AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Fagot

HABILITAČNÍ PRÁCE

Umělecko-pedagogická reflexe

MgA. Jan Hudeček, Ph.D.

habilitant

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Music Art

Bassoon

HABILITATION THESIS

Art - pedagogical reflection

MgA. Jan Hudeček, Ph.D.

habilitant

Prague, 2019

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem umělecko-pedagogickou reflexi vypracoval samostatně s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 21. 11. 2019 …….
podpis habilitanta

1 Upozornění

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

Abstrakt

Smyslem mé umělecko - pedagogické reflexe je snaha o detailnější náhled do metodicko - pedagogické i umělecké složky, jejichž základy jsem nabyl již za svých studií na Hudební fakultě AMU a dále rozvíjel ve svém doktorandském studiu i souběžné pedagogické a interpretačně koncertní činnosti. Koncepční směřování práce vede k fenoménu pražské fagotové školy, její charakteristice, osobitosti, rozvoji a sounáležitosti s moderními fagotovými školami, včetně jejího historického pozadí.

Vlastní pojetí reflexe je formou odborného textu, doplněného v přílohách mým strukturovaným životopisem a přehledem umělecké a pedagogické činnosti.

Abstract

My habilitation thesis focusses on the pedagogical methods and artistic knowledge I acquired during my studies at the Academy of Performing Arts in Prague (Music and Dance faculty). These were developed further during my Ph.D. studies and my pedagogical and concert practice. My work lead to the establishment of the Prague Bassoon School. Its characteristic, unique, development is in line with modern bassoon schools, including its lineage.

Reflecting on the pedagogics of music is the main part of this text. In addition it provides an overview of my musical biography and my teaching experience.

Obsah

I. Umělecko - pedagogická reflexe

1. Pedagogická část reflexe

1.1. Úvod 1
1.2. Fenomén pražské fagotové školy 2
1.2.1. Historický exkurz 2
1.2.2. Dnešní podoba pražské fagotové školy 4
1.3. Kvalitní strojek jako předpoklad úspěšné interpretace 7
1.4. Sylaby metodiky hry na fagot v konsenzuální rovině s myšlenkami pražské fagotové školy 8
1.4.1. Sylabus bakalářského stupně studia hry na fagot 8
1.4.2. Sylabus magisterského stupně studia hry na fagot 12

2. Umělecká část reflexe

2.1. Úvod 15
2.2. Interpretačně umělecké teze nastudování současné kompozice na příkladu fagotového koncertu Jana Vičara 19
2.2.1. Psychická příprava v období zkouškového procesu a samotný koncert 26
2.2.2. Srovnání dvou provedení koncertu Jana Vičara 30
2.2.3. Kritiky na premiéru koncertu Jana Vičara 31

3. Závěr 34

4. Seznam použité literatury a pramenů 36

II. Strukturovaný životopis 37

III. Přehled umělecké a pedagogické činnosti 40

1. Pedagogická část reflexe

1.1. Úvod

Můj vážný zájem o metodiku hry na fagot se přirozeně začal vyvíjet v konsenzu s počátky mého pedagogického působení, kdy jsem jako rodák z Českých Budějovic začal působit na tamní konzervatoři. Dva roky jsem se věnoval výuce hlavního oboru a získával první pedagogické zkušenosti, seznamoval jsem se s osnovami pro střední školy a mladými studenty. Z časových důvodů během souběžného vlastního studia na Akademii múzických umění v Praze jsem bohužel musel pracovní poměr po dvou letech ukončit, ovšem jsem vděčný za možnost náhledu jak do konkrétní úrovně dnešních konzervatoristů, tak také do jejich psychiky a motivací, které vedly k tomu, že se rozhodli začít studovat hudbu na profesionální úrovni. Získané zkušenosti jsem současně rozvíjel i teoreticky a uvědomil jsem si důležitost individuálního přístupu ke konkrétnímu studentovi, stejně jako možnost optimální zátěže po fyzické i psychické stránce.

V roce 2015 jsem začal vyučovat po úspěšně vykonaném konkurzu na Akademii múzických umění v Praze, kde jsem měl možnost začít spolupracovat po boku nejvýraznějších osobností pražské fagotové školy profesorem Františkem Hermanem a profesorem Jiřím Seidlem. Oba mi vždy byli velkým vzorem a v mnoha ohledech se snažím rozvíjet jejich pedagogické myšlenky spolu s individuálním přístupem ke studentům. Tradice pražské fagotové školy, kterou lze charakterizovat jako jistý kompromis mezi školou francouzskou a německou, má v evropském měřítku pevné místo a mým plánem a současně přáním je dále tuto školu

rozvíjet v duchu nejen naší fakulty, ale také současných evropských interpretačních hledisek a trendů.

V následujících kapitolách se budu věnovat jak stručné historii pražské fagotové školy, čerpané především z osobních rozhovorů se svými profesory, tak zejména podrobnému přiblížení jejích interpretačních a metodických vlastností a pokusím se znovu kritickým ostřím nahlédnout na vstupní i výstupní požadavky bakalářského i navazujícího magisterského studia.

1.2. Fenomén pražské fagotové školy

1.2.1. Historický exkurz

Vznik Pražské fagotové školy lze datovat od roku 1811, pokud jej spojíme se vznikem Pražské konzervatoře. Prvním českým pedagogem hry na fagot byl Gabriel Rauch, který však za rok svého působení na ústavu konzervatoře pracovní poměr ukončil. Místo něj začal vyučovat tehdejší hráč Německého, dnes Stavovského divadla, Josef Bettlach, který je zároveň autorem první české školy hry na fagot, jež je dodnes zachována v archivu Pražské konzervatoře. Za svou 36letou kariéru vychoval více než 20 fagotistů, mezi něž patřil například Václav Neukirchner, jenž se vůbec jako první fagotista u nás živil jako sólový hráč. V roce 1848 po odchodu Josefa Bettlacha začal na konzervatoři vyučovat Vojtěch Gross, který na škole působil celých 38 let až do roku 1886. Mezi jeho nejslavnější žáky patřil František Dolejš a Ludwig Milde, který po výše zmiňovaném převzal jeho třídu na tamějším ústavu. Přes poměrně krátké setrvání však českou fagotovou školu velmi proslavil svými třemi alby fagotových studií a dvěma alby koncertních etud, které se po celém světě využívají hojně dodnes.

