878 powstał plan stworzenia dzieła pedagogicznego, obejmującego w sposób całościowy problematykę gry skrzypcowej. Przez cały „okres rosyjski” nie zapominał o ojczyźnie, bywał regularnie w Pradze. Wielokrotnie dawał dowody patriotyzmu. Gdy na przykład w roku 1881 spłonął Teatr Narodowy, Ševčík zorganizował serię koncertów (m.in. w Czeskich Budziejowicach, Czeskim Krumlowie i Rykoczanach), celem zebrania środków na jego odbudowę. W tym czasie pojawiły się u Ševčíka problemy ze wzrokiem, które w późniejszym czasie doprowadziły do utraty lewego oka. Efekty jego pracy pedagogicznej były jednak tak dobre, że otrzymał propozycję objęcia posady dyrektora konserwatorium. Warunkiem było jednak przejście na prawosławie, na co czeski pedagog nie przystał. W międzyczasie został odznaczony przez cesarza Aleksandra II tytułem rycerza zakonu św. Stanisława.

W roku 1892 Ševčík opuścił Rosję i wrócił do ojczyzny. Objął stanowisko profesora w konserwatorium w Pradze. Dzięki jego mistrzowskiej ręce i sukcesom uczniów szkoła zyskiwała coraz większą renomę. Pierwszym wybitnym uczniem Ševčíka z tego okresu był Jan Kubelik (ojciec słynnego dyrygenta Rafaela Kubelika). Po wykonaniu w roku 1895 *Koncertu fis-moll* Henryka Wieniawskiego i w kolejnym *Koncertu D-dur* Johanna Brahmsa został on uznany za skrzypka doskonałego. Przypisywano mu niebywały stopień panowania nad instrumentem oraz piękny, szlachetny, nośny dźwięk. Sława czeskiego pedagoga rozprzestrzeniła się po Europie i nie tylko, co skutkowało przyjazdem wielu uczniów z zagranicy. 5 maja 1893 roku wystąpił Ševčík w praskim Rudolfinum, wykonując *Koncert E-dur* Henri Vieuxtempa. Od tego momentu datuje się jego wycofanie z działalności solistycznej, spowodowane postępującymi problemami z wzrokiem. W roku 1898 Jan Kubelik zostaje absolwentem konserwatorium, wzbudzając niemałą sensację wykonaniem *Koncertu D-dur* Paganiniego. Ševčík otrzymał tymczasem propozycję objęcia klas skrzypiec m.in. w londyńskiej Royal College of Music, jak również w Chicago, Monachium i Moskwie. Czeski pedagog, znany ze swojego patriotyzmu, stwierdził:

Dlaczego miałbym się przeprowadzać? Obcokrajowcy mają tak samo otwartą drogę przyjazdu do Czech, jak ja za granicę. Cieszy mnie, że skrzypkowie, którzy przyjeżdżają do mnie, poznają przy okazji Pragę.

Jego klasę skrzypiec ukończyli m.in. Stephan Suchy, Jindřich Bastař, a także słynny Jaroslav Kocian. W międzyczasie powstają kolejne dzieła pedagogiczne Ševčíka: op. 8 *Ćwiczenia zmian pozycji i gam w obrębie trzech oktaw*; op. 9 *Ćwiczenia przygotowawcze do grania dwudźwięków*. We wrześniu 1906 roku Otakar Ševčík podjął ostateczną decyzję opuszczenia praskiego konserwatorium. Nie oznaczało to bynajmniej zaprzestania działalności pedagogicznej. Osiedlił się w Pisku, w południowych Czechach, gdzie cały czas udzielał lekcji gry na

skrzypcach. Ze względu na liczbę skrzypków przyjeżdżających do tego miasta, Pisek był nazywany „skrzypcową kolonią”. Przyjeżdżali do niego uczniowie z całego świata, m.in. z Anglii, Francji, Ameryki, a nawet z Australii. W roku 1909 artysta zaskoczył świat muzyczny przyjęciem stanowiska kierownika mistrzowskiej klasy skrzypiec w upaństwowionym konserwatorium wiedeńskim. Zastrzegł sobie jednak, że do Wiednia będzie przyjeżdżał raz w tygodniu, cały czas kontynuując udzielanie prywatnych lekcji w Pradze i Pisku. Był to trudny okres w życiu czeskiego pedagoga, ze względu na wytoczoną przeciw niemu kampanię pełną zawiści i insynuacji o rzekomych szkodach moralnych i materialnych wyrządzanych stolicy monarchii austro-węgierskiej. Po zmianach politycznych wynikłych po I wojnie światowej Ševčík opuścił Wiedeń i rozpoczął współpracę z Františkem Ondříčkem w szkole mistrzowskiej w Pradze. Trzeba odnotować, że był również dobrym dyrygentem, współpracującym z Czeską Filharmonią. Nawet wiele lat po opuszczeniu Rosji cieszył się olbrzymim poważaniem. Świadczyć o tym może list Aleksandra Głazunowa, kompozytora i zarazem dyrektora petersburskiego konserwatorium, zawierający prośbę o przyjęcie w poczet uczniów znanego później wirtuoza Efrema Zimbalista. Ševčík, czując się coraz bardziej ograniczony obszarem Europy, zdecydował się następnie na wyjazd do USA. W roku 1920 objął stanowisko kierownika założonej właśnie klasy skrzypiec w Ithace. Spędził tam półtora roku. Po powrocie udzielał lekcji zarówno w Pradze, jak i w Pisku. W Stanach Zjednoczonych pojawił się jeszcze dwukrotnie, w roku 1924 i na przełomie lat 1931/1932. Działał wtedy zarówno w Chicago, jak i w Nowym Jorku. Olbrzymie odległości między tymi miejscami pokonywał zaawansowany już wiekowo Ševčík z witalnością i energią młodzieńca (podróże z Chicago do Nowego Jorku i z powrotem odbywał co tydzień). Ostatni okres życia spędził w Pisku, nie rezygnując z regularnych wyjazdów zagranicznych.

Zwykły dzień pracy mistrza w ulubionym Pisku wyglądał następująco: od wczesnych godzin komponował nowe ćwiczenia i utwory (w okresie wiosennym i letnim czynił to nad rzeką Otawą). Od godziny 8.00–9.00 prowadził zajęcia, z przerwami do 17.00. Była to jego pora obiadowa. Tradycyjnie od 19.00–20.00 do północy prowadził długie rozmowy ze swoimi uczniami. Stan jego zdrowia stopniowo pogarszał się. Wbrew zaleceniom lekarza wyjechał do Londynu, korzystając z zaproszenia The Guildhall School of Music. Z podróży powrócił wyczerpany i chory. Nawet w ostatnich dniach był aktywny, udzielając lekcji i opracowując nowe ćwiczenia. Zmarł w Pisku 18 stycznia 1934 roku, otoczony najbliższymi.

Prywatnie był człowiekiem serdecznym i towarzyskim. Jako pedagog był niezwykle wymagający i dokładny, nie tolerował jakiegokolwiek nieczystej nuty, dążył do absolutnej perfekcji. Z jednej strony udzielał darmowych lekcji obiecującym, ale biednym uczniom, z drugiej – nie tolerował lenistwa. O jego szlachetności może świadczyć fakt usynowienia pewnego chłopca w Rosji (Wladimi-

ra), którego zabrał później ze sobą do Pragi. Był także znany ze swego zamiłowania do tytoniu.

Dzieło i metoda

Kończący ze znakomitym rezultatem konserwatorium praskie Ševčík stwierdził, że stopień opanowania instrumentu go nie zadowala. W celu ugruntowania swojej wiedzy postanowił jeszcze raz dokładnie przestudiować wszystkie znane mu z czasu nauki etiudy i ćwiczenia. Jednak w dalszym ciągu odczuwał niedosyt. To poczucie niedoskonałości stało się impulsem do poszukiwań nowej drogi dydaktycznej. Dzięki temu powstał zbiór ćwiczeń, zawierający wszystkie możliwe elementy wirtuozostwa skrzypcowego. Geneza metody Ševčíka, którą można najkrócej określić jako opartą na analitycznym podejściu do nauki gry, wiąże się z doświadczeniami nabytymi przez niego we wczesnym dzieciństwie. Jego ojciec, wielki patriota, kolekcjonował czasopisma, w których znajdowały się m.in. artykuły pisarza i pedagoga Franciszka Szumawskiego. W jednym z nich natknął się młody Otakar na fragment dotyczący sposobu nauczania historii w języku niemieckim. Miał on polegać na trzykrotnym powtarzaniu danego wyrazu, następnie dwóch, trzech słów, wreszcie całego zdania. Ševčík opisał to w następujący sposób: $1 + 1 = 2$, $2 + 1 = 3$, $3 + 1 = 4$ itd., ze względu na pojawianie się cały czas nowych elementów i stopniowy wzrost wymagań. Kilka lat później, ćwicząc koncert Louisa Spohra, miał spore trudności pamięciowe i techniczne z pewnym kilkuktowym pasażem. Ševčík wpadł na pomysł, aby w oparciu o znaną z dzieciństwa metodę Szumawskiego najpierw tekst uprościć – zagrać wszystkie nuty oddzielnymi smyczkami, następnie ćwiczyć kolejno po 2, 4 nuty legato, dochodząc do wariantów bardziej skomplikowanych (np. cztery nuty legato i cztery osobno; dwa razy po cztery nuty legato; pierwsza nuta osobno, cztery legato i trzy osobno; itd.).