Později začali na konzervatoři učit Mildeho žáci František Dolejš a Josef Füger. Füger také zastával funkci sólofagotisty Národního divadla v Praze. V roce 1939 musel z politických důvodu odejít do výslužby a od roku 1948 začal působit jako profesor hry na fagot na Akademii múzických umění v Praze. Mezi Fügerovy nejvýznamnější žáky patřil Karel Pivoňka (později sólofagotista Národního divadla, pedagog Pražské konzervatoře a později Hudební fakulty Akademie múzických umění v Praze) a Karel Bidlo (sólofagotista České filharmonie). O proslavení české fagotové školy ve světě se zasloužil zejména Karel Pivoňka. Sám byl autorem, podobně jako Milde, několika sešitů fagotových etud, které jsou velmi oblíbené a rovněž dodnes neztratily nic na své aktuálnosti. Pivoňka si velmi zakládal na úspěších svých žáků a odchoval celou generaci špičkových fagotistů. Mezi jeho nejvýznamnější žáky (abecedně řazeno), kteří byli úspěšní na interpretačních soutěžích patří Svatopluk Čech (1. cena Pražské jaro), Jiří Formáček (3. cena Pražské jaro), František Herman (2. cena Pražské jaro, 2. cena Budapešť), Rudolf Komorous (1. cena na soutěži v Ženevě, 3. cena Pražské jaro), Miloslav Masier (2. cena Pražské Jaro), Jaroslav Řezáč (2. cena Pražské jaro), Jiří Seidl (2. cena ARD Mnichov - 1. cena neudělena, 1. cena Pražské jaro), Jindřich Svárovský (1. cena Birmingham), Lumír Vaněk (1. cena Pražské jaro) a Miloš Wichterle (2. cena Pražské jaro). Na konzervatoři později začal učit Jaroslav Řezáč s Jiřím Formáčkem. Profesorem na Hudební fakultě Akademie múzických umění v Praze byl více než jednu dekádu Miloslav Masier (jeho nejvýznamnější žák byl Luboš Hucek- 1. cena Pražské jaro) a stále Karel Pivoňka, který na fakultě učil až do své smrti v roce 1986. Vystřídal ho František Herman a následně i Jiří Seidl, kteří jsou profesory hry na fagot dodnes. Krátkodobě též působil na fakultě Jindřich Svárovský. Miloslav Masier po roce 1989 z politických důvodů ze školy odešel. Nejvýznamnějšími žáky společné třídy profesora

Hermana a profesora Seidla byli Ondřej Roskovec (3. cena Pražské jaro) a Tomáš Františ (3. cena Pražské jaro), kteří jsou dnešními učiteli na Pražské konzervatoři. Z dalších významných studentů nelze nejmenovat Václava Vonáška (dnes člen Berlínské filharmonie, 1. a 2. cena Pražské jaro, 3. cena ARD Mnichov), Petra Legáta (2. cena Pražské jaro) či Jaroslava Kubitu (1. cena Pražské jaro), který dnes vyučuje hru na fagot na Janáčkově akademii múzických umění v Brně.

1.2.2. Dnešní podoba pražské fagotové školy

O dnešní podobu pražské fagotové školy se nejvíce zasloužili nynější profesoři Hudební fakulty Akademie múzických umění v Praze František Herman a Jiří Seidl, kteří rozvíjeli a reformovali názorové, interpretační a výukové metody fagotistů Pivoňky a Bidla. Pivoňka byl představitelem tzv. starého německého stylu, v dnešní době samozřejmě překonaného, ve kterém fagot vystupoval jako sice náročný, ale nedokonalý nástroj s temným zvukem. Oproti němu Bidlo se nechal inspirovat na jednom z pražských koncertů při vystoupení dechového kvinteta z Francie. V uskupení totiž hrál fagotista na francouzský typ nástroje, jenž ho zvukově sonorními vlastnostmi zaujal. Už v té době působil francouzský fagot díky systému Theobalda Böhma (významný mnichovský flétnista a proslulý nástrojařský reformátor, který vynalezl systém francouzského fagotu a francouzský výrobce Triébert po něm systém pojmenoval) velmi lehkým dojmem a zvukově byl o hodně světlejší v porovnání s fagotem německým, jehož systém byl pojmenován po významném nástrojaři Johannu Adamovi Heckelovi (1815 - 1877) z Biebrichu a Wiesbadenu. U tohoto typu nástroje se neujal Böhmův systém a v retrospektivě minulého století trpěl mezi ostatními dechovými nástroji jistou

zaostalostí. Tento fakt lze doložit i konstatováním Jiřího Kratochvíla, profesora pražské AMU minulého století: „Dnešní nástroj je proti ostatním dřevěným nástrojům po stránce mechaniky dosti zaostalý a otázka aplikace Böhmova systému při zachování heckelovského vrtání je více než aktuální. Návrhy na potřebné úpravy vypracoval prof. Karel Pivoňka, zatím však bohužel nebyly v praxi vyzkoušeny."[1] Toto vyjádření lze ovšem v dnešní době považovat už dávno za přežité. Heckelovy nástrojové úpravy za posledních čtyřicet let vedly k dosažení dokonalosti tohoto nástroje. Osobně fagot pokládám v dnešní podobě za nástroj velkých výrazových a technických možností, jenž je využíván hojně i na poli sólové hry a současně platí za nepostradatelný nástroj orchestru, díky němuž autoři vyjadřují výrazovou rozmanitost a barevnost svých partitur. V současnosti se s německým typem nástroje setkáváme ve všech evropských i zámořských státech a z velkého procenta i ve Francii. Firma Heckel (založena v roce 1831) platí podobně jako Stradivarius v houslařství za nejlepšího výrobce tohoto nástroje vůbec.