Dzisiaj pedagogika wiolinistyczna dysponuje szerokim wachlarzem materiału ćwiczeniowego, gruntującego prawidłowe podstawy instrumentalne. Na przełomie XIX i XX wieku baza ta była jednak bardzo szczupła. Ševčík stał się tym samym pionierem w rozwoju nowoczesnej dydaktyki skrzypcowej. Margaret Campbell w swej książce *The Great Violinist*⁴ docenia jego wkład w rozwój wiolinistyki, stawiając go w jednym rzędzie z takimi postaciami, jak Leopold Auer, Carl Flesch, August Wilhelmj, Jenő Hubay. W swoim artykule w „The Strad” z 1933 roku (suplement nr 518, s. 57–59)⁵ Reid Stewart porównuje go do Arcangela Corellego. Stwierdza, że tak jak w czasach włoskiego mistrza skrzypkowie jeździli za nim do Włoch, tak na początku XX wieku mekką skrzypcową był Pisek i Praga.

⁴ Cyt. za: Minori Nakaune, *Otakar Ševčík: The Enduring Legacy*, Hiroshima Shudo University, Hiroshima 2005, s. 53.

⁵ Cyt. za: tamże.

Metoda Ševčíka opiera się na pryncypiach naukowych. Każda czynność jest dokładnie przemyślana, liczba wariantów ćwiczeń nasuwa wręcz analogię z komputerowym programem, wyszukującym nieograniczone kombinacje. Twierdził, że bez osiągnięcia mistrzostwa technicznego nie jest możliwe przekazanie charakteru utworów i odpowiednich emocji. Wychodził z założenia, że techniczna perfekcja stanowi główny czynnik w kształtowaniu estetyki brzmienia i interpretacji.

Ševčík podzielił okres edukacji skrzypcowej na osiem etapów, o wzrastającym stopniu trudności, dzięki którym uczeń mógł osiągnąć poziom wirtuozowski, a także osiągnąć artystyczną dojrzałość. Do tej pory szczyty technicznej perfekcji były możliwe do osiągnięcia tylko przez wybitne jednostki, takie jak N. Paganini, H. Wieniawski, H.W. Ernst, J. Joachim, F. Laub. Celem metody czeskiego mistrza miała być „masowa produkcja wirtuozów”. Proces ten miał odbywać się z matematyczną wręcz precyzją. Osiągnięcie tego celu miało stać się również udziałem tylko średnio zdolnych muzyków. Podstawa programowa tych ośmiu etapów opierała się na wybranych opusach Ševčíka, zbiorach etiud i kaprysów różnych autorów, a także pozycjach z tzw. „wielkiego repertuaru”. Kilka opusów czeskiego pedagoga odgrywa w tym procesie szczególną rolę.