Karel Bidlo začal později uvažovat o jistých kompromisech v tehdejším stylu hry a hledal interpretační možnosti a způsoby hry, kterými by mohl přiblížit německý fagot oné francouzské lehkosti. Tento atribut ho vedl k modernějšímu interpretačnímu myšlení, a zejména také ke změně stavby strojků, které se snažil co nejvíce uvolnit tak, aby byly při hře lehké, s jemným, barevným zvukem.

Tyto „ideové roviny" a cíle po něm převzali profesoři František Herman a Jiří Seidl, kteří hledali konsenzus mezi francouzským lehkým, noblesním, svítivým stylem interpretace, a stylem německým, a dovedli myšlenky tónové a technické kultury k dokonalosti. O tyto vlastnosti se snažili už od 60. let 20. století a

[1] Jiří KRATOCHVÍL, Dějiny a literatura dechových nástrojů, Akademie múzických umění v Praze, Praha 2001 (2. vydání), s. 55

jsou jim věrni prakticky až dodnes. Za současnou ideální podobu fagotového zvuku se zasloužil i jejich dlouholetý přítel, kolega a výrobce strojků Vilém Horák (dlouholetý fagotista FOK), který díky jejich připomínkám dostával názorové impulsy a poznatky a fagotový strojek dovedl prakticky k ideálu. Jeho strojky disponovaly lehkostí a sytou barvou, která se výborně pojila s ostatními dechovými nástroji. Lze opravdu říci, že zvukově to byl určitý kompromis mezi temným (německým) a světlým (francouzským) zvukem.

Vzhledem ke svému „patriotismu" si myslím, že je stále perspektivní nadále budovat a rozšiřovat hráčský styl pražské, potažmo české fagotové školy, který ovšem musí jít v konsenzu s dnešními evropskými trendy. Je to cesta, která vychází z ideálních zvukových dispozic nástroje, což ve svém důsledku znamená udržovat atributy, jako jsou barevný tón, lehké strojky, co nejlehčí dojem ze hry, stylovost interpretace s historickou poučeností a současně s důrazem na virtuositu hry.

V následujících kapitolách se zaměřím na přiblížení interpretačních, technických a dalších problémů, se kterými se mohou studenti při hře na fagot setkat, a pokusím se o výklad výukových metod, které půjdou v konsenzu s pražskou fagotovou školou a mými dosavadními pedagogickými poznatky a zkušenostmi, zabývajícími se jak odstraňováním určitých problémů (především špatných návyků a mezer vyplývajících z předešlého studia ze ZUŠ a konzervatoří), tak návrhem na jejich řešení a postupné odstranění. Dále se budu věnovat specifikům úrovní vstupních i výstupních požadavků, kterých by měl student dosáhnout, aby se z něj stal po absolvování studia na vysoké škole erudovaný interpret.

1.3. Kvalitní fagotový strojek jako předpoklad úspěšné interpretace

Vzhledem k faktu, že vlastnosti fagotového strojku úzce souvisí s představou interpreta v oblasti barvy tónu, ale i s interpretačními a nástrojovými možnostmi, je v průběhu studia jedním z hlavních úkolů pedagoga, aby co možná nejlépe studentovi vysvětlil metodiku výroby strojků a po celou dobu studia s ním jak teoreticky, tak prakticky formoval ideály, pod kterými si lze představit spolehlivost při nasazení ve kterékoliv poloze, intonační stabilitu, kulturu tónu atd. Pokud pedagog dokáže studenta naučit výrobu a finalizaci strojků tak, aby disponovaly výše zmíněnými atributy, dá se to pokládat za polovinu úspěchu hráče na dvouplátkový nástroj.

V prvopočátku výuky by měl mentor vybavit studenta praktickými a metodologickými návody, které se při výrobě nebo úpravě fagotového strojku vyžadují. Důležité je důkladně se seznámit s nářadím, které se při stavbě strojků používá a naučit s ním žáka správně pracovat.

V následující fázi by měl být student seznámen s různými druhy třtiny používané při výrobě strojku, jakož i poznatky o hustotě dřeva, od které se přímo odvíjí kvalita fagotového tónu. Později by měl pedagog formovat studenta při výuce tak, aby porozuměl stavbě a finalizaci strojků různé síly, znělosti a využití. Pokud student zvládne výrobu strojků ve všech detailech, neustále se zdokonaluje v oblasti finalizační techniky a vkládá do výroby strojků své představy o tónové kultuře. Je to rozhodující faktor při formování osobnostních vlastností a zvukových charakteristik daného hráče na dvouplátkový nástroj.

1.4. Sylaby metodiky hry na fagot v konsenzuální rovině s myšlenkami pražské fagotové školy

1.4.1. Sylabus bakalářského stupně studia hry na fagot

Cíl metodiky hry na fagot v bakalářském stupni studia na vysoké škole by měl připravit studenta na samostatnou dráhu zejména hráče v orchestru, komorního hráče, stejně jako sólisty, pokud k tomu má student konkrétní předpoklady. Ovšem většinové procento studentů, pokud mají štěstí, udělá konkurz do orchestru, nebo učí na základních a středních školách, a pravdou je, že propagátorů, kteří mají chuť a sílu představovat fagot jako sólový nástroj, se najde velmi málo. Přece jen lze zcela pravdivě říci, že fagot nikdy nebude mít sólové renomé nástroje, jako má klavír či housle. Ve světě samozřejmě existují interpreti, kteří se věnují sólové hře, ovšem ne jako jedinému možnému způsobu hry a obživy. Tato fakta by si pedagog měl uvědomovat, a pokud ve studentovi nenajde potenciál sólového interpreta, neměl by ho zbytečně touto cestou vést a spíše se více soustředit na studium orchestrálních partů a sól, které budou pro nadcházející kariéru daného studenta daleko důležitější. Faktem zůstává, že na mnohých ústavech se tento předmět podceňuje a studium partů se zanedbává.

Oblast pedagogického a metodického rozhledu by měla být taktéž nedílnou součástí výuky a absolvent by měl být připraven k pedagogické činnosti na středních školách (konzervatořích).

Primárním úkolem pedagoga na začátku studia je rozpoznání nesprávných návyků, či neřešených problémů, které si student mohl přinést z předešlého studia, jež je třeba vzhledem k jeho dalšímu kvalitativnímu rozvoji odstranit. Problémy se většinou týkají tvorby tónu, nesprávného dýchání či postoje, nebo principů zvládnutí

techniky hry. Myslím si, že v tomto případě nemá smysl podrobně rozebírat veškerý zmiňovaný výčet možných problémů, ale je více než jasné, že výuka musí být vedena citlivým individuálním způsobem a musí vyhovovat potřebám studenta. Pedagog by se vždy měl umět vcítit do jeho pocitů a uvědomit si, jak by se on sám psychicky cítil, kdyby konkrétní hráčský problém řešil. Po vyřešení menších či větších problémů (nikdy by délka odstranění neměla trvat déle než první rok) je důležité ihned zahájit proces rozvíjení individuálního hudebního projevu. Student by měl systematicky pracovat na vlastní umělecké osobnosti a doplňovat a prohlubovat instrumentální dovednosti, které získal na středním stupni vzdělání. Cílem mentora by mělo být předat studentovi rady ohledně interpretace způsobem, který by slučoval svrchovanou řemeslnou dovednost spolu s duševním a duchovním vztahem k prezentovanému dílu, včetně náhledů na různorodou stylovost repertoáru. K tomu je třeba využívat především dokonalou analýzu notového zápisu, případně poslech, stejně jako návštěvu koncertů vynikajících instrumentalistů, souborů či orchestrů.

Během prvního ročníku, konkrétně ve druhém semestru, by se měla výuka soustředit zejména na rozvoj technické stránky hry, tónové kultury, intonace a interpretačních specifik daných hudebních stylů tak, aby byl student schopen obstát v mezinárodní konkurenci. Pedagog by měl vyžadovat po celou dobu bakalářského stupně studium technických a přednesových etud a měl by umět osvětlit a sdělit, jak nejlépe a efektivně vycvičit obtížné části. Důležitým artefaktem v rámci pražské fagotové školy je představa o fagotovém tónu a jeho charakteristice, kterou by měl pedagog vštěpovat do mysli studenta od počátků studia v souladu s vytčenými cíli nastíněnými v dřívější kapitole. Neopominutelnou stránkou je rovněž celkové pocitové vnímání nástroje jak interpretem samotným, tak obecenstvem. Pedagog musí vysvětlit, že fagot jako hudební nástroj může působit dobrým dojmem jen tehdy, pokud hra působí lehce,

nikoliv těžkopádně. Troufám si říci, že pokud probíhá hra v tomto duchu, může sklidit větší úspěch, než sólový výstup na klavír či housle, při kterém by měl být tento atribut samozřejmostí. Taktéž intonační problematika by měla být se všemi studenty v průběhu prvního ročníku (nejlépe při studiu orchestrálních partů a sól, či přednesových skladeb), důkladně prodiskutovaná. Nejprve by měl pedagog připomenout, které tóny (pokud budu uvažovat v nástrojové rovině) inklinují přirozeně intonačně výše a naopak níže, poté vysvětlit zejména terciové a kvintové vztahy, ve kterých se fagot v orchestru nejvíce pohybuje a nastínit intonační schémata spolu s flétnou, hobojem, klarinetem, lesním rohem a spodními smyčci. Je třeba počítat s tím, že každý student má schopnost reagovat na kladené podněty individuálně, tj. pomaleji či rychleji, a je tedy třeba, aby byl volen takový způsob výkladu, který jde v konsenzu zvládnutí výše zmíněné problematiky v co nejvyrovnanější podobě. Student by měl také po několika měsících studia umět vystihnout obsah a smysl interpretovaného přednesu či orchestrálního sóla.

Ve druhém roce studia hledá pedagog spolu se studentem směr, jak zvládnout hru na nejvyšší možné úrovni jak po technické, intonační, nátiskové, tónové a interpretační stránce. Měl by umět efektivně navrhovat strategii vyřešení technické problematiky. V mnoha případech jsem se již setkal s případy studentů, kteří jsou technicky na velmi dobré úrovni, avšak ve chvíli, kdy se dostanou do vypjaté zátěžové situace (rozumějme veřejnou produkci, seminář či koncert), rapidně klesne jejich technická úroveň. V těchto případech je třeba systematicky učit studenta psychologii nácviku a načasování formy k termínu výstupu, o jehož návod se pokusím ve druhé části své umělecko - pedagogické reflexe.

Důkladná pozornost by se také měla obrátit k fenoménu správného, jemného nasazení a násobného staccata. Pedagog by se měl soustředit na výuku více druhů nasazení - jemné, akcentované a

ve staccatu se učit nejen rychlosti, ale především délce jednotlivých nasazovaných tónů. Bohužel mnoho studentů, kteří začnou studovat vysokou školu, neznají princip správného nasazení a kulturu ukončení tónu. Je tedy třeba, aby mentor prakticky (nejlépe vizuální pomocí kresleného obrázku) ukázal, na jakém konkrétním místě jazyka je správné nasazovat, a ve kterém momentě je potřeba držet tlak vzduchu tak, aby tón přirozeně spolehlivě začal i ve velmi slabé dynamice.