Szkoła dla początkujących op. 6 była w tamtym czasie absolutnie nowatorska. Stosowany dotychczas system nauki gry początkowej oparty na gamach został zastąpiony tzw. systemem półtonowym. Celem tego sposobu nauki było opanowanie ośmiu podstawowych układów palców, dzięki identycznemu grupowaniu dźwięków na każdej strunie. System gamowy powodował, zdaniem Ševčíka, zaburzenia w pracy nad intonacją, ze względu na brak ugruntowanego chwytu lewej ręki, a także zmieniające się odległości między poszczególnymi dźwiękami. Jego system pozwala się skupić na prawidłowym ustawieniu aparatu gry, a co za tym idzie – pozwala szybciej opanować tak trudny element gry, jakim jest niewątpliwie intonacja. Nowatorskim rozwiązaniem jest również rozpoczynanie nauki stawiania palców na chwytli od układu półtonowego między pierwszym a drugim palcem. Prawie wszystkie dzisiejsze szkoły preferują pierwotny półton między drugim, a trzecim palcem. Wynika to z anatomicznej budowy ręki – te palce znajdują się bowiem bliżej siebie. Ševčík wyszedł z założenia, że jeśli uczeń najpierw opanuje chwyt manualnie trudniejszy, z pozostałymi nie będzie już miał problemów. Kolejnym opusem, który zajmuje istotne miejsce w jego metodzie, jest *Szkoła techniki smyczkowej* op. 2, składająca się z sześciu zeszytów. Dzieło to zawiera 4000 ćwiczeń opartych na kilkunastotaktowych melodiach, rozpoczynających każdy zeszyt, które są podstawą do olbrzymiej liczby przetworzeń wariacyjnych. Ševčík komponował je przez 12 lat, w czasie pobytu w Rosji. Jeżeli w przypadku techniki lewej ręki mógł oprzeć się choć w pewnym stopniu na znanych mu zbiorach etiud, tak kwestia prawej ręki stanowiła obszar nieodkryty. Nikt do tej pory nie zajmował się sprawą prawej ręki w taki sposób, aby opracować sposoby ćwiczeń na każdy jej element techniczny.

W dziewiętnastowiecznej pedagogice elementy pracy smyczka były traktowane niejako „po macoszemu”.

Gra skrzypcowa, oprócz energii i sprawności ręki prawej, wymaga również doskonałości ręki lewej. *Szkola techniki skrzypcowej* op. 1⁶ jest znakomitym studium, będącym łącznikiem między dziewiętnastowieczną pedagogiką a dzisiejszymi nowinkami. Dzieło to ani trochę nie straciło na wartości. Podzielone jest na cztery części, logicznie poukładane według stopnia trudności, a także pokrewieństwa poszczególnych elementów. Początkowo uczeń poznaje podstawy techniczne lewej ręki, aby w ostatnim zeszycie zmierzyć się z niezwykle efektownymi i zaawansowanymi elementami skrzypcowego rzemiosła, jak np. *pizzicatem* lewą ręką, podwójnymi flazoletami, skomplikowanymi sekwencjami dwudźwiękowymi. Opus 7 zajmuje się problematyką trylu, jak również kwestią uniezależnienia palców od siebie.

Bardzo ciekawym zbiorem, również nowatorskim, jest *Szkola intonacji* op. 11⁷. Nikt wcześniej nie opracował tak obszernego zbioru ćwiczeń, sposobów pracy, mających pomóc w opanowaniu tego niezwykle istotnego elementu gry. Cały zbiór liczy kilkaset stron. Również w tym dziele skala trudności stopniowo wzrasta. Jednym z odkryć Ševčika, stosowanym do dziś w nauczaniu, jest podkreślenie roli akompaniamentu fortepianowego w nauce gry na skrzypcach. Twierdził, że „złym jest nauczycielem ten, który nie używa na lekcji fortepianu”⁸. Według czeskiego pedagoga, początkujący uczeń, słysząc dźwięk np. drugich skrzypiec, nie jest w stanie, ze względu na identyczną barwę, rozpoznać i poprawić fałszywej nuty. Zupełnie inaczej sprawa wygląda w przypadku zagrania dźwięku lub akordu na fortepianie – dzięki odmiennej barwie instrumentu uczeń jest w stanie naprawić błąd.

Szkola wirtuozostwa, o której wydanie zabiegał Ševčík w wydawnictwie Harms w Nowym Jorku (opus 11 ukazał się tamże w roku 1922), miała stanowić integralną całość, tj. op. 11–15 (niestety op. 12–15 nigdy się nie ukazały). W ośmiostopniowej skali trudności kompozytor zaplanował, że op. 11 będzie zawierał etapy I–IV, a kolejne – V–VIII. Pomimo że kwestie finansowe zostały z wydawcą uregulowane, nie opublikował on jednak opusów 12–15. Z jakich powodów Harms nie wywiązał się z umowy, dlaczego ww. opusy nie zostały wydane, pozostaje cały czas tajemnicą. Kompozytor ciężko przeżył tę sytuację. W roku 1926, opowiadając tę historię, stwierdził, że: „Materiał dla V, VI, VII i VIII etapu [kształcenia, w ośmiostopniowej skali – M.B.] leży u wydawcy od roku 1921, a ten łajdak tego do tej pory nie drukuje!”⁹. Przesłany Harmsowi rękopis tych opusów był jedynym, jaki istniał. Prawdopodobnie spoczywać bę-

⁶ Otakar Ševčík, *Škola houslové techniky*, seš. 1–4, Pazdírkovo nakladatelství, Brno 1928.