Zejména v pozdějším období studia ve druhém ročníku by mělo být prioritou pedagoga vytvářet ve studentovi profil vlastní osobnosti pomocí skladeb, které disponují možnostmi využití fantazie. Vyučující by měl vést budoucího umělce k samostatnosti, realizaci vlastních hudebních představ a k obhajobě svých názorů. Student by měl umět hodnotit a popsat své představy o barvě fagotového tónu, technické dokonalosti a stylové interpretaci. Osobně si myslím, že pro genealogii vzniku a formování své hudební osobnosti je nezbytné, aby student aktivně chodil na koncerty profesionálních těles, ale i svých kolegů, naposlouchal co nejvíce ceněných nahrávek a uměl je kriticky (což neznamená jen negativně!) hodnotit.

Poslední rok bakalářského studia by měl být zaměřený zejména na absolventský koncert a bakalářskou práci. Na začátku semestru pedagog společně se studentem vytyčí repertoár absolventského koncertu a vhodné téma práce, která by měla být průběžně konzultována s vedoucím práce. Osobně si myslím, že pedagog by měl po studentovi v posledním ročníku studia požadovat ty nejvyšší nároky, tzn. technickou suverenitu, intonační „dokonalost", zvukovou kulturu a vlastní, originální a přesvědčivý umělecký přednes. Repertoár v tomto semestru by měl do jisté míry odrážet zájem studenta, aby se zvolený program absolventského koncertu stal jeho vizitkou. Veškerá pozornost pedagoga spolu se studentem je směrována na provedení a preciznost skladeb, které

jsou zařazeny do dramaturgie absolventského koncertu. Osobně se mi osvědčilo v rámci psychologické přípravy přimět studenta přehrát celý program před koncertem v rámci jedné vyučovací hodiny (v horizontu jednoho až dvou měsíců před plánovaným koncertem), které se zúčastnili ostatní studenti oboru. Student touto cestou poměrně snadno zjistí, jak na tom je, zdali potřebuje v přípravě koncertu pracovat ještě na poli technického zvládnutí, fyzického rozvržení sil, tónově atd.

Na konci bakalářského studia by měl být vybaven technickou suverenitou a interpretační vyspělostí, díky které zvládá veřejně reprodukovat náročný, rozsáhlý a stylově různorodý repertoár. Cílem pedagoga tedy je: připravit studenta ke vstupu do hudební profese či navazujícího magisterského studia.

1.4.2. Sylabus magisterského stupně studia hry na fagot

Na základě přijímacího řízení by měl být do magisterského studia přijat pouze ten student, který nemá ve hře na nástroj zjevné problémy, je vybavený výbornou prstovou technikou a intonací, kvalitním, barevným tónem a primárně se u něj projevuje hodnotná hudební představivost opřená nejen o samotný talent, ale také o interpretační znalosti. Uchazeč by měl mít nejen průkazný talent, ale měl by disponovat již značnými znalostmi hudebně teoretickými i praktickými, aby bylo možné v rámci navazujícího studia v něm rozvíjet dále jeho přednosti ve smyslu posilování osobnostního růstu a individuality. K tomu by měla sloužit vzájemná odborná konfrontace názorů na interpretačním poli mezi pedagogem a studentem a měla by být primárním prostředkem komunikace během celého studia. Pokud student extrémně nevybočuje v názorové hladině z akceptovatelných interpretačních mantinelů a

dispozic nástroje, měl by mu vyučující ponechat jeho představu a pouze ji kultivovat a směrovat podle svého nejlepšího vědomí. U názorově nevyhraněných studentů by měly představy o díle vycházet z běžně uznávaných stylových pravidel. Nedílnou součástí výuky bude rovněž osvojení psychologických aspektů pódiového vystupování, které podrobně analyzuji v umělecké části své reflexe.

Myslím si, že v dnešní době může být úspěch na některé z mezinárodních soutěží dobrým odrazovým můstkem pro začátek kariéry úspěšného umělce. Úkolem pedagoga bude u ambicióznějších studentů směřovat repertoár i k těmto národním a mezinárodním soutěžím, jež jsou v časovém kontextu aktuální. U studentů, kteří neinklinují k soutěžním kláním, záleží na motivační přesvědčivosti učitele, jak je k takové účasti přimět, přesvědčit a připravit. Lze říci, že i když student žádnou cenu nezíská, už samotná příprava rozsáhlého repertoáru na velkou soutěž je vždy osobním přínosem k rozvoji umělecké individuality.

Pedagog by se měl také soustavně věnovat přípravě a pravidlům hry zpaměti, bez známého trojúhelníku vidím-slyším-hraji. Vypuštěním právě prvního z nich se proces zužuje na bipólový, čímž umožňuje větší možnou koncentraci na technickou stránku hry, tónovou kulturu, čistotu intonace a celkový umělecký projev. Všechny tyto aspekty by měl pedagog spolu se studentem vést směrem k dokonalosti, což jsou primární předpoklady k tomu, aby student uspěl na některé z významných mezinárodních soutěží.

Za první rok by měl student nastudovat na nejvyšší možné úrovni co největší počet skladeb, a to už z toho důvodu, že v pozdějším věku je studium nových děl stále těžší a hůře osvojitelné. Osobně vítám příklon některých studentů k interpretaci skladeb současníků a experimentů s nástrojem. V této orientaci naleznou mnozí životní poslání, ale i ty studenty, kteří nesdílejí nadšení pro soudobou hudbu, je dle mého názoru správné vést k seznámení s moderními technikami hry jako cirkulačním dechem,

multifoniky, bisbigliandy, frulaty atd. Některé ze zmíněných technik, např. cirkulační dech vnímám jako určitou nadstavbu, protože praktická stránka výuky s jeho osvojením je velmi náročná, a pokud má student zájem tuto techniku ovládat dokonale, zabere v časovém horizontu nejméně rok práce.

Ve druhém roce studia by se měl pedagog spolu s konkrétním studentem orientovat především na přípravu absolventského magisterského koncertu a diplomovou práci. Student by měl společně s pedagogem hledat vhodný repertoár a téma, které bude vycházet z jeho dlouhodobého zájmu o některý z význačných opusů fagotové literatury, či konkrétního skladatele. Tematickou volbou diplomové práce lze studenta vést i směrem k historicky poučené interpretaci, pokud se cítí k takovému tématu disponovaný a vládne příslušným teoretickým zázemím. V ostatních případech by měl vyučující předem obeznámit studenta s faktem, že diplomovou práci bude psát v roli interpreta, nikoliv teoretika, a v tomto duchu by měl být určen adekvátní tematický okruh. Zkušenosti varují před „širokospektrálními" tématy, která v podstatě nepřinášejí nic nového a jsou jen konstatováním všeobecně známých faktů z hudební historiografie. Osobně si cením více názorové originality, přestože může vést u vedoucího i recenzenta práce k názorovým neshodám či střetům, ze kterých ovšem, jak známo z historie, může vykrystalizovat individualita s význačnými osobnostními rysy.

Vzhledem k tomu, že absolventský koncert není jen vizitkou pedagoga, pokládám za nutné, aby byl student veden k samostatnému rozhodnutí, které opusy do koncertní dramaturgie zahrne. Jeho volba by měla zahrnovat více stylových období, která by celý absolventský koncert vhodně propojila a prezentovala nastávajícího absolventa v celé šíři jeho umělecké individuality.

V závěru studia by se měla opakovat veškerá specifika a zákonitosti fagotové hry, avšak již ze studentova pohledu, který se tak zároveň učí formulovat vlastní nástrojovou problematiku i jako

případný budoucí pedagog. V celém průběhu studia je důležité studentovi vštípit analytický způsob studia s vyvozováním logických závěrů vedoucích k interpretační přesvědčivosti.

Cílem je vychovat ze studenta osobnost, která je schopna se uplatnit v náročném koncertním provozu sólistickém, orchestrálním i komorním, případně pedagogickém, srovnatelném s mezinárodní konkurencí.

2. Umělecká část reflexe

2.1. Úvod

Již v období svého doktorského studia, kdy jsem současně působil po úspěšně vykonaném konkurzu jako interní pedagog Akademie múzických umění v Praze, jsem začal uvažovat o struktuře procesu umělecké, interpretační a pedagogické reflexe, abych byl schopen zhodnotit nejen svůj osobní rozvoj, ale dokázal poznatky, které při vyhodnocení reflexe získám, využít také v následném studiu nových kompozic, primárně však, abych byl schopen v co nejsrozumitelnější formě předat nabyté zkušenosti svým studentům.

Do jisté míry mě k otázkám interpretační reflexe donutilo studium nových kompozic, které současní skladatelé psali přímo pro mne - namátkou mohu jmenovat Jiřího Churáčka s Hudbou k dýmce pro fagot, Jaroslava Pelikána s Koncertem pro fagot, smyčcový orchestr a basso continuo, Radka Rejška s jeho Garino, příběhem pro fagot a varhany, Jana Rösnera - Per fagotto, Lukáše Sommera s Xscape pro fagot sólo, i jeho Koncertem pro fagot a komorní orchestr, Jiřího Temla s Commedia pro fagot a klavír, Jana Vičara s Koncertem pro fagot a orchestr. Výše zmiňované

kompozice vznikaly v posledních letech a často se stávalo, že jsem musel v krátkém časovém horizontu udržovat klasický koncertní repertoár fagotové literatury a k němu studovat novou kompozici. Vymýšlel jsem tedy systém, jak v krátkém časovém horizontu dospět k efektivnímu výsledku při nastudovaní nového díla. V procesu zpracování nabytých informací jsem začal vycházet z modelu amerického sociologa a psychologa Grahama Gibbse a jeho „reflektivního cyklu".

V představě o struktuře reflexe jsem tedy primárně vycházel z těchto atributů: 1. *popsání situace* (co se děje), 2. *uvažování o pocitech* (jaké myšlenky jsem při konkrétní situaci prožíval), 3. *hodnocení situace* (co pozitivního či negativního si mohu z vyvstalé situace uvědomit), 4. *analýza* (jaký smysl situace může mít), 5. závěr (co dalšího mohu udělat), 6. *akční plán* (co udělám příště jinak, pokud se do této situace dostanu).

Reflexi problémů, které mohou při studiu nové soudobé skladby vyvstat, jsem se rozhodl zhodnotit na příkladu konkrétního fagotového koncertu, který pro mne v roce 2017 napsal profesor Akademie múzických umění v Praze Jan Vičar. Jedná se o koncert, který svou stavbou, obtížností a využitím moderních technik nemá v Čechách obdoby. Chtěl bych se pokusit rozkrýt problematiku efektivního nastudování díla v co nejkratším horizontu od prvního seznamování se skladbou, až po veřejnou produkci s orchestrem. Dále interpretační přístup k současnému dílu, extrémní technickou náročnost, psychickou a fyzickou stránku přípravy a zhodnotit úskalí, které moderní koncert těchto atributů nese.

Koncert pro fagot a orchestr Jana Vičara vznikl v roce 2017, kdy jsem pana profesora oslovil, zdali by neměl zájem zkomponovat velký koncert pro fagot s orchestrem, ze kterého by měl vyzařovat modernismus a extremismus ve smyslu obtížnosti. Má představa byla primárně taková, aby vznikl koncert, který nemá v Čechách obdoby. Osobně jsem uvažoval o primární úloze