⁷ Tenże, *School of Intonation* op. 11, Harms, New York 1922.

⁸ Cyt. za: Viktor Nopp, dz. cyt., s. 134.

⁹ Vladimír Šefl, *Soubor statí a vzpomínek*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1953, s. 54.

dzie „po wsze czasy” w archiwach firmy Warner Bros w Nowym Jorku, która w roku 1929 wykupiła to wydawnictwo.

W celu zaznajomienia ucznia z problemami wyrazowymi utworów, stylistyki, jak również rozwoju estetyki brzmienia powstała *Szkola interpretacji* op. 16¹⁰. Zawiera kilkadziesiąt przykładów z literatury wiolinistycznej, wraz ze sposobami ćwiczenia i zaznaczeniem głównych problemów interpretacyjnych.

Metodę Ševčíka charakteryzuje niezwykła inwencja, kreatywność w poszukiwaniu różnych dróg osiągnięcia perfekcji. Potrafił stworzyć niesłychaną liczbę ćwiczeń, wariantów danego miejsca w utworze czy ćwiczeniu. Przykładem jego pomysłowości są mało znane opusy 17–21, zawierające studia analityczne do koncertów smyczkowych Brahmsa, Czajkowskiego, Mendelssohna, Paganiniego i Wieniawskiego. Każde opus składa się z opracowanej przez Ševčíka partii skrzypiec, wyciągu fortepianowego i przede wszystkim zestawu ćwiczeń do wszystkich miejsc w wyżej wymienionych koncertach. Dla przykładu, zeszyt ćwiczeń do *Koncertu Wieniawskiego* zawiera 69, a do *Koncertu Brahmsa* 91 stron! David Ojstrach stwierdził, że:

Ševčík nie opracował tego studium tylko dla opanowania technicznych trudności, lecz także w celu osiągnięcia mistrzostwa rytmicznego. Są one bardzo pomocne w przygotowaniu do wykonania tego utworu z orkiestrą. Duży nacisk został również położony na dynamiczne niuanse wykonania¹¹.

Ševčík, który był człowiekiem niezwykle dokładnym i pracowitym, niczego nie chciał pozostawić przypadkowi. We wstępie do studium analitycznego do *Koncertu d-moll* op. 22 Wieniawskiego op. 17 pisał:

Chcąc osiągnąć pewność doskonałą w reprodukcji danego dzieła, musimy rozpocząć studiowanie metodą analizowania każdej części z osobna. Tylko w ten sposób możemy osiągnąć bezpośredni wynik w technice, dynamice itd.¹²

W zbiorach tych opracował niemalże każde przejście interwałowe, wraz z metodami ćwiczenia. Ševčík dalej radzi:

Po wyćwiczeniu każdego interwału z osobna, jak i po studium analitycznym, zwracając przy tym stale uwagę na znaki dynamiczne, przystępujemy zaraz do ćwiczenia tejże grupy taktów części solowej; tym sposobem, z tych bez zarzutu opanowanych technicznych trudności, jakie mimowolnie były elementami podrzędnymi, powstanie ideał uduchowionej i doskonałej gry na skrzypcach¹³.

Z nielicznych przekazów wiadomo, że Ševčík nie zawsze korzystał ze swoich zbiorów podczas lekcji. Często tworzył spontanicznie nowe wprawki, które nie były zapisywane, mające pomóc rozwiązać trudności konkretnego ucznia.

¹⁰ Otakar Ševčík, *Škola houslového přednesu* op. 16, Pazdírkovo nakladatelství, Brno 1929–1932.

¹¹ Cyt. za: Minori Nakaune, *Otakar Ševčík...*, s. 21.

¹² Otakar Ševčík, *Zevrubné analytické studie jednotlivých taktů H. Wieniawského 2. Koncertu d-moll* op. 22. op. 17, O. Pazdírek, Brno 1929, s. 3.

¹³ Tamże.

Jak każda postać, która stara się iść nowym, nieodkrytym szlakiem, miał Ševčík swoich przeciwników. Jednak nawet oni potrafili docenić jego kunszt. Genialny Leopold Auer należał do największych krytyków, ale z drugiej strony jego uczniowie inspirowali się pośrednio i bezpośrednio Ševčíkiem. Carl Flesch i Henri Marteau potrafili zmienić swą początkową niechęć do nowej metody, dostrzegając jej zalety. Flesch stał się wręcz propagatorem jego dzieł:

Wielką rolę odegrało dzieło Otakara Ševčika. Przy dokładnym studiowaniu tych ćwiczeń, może technika każdego skrzypka osiągnąć taki pułap, który wcześniej nie był możliwy dla wszystkich¹⁴.

Także Marteau pisemnie udokumentował uznanie i podziw dla jego dorobku¹⁵. W innym miejscu swego dzieła stwierdził Flesch, że:

Charakterystyczną cechą współczesnej generacji artystów, urodzonych mniej więcej w latach 1870–1900, jest daleko bardziej doskonałe opanowanie strony technicznej, daleko troskliwsza dbałość o doskonałe brzmienie, niż praktykowane było w okresach poprzednich. Niewątpliwie zasadniczą przyczyną tej zmiany leży we wprowadzonym przez Ševčika uproszczeniu opanowywania techniki. Nawet zdecydowani przeciwnicy Ševčika ulegali na pewno (choćby nieświadomie) wpływom jego metody, tak w odniesieniu do własnego sposobu ćwiczenia, jak w podejściu do swoich uczniów, a nawet doborze opracowywanego przez nich materiału ćwiczeniowego¹⁶.

Jeden z najwybitniejszych współczesnych skrzypków Salvattore Accardo, zwycięzca arcytrudnego konkursu im. Paganiniego w Genui, wspomina, że jako student grał mnóstwo gam, wszystkie w opracowaniu Ševčika, a także etudy Kreutzera, Rodego i Fiorilla. Zapytany, co by mógł poradzić studentom, którzy chcą się przygotować do konkursu Paganiniego, odpowiedział m.in.

polecam wyczerpującym sposobem ćwiczyć op. 8 i 9 Ševčika, a także etudy Donta¹⁷.

Żywym dowodem potwierdzającym skuteczność metody Ševčika są setki jego znakomych absolwentów – wirtuozów, którzy byli cenionymi solistami, koncertującymi na całym świecie. Wśród nich byli m.in. Jan Kubelik, Jaroslav Kocian, František Ondříček, Jindřich Bostař, Václav Huml (Chorwacja), Marry Hall (Wielka Brytania), Daisy Kennedy (Australia), Frank Williams (USA), Vladimir Reznikov i Efrem Zimbalist (Rosja). Bez wątpienia, ze względu na osiemnastoletni okres pobytu w Kijowie, Ševčík przyczynił się do zbudowania podwalin pod znakomitą w XX wieku szkołę rosyjską. Tuż po powstaniu konserwatorium w Odessie profesorami zostali tam jego dawni uczniowie Josef Stupka i Josef Perman. Znakomity pedagog Paweł Solarzski (jego uczniem był Dawid Ojstrach) często przychodził do nich na konsultacje wraz ze swoimi uczniami.

¹⁴ Carl Flesch, *Die Kunst des Violinspieles*, t. 1, Ries-Erler, Berlin 1923, s. 4.

¹⁵ Otakar Ševčík, *Cvičení rozpětí prstů levé ruky*, ARCO IRIS, Praha 1999, s. 3.

¹⁶ Carl Flesch, *Sztuka gry skrzypcowej*, t. 2, PWM, Kraków 1964, s. 81.

¹⁷ Samuel Applebaum, Henry Roth, *The Way The Play*, Paganiniana Publications, Inc. Neptune City, New York 1980, s. 10–16.