sólového nástroje (fagotu) s doprovodem orchestru. Povaha sólového partu podle mé představy měla být vskutku sólová, že kdybychom orchestrální složku vynechali či nebyla k dispozici, aby sólový part byl stále smysluplný sám o sobě. Už tato představa se mi zdá vcelku dost extrémní. Jan Vičar do jisté míry s mou představou souhlasil a koncert se začal ve vzájemné spolupráci pozvolna rodit. Nejdříve jsme vedli diskuze o obsahu hudby samotné, včetně jejího mimohudebním podtextu, který byl pro nás oba důležitý a měl být v koncertu zohledněn. Vzájemně jsme se shodli, že povaha hudebního přesahu a podtextu by měla být rituální, až okultní, a tento obsah by se měl vyjádřit jak pomocí moderních kompozičních technik, tak i technik vlastní hry - aleatoriky, multifonika, bisbiglianda, glissanda, dvojité staccato, nekonečný dech atd. Mnohokrát jsme se v průběhu vzniku skladby s profesorem Vičarem sešli a hledali možnosti a představy, jak nejlépe vystihnout mimohudební představy pomocí moderních efektů hry. Při názorném předvedení výše zmiňovaných moderních technik nás napadala mnohá přirovnání k nejrůznějším hudebním nástrojům od historické šalmaje až po didgeridoo, jež je nástrojem původních obyvatel Austrálie, využívaným především při léčebných obřadech a slavnostech, jehož zvuk měl navozovat „hlasy duchů". V řádu měsíců jsme si s Janem Vičarem navzájem předávali rozpracovaný koncert po větách nebo jejich částech, a společnými myšlenkami jsme ho dotvářeli.

Mimohudebním podtextem, který profesora Vičara napadl, byly slavné jesenické Petrovy kameny, které byly za čarodějnických procesů v 17. století označovány jako dějiště čarodějnických sletů.

Sám o koncertě, jeho vzniku a mimohudebním přesahu napsal toto: „Ty tam jsou doby, kdy se v souladu s osvícenskými idejemi zdálo, že se podaří postupně zprostředkovat uměleckou tvorbu všem, či alespoň mnohým lidem. Dnes se soudobá vážná hudba stala v lepším případě festivalově muzeálním uměním, které poutá

pozornost několika promile veřejnosti, anebo je v horším případě potápějící se kuriozitou v bouřlivém oceánu jiné hudby.

Jak (a zda vůbec!) psát za této situace koncertantní skladby? A jak v nich představit tradiční sólový hudební nástroj? Pomocí tónů a melodii, a tedy v souladu s tím, jak byl nástrojaři původně zkonstruován a skladateli využíván, anebo ve stylu avantgardy za využití netónových (také) možností? Lze odhlédnout od toho, že existují tisíce soudobých skladeb, a to velmi kvalitních, které nikdo neposlouchá?

S příslibem provedení vynikajícím umělcem Janem Hudečkem, jenž v roce 2014 zvítězil mezi 111 fagotisty v mezinárodní soutěži Pražského jara, jsem se rozhodl to risknout. Postupoval jsem cestou postmoderní, trochu polystylové a trochu polyžánrové kompozice. Obsahuje tóny i non - tóny, multifonika i glissanda, kantilény i zvuky vyluzované na strojek či eso, technickou virtuozitu i nekonečný dech, a také závěrečnou kadenci (cadenza photographica), kterou má dotvořit interpret. Jejím východiskem je fotografie zachycující přírodní kamennou hradbu ležící ve výšce 1438 metrů nad mořem na hlavním hřbetu Hrubého Jeseníku a kontrastující s nedalekým moderním vysílačem Praděd vybudovaným v letech 1968 - 1980. Třívětý Koncert pro fagot a orchestr s podtitulem „Petrovy kameny" (1. Kameny drsné i jemné, 2. Kameny oblé, 3. Kameny tajemné) je programní koncertantní skladba v rozsahu přibližně devatenáct minut. Při komponování jsem fantazíroval, jaké by to bylo, kdyby se do kamenů otiskly lidské vášně, strasti i drobné radosti, kterých byly legendární moravské „Petrovy kameny" svědkem. Tím spíše, že odněkud, snad z nitra kamenů, jako bych slyšel přicházet tóny starodávného, hlubokého, šalmajového nástroje".[2]

[2] http://janvicar.cz.c190wh.d2.cz/compositions/

2.2. Interpretačně - umělecké teze nastudování současné kompozice na příkladu fagotového koncertu Jana Vičara

V následujících interpretačně - uměleckých tezích se pokusím rozkrýt nejrůznější hudební a interpretační souvislosti, o kterých si myslím, že by se mohly či měly v erudovaném interpretovi při studiu skladby takovéhoto typu vyjevit. Seznámení s notovým textem, jeho přečtení a pochopení, vytvoření a zrání představy o díle, realizace této představy, přínos tvůrčí individuality interpreta do procesu tvorby, zobecnění hudební mluvy skladatele (zdali je styl osobitě autorský nebo vykazuje vliv tradice), nositele sdělení ve skladbě či konkrétní větě (konstrukce, výraz, nálada, emoce, struktura slyšení), vztah sólového nástroje a orchestru, typ melodiky (souvislá či útržkovitá), rytmická a intonační problematika, obtížnost celkové hudební faktury, otázky kvality tónu, technické a dechové zátěže, a nástrojově stylizační, pocitová stránka a také psychická a fyzická příprava na extrémně těžké dílo. Veškeré tyto aspekty, které lze řadit k dokonalému nastudování nové kompozice se budu snažit v následujících kapitolách hodnotit podle zmiňovaného systému „reflektivního cyklu".

Aby v sobě interpret našel odvahu začít studovat extrémně těžké soudobé dílo, musí ještě před seznámením s notovým textem počítat s faktem, že přístup ke studiu takovéto skladby je diametrálně odlišný, než studium titulu ustáleného klasického repertoáru fagotové literatury. Při samotném studiu by se potom měl interpret zaměřit na místa, která vyžadují buď řešení hmatové problematiky, vymýšlení nových hmatů, či pokud jsou ve skladbě obsaženy moderní techniky jako např. multifonika, bisbiglianda, glissanda či tremola velkého intervalového rozpětí, musí interpret

nejdřív vyřešit tyto aspekty, protože vyžadují individuální vymýšlení kombinací, či přetváření jednotlivých hmatů tak, aby byly realizovatelné na konkrétním fagotu. Tyto hmaty na jednotlivé techniky nelze bohužel sjednotit, neboť na každém nástroji fungují trochu jinak. Jakmile interpret vyřeší hmatové problémy v jednotlivých moderních technikách, musí je začít aplikovat do většího hudebního celku, ve kterém jsou dané moderní techniky využity. Celý tento proces by neměl zdatnému interpretovi trvat déle než pár hodin soustavné práce.