W Polsce spuścizna Ševčíka jest mało znana. Jedynym wydanym zbiorem jego ćwiczeń jest op. 3 *40 wariacji w lekkim stylu* na prawą rękę, w opracowaniu Eugenii Umińskiej¹⁸. Publikacja jest poprzedzona ciekawym komentarzem edytorskim. Brak opracowania jego innych zbiorów jest wielką stratą, ponieważ dostęp do zagranicznych wydań nie jest prosty. Umińska, która była uczennicą Ševčíka, nie tylko wydała wspomniany zbiór, ale i propagowała metodę mistrza w swojej własnej pracy pedagogicznej. Na wzorowanie się na Ševčíku wskazuje m.in. fakt, że w swojej pracy z uczniami poświęcała dużo uwagi na lekkość i finezję operowania smyczkiem. Jest to wręcz cecha charakterystyczna jej szkoły. Uczniami Eugenii Umińskiej byli muzycy tej klasy, co Kaja Danczowska, Teresa Głębowna, Jadwiga Kaliszewska, Wiesław Kwaśny i Robert Kabara. Czeski mistrz wpłynął niewątpliwie na rozwój tej gałęzi drzewa genealogicznego polskiej wiolinistyki. Za kontynuatora jego myśli pedagogicznej w Polsce można również uznać innego ucznia Ševčíka – Zenona Felińskiego, który był wielkim znawcą aparatu gry, a przy tym zwolennikiem i propagatorem uwzględniania zasad fizjologii w grze na skrzypcach. Feliński wychował wielu znakomych muzyków, m. in. Antoniego Cofalika, Fryderyka Sadowskiego, Karola Teutscha¹⁹. Oprócz Umińskiej i Felińskiego trzeba wymienić innych polskich uczniów czeskiego mistrza: światowej sławy wirtuoza Pawła Kochańskiego, Adama Andrzejowskiego, Stanisławę Arnoldównę, Zygmunta Feuermana, Szymona Goldberga, Tomasza Jaworskiego, (który był później dyrygentem Opery Warszawskiej), Wacława Kochańskiego, Kitty Mondyczewską i Emmę Ostaszewską. Uczennicą Ševčíka była również Henrietta Wieniawska, córka Henryka Wieniawskiego²⁰.

Osobiście miałem możliwość kilkakrotnie rozmawiać z Jaroslavem Foltynem, profesorem konserwatorium praskiego i Václavem Krůčkem z Ostrawy. Nazywam ich „skrzypcowymi wnukami Ševčíka”, ze względu na fakt, że studiowali u uczniów tego wielkiego pedagoga (Foltyn u Viktora Noppa – asystenta Ševčíka, Krůček u Juliusa Remesa). Dowiedziałem się od nich, że jego spuścizna pedagogiczna czeskiego pedagoga jest nieodpowiednio wykorzystywana. Dzieje się tak między innymi dlatego, że Ševčík poświęcił mało miejsca na werbalne omówienie swych opusów. Brak również szczegółowych informacji dotyczących przebiegu lekcji prowadzonej przez mistrza. W dzisiejszych czasach nauczyciele najczęściej zadają uczniom jego wprawki po kolei, jedną za drugą. Prof. Foltyn twierdzi jednak, że ćwiczenie przykładowo *Etiudy nr 17* z op. 2 zeszyt 2, z zastosowaniem wszystkich 131 (!) wskazanych przez Ševčíka sposobów, niekoniecznie musi doprowadzić ucznia do sukcesu. Z przekazów Viktora Noppa mój rozmówca dowiedział się na szczęście, że czeskiemu mistrzowi chodziło o wybranie jedynie części wskazanych sposobów, w zależności od indywidualnych potrzeb i problemów studiumującego.

¹⁸ Otakar Ševčík, *40 wariacji w lekkim stylu*, op. 3, PWM, Kraków 1961.

¹⁹ Jerzy Kusiak, *Skrzypce od A do Z*, PWM, Kraków 1999, s. 528, 543.

²⁰ Viktor Nopp, dz. cyt., s. 114–115.

Oczywiście, znając bogactwo i osiągnięcia dzisiejszej pedagogiki skrzypcowej, nie będziemy się podobnie upierać, że np. celowe jest przerobienie całego zbioru op. 19, ze względu na ograniczoną ilość czasu i oczywistą nudę wynikającą z nadmiernej pracy nad miejscami łatwymi. Po dokładnej analizie tych opusów wnikliwy badacz dojdzie wszakże do wniosku, że znajdują się tam doskonałe sposoby ćwiczenia wielu skomplikowanych fragmentów utworów, które warto wyłuskać i włączyć do swojego warsztatu pracy.