Pokud tedy budu mluvit o konkrétním díle Jana Vičara, tak zde se spojil vzácný vztah autora a interpreta, kdy jsme navzájem posoudili i vyslyšeli své hudební, formální i technické představy. Z toho je zřejmé, že jsem se s notovým textem seznamoval již při jeho vzniku a přibližně jsem věděl, co ode mne bude autor očekávat. Ve finální podobě jsem se na několika místech vyděsil, a v duchu si říkal, že není snad ani v samotných možnostech nástroje těmto požadavkům dostát, avšak jak se říká, nic se nemá vzdávat dopředu a je třeba se pokusit daná úskalí alespoň uspokojivě vyřešit, či vymyslet kompromis ve smyslu např. předělání artikulace kvůli možnému zrychlení jednotlivých legátových vazeb, či vyřešení impulzových schémat daného technicky problematického místa, které ovšem interpretovi i se značnými zkušenostmi většinou zabere mnoho času, takže není vždy pravidlem, že se konkrétní problematické místo po důkladném nácviku, jenž může trvat i několik dní, podaří napoprvé správně vyřešit. Takovýchto míst se bohužel v koncertu Jana Vičara nacházelo hned několik a jen vyřešení této problematiky bylo otázkou nejméně měsíce. Ovšem věděl jsem již z dřívější zkušenosti, že tento krok není vhodné odbýt ani u klasických náročnějších opusů fagotové literatury, tím spíše u koncertu takovéto obtížnosti.

Po vyřešení této problematiky je na místě začít od začátku studovat z pomalého tempa veškerá náročná místa (pokud možno

s metronomem, z důvodu lepší kontroly posunu k rychlejšímu tempu v řádu dní) a postupně se dostat během cca dvou týdnů k finálnímu, předepsanému tempu. Poté je vhodné technickou stránku skladby vypustit a začít se věnovat celkovému přečtení a pochopení notového textu v souvislostech jednotlivých vět a vytvořit si celkovou osobní představu o konkrétním díle. Pokud budu hovořit o koncertu Jana Vičara, tak již samotný podtitul „Petrovy kameny", se kterými jsou spojeny mnohé lidské vášně a bolesti, pro mne byl jasným mimohudebním obsahovým vodítkem k cílové představě o základním směřování díla. Ovšem je jasné, že interpretovi nestačí nad touto mimohudební souvislostí pouze přemýšlet, nýbrž musí uvažovat, jak ji aktivně vtisknout do díla, aby byla při finální realizaci veřejného provedení posluchači více než zřejmá. Myslím si, že u koncertu Jana Vičara je nejlepším a efektivním vodítkem uvědomit si nositele sdělení a vycházet z programních názvů jednotlivých vět. V první větě se jedná o pregnantně rytmickou konstrukci spojenou s lyrickými vstupy založenými na náladě, kdy celá věta je doplněná úvodními efektními kadenčními vstupy. Druhou větu lze charakterizovat jako melodicky smíšenou náladu melancholie s emočně pojatou konstrukcí rychlých pasáží ve fagotu. Třetí věta je svými sólovými vstupy výrazově střídavě vypjatým dialogem mezi fagotem a orchestrem, ústícím do finální kadence, která je technickou konstrukcí extrémním vyvrcholením celého opusu. Jsem toho názoru, že takto by měl interpret umět vyhodnotit jednotlivé věty koncertu, aby byl schopen svou představu o obsahu konkrétního díla potencionálnímu posluchači sdělit. Jednoduše řečeno, pokud chci s nějakým pocitem umět něco sdělit, zahrát, předat, a posluchače nejen zaujmout, nýbrž i emočně vtáhnout, musím tento pocit umět popsat. Při dobré kompoziční i interpretační analýze musí skladba Jana Vičara působit dojmem progresivního růstu k tektonickému vyvrcholení celého díla v závěru kompozice. Takovéto uvažování o interpretaci díla je podle mého názoru jasným

přínosem tvůrčí individuality interpreta do procesu tvorby skladatele a i v soudobé hudbě je velmi důležité a nezbytné o to více, že se jedná o skladbu s pevně daným mimohudebním obsahem.

Po vykrystalizování a vyzrání této představy v mysli interpreta je vhodné vrátit se zpět k samotným technickým částem koncertu, začít je spojovat po větách ve smysluplný celek, a snažit se do nich vtisknout svou představu o díle. V tomto vývojovém období bychom měli být nejméně v měsíčním časovém předstihu před plánovanou veřejnou produkcí. Další významnou poznámkou u takto náročných opusů je fakt, že extrémně náročná technická místa jdou do jisté míry nacvičit až na koncertě, respektive po prvním veřejném provedení, kdy skutečně zjistíme, zdali jsme technickou problematiku měli správně vyřešenou. Jenže co dělat ve chvílí, kdy je premiéra díla směřována k významnému koncertu, který vysílá televize, streamuje se na internet, nebo ho natáčí živě rozhlas? Mohu si jako uznávaný interpret dovolit zjišťovat na pódiu, jestli jsem se určitá, třeba i extrémně náročná místa, naučil správně, a jestli se mi hrají i v zátěžové pódiové atmosféře skutečně dobře? Chci být kvůli nejistotě v nervovém neklidu před koncertem? Tyto otázky jsem si kladl před realizací tohoto díla a věděl jsem, že je musím s předstihem vyřešit a být připravený tak, jak jsem zvyklý při realizaci klasických opusů fagotové literatury. Nejlepším vodítkem pro utvrzení úspěšného nácviku