Nowatorstwo dzieła Ševčika polega na tym, że są w nim zawarte praktycznie wszystkie problemy wykonawcze gry skrzypcowej. Do dzisiejszego dnia nie powstał alternatywny zbiór ćwiczeń traktujący całościowo wiolinistyczne rzemiosło, który byłby napisany przez jednego autora. W Czechach Ševčík jest nazywany „skrzypcowym Komenským”, na cześć wybitnego pedagoga, który jako pierwszy w historii bardzo szczegółowo i analitycznie zajął się problematyką pedagogiki ogólnej i opisał ją. Jego dziedzictwo można także porównać do apteki pełnej lekarstw. Nauczyciel musi z tego bogactwa wybrać „lek” na konkretną „dolegliwość skrzypcową”. Wybór nieodpowiedniego leku, złych proporcji ćwiczenia, a nade wszystko nadmiar owych ćwiczeń może być wręcz szkodliwy. Przed tym ostatnim przestrzeże nas myśl genialnego lekarza i przyrodnika, Paracelsiusa z Hohenheim, który twierdził, że „wszystko jest trucizną, zależy tylko od dawki”.

Bibliografia

- Applebaum Samuel, Roth Henry, *The Way The Play*, Paganiniana Publications, Inc. Neptune City, New York 1980.
- Campbell Margaret, *The Great Violinists*, Robson Books, London 2004.
- Flesch Carl, *Die Kunst des Violinspieles*, t. 1, Ries – Erler, Berlin 1923.
- Flesch Carl, *Sztuka gry skrzypcowej*, t. 2, PWM, Kraków 1964.
- Foltýn Jaroslav, *Česká houslová škola – a její význam v dějinách houslové hry*, „Harmonie” 2012, nr 1.
- Kusiak Jerzy, *Skrzypce od A do Z*, PWM, Kraków 1999.
- Nakaune Minori, *Otakar Ševčík: The Enduring Legacy*, Hiroshima Shudo University 2005.
- Nopp Viktor, *Profesor Otakar Ševčík – Život a dílo*, Pazdírkovo nakladatelství, Brno 1948.
- Stewart Reid, *Otakar Ševčík*, „The Strad” 1933, suplement do nr. 518.
- Šefl Vladimír, *Soubor statí a vzpomínek*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1953.

Streszczenie

Otakar Ševčík – ojciec nowoczesnej pedagogiki skrzypcowej

Czeski pedagog skrzypiec Otakar Ševčík jest autorem obszernego korpusu dzieł pedagogicznych. Celem niniejszego referatu jest dokonanie wstępnego przeglądu zawartości tych dzieł, dziś w większości zapomnianych, częściowo spoczywających w rękopisach. Celem artykułu jest próba całościowego ogarnięcia metody pedagogicznej Ševčíka, jak również przybliżenie sylwetki tego wybitnego nauczyciela, który może być uważany za jednego z współtwórców polskiej szkoły skrzypcowej (jako nauczyciel Eugenii Umińskiej i in.). Autor artykułu bierze pod rozwagę nowatorstwo dzieła Ševčíka w kontekście tradycji pedagogiki skrzypcowej. Wyjściową tezę jest konstatacja „totalnego” rozumienia przez niego problematyki rzemiosła wykonawczego, na które składają się zarówno szczegóły techniki (intonacja, smyczkowanie, artykulacja, gra w pozycjach, gra wielogłosowa itd.), jak i czynniki wyrazowe.

Słowa kluczowe: Otakar Ševčík, muzyka skrzypcowa, pedagogika muzyczna.

Summary

Otakar Ševčík – the Father of Modern Violin Pedagogy

The Czech violin educationist, Otakar Ševčík, is the author of comprehensive corpora of the pedagogical works. This paper aims to prepare the introductory review of the content of these works, mostly forgotten today, some of which remain just in manuscripts. The goal of the article is an attempt to encompass holistically Ševčík's pedagogical method, as well as bring closer the silhouette of this distinguished teacher, who can be considered one of the co-creators of the Polish violin school (as the teacher of Eugenia Umińska and others). The author of the article reflects on the innovation of Ševčík's work in the context of violin pedagogy tradition. The starting thesis is the constatation of his “total” understanding of the performance craft issues, which consist of technique details (intonation, bowing, articulation, playing in positions, polyphonic playing, etc.) as well as the expression factors.

Keywords: Otakar Ševčík, violin music, musical pedagogy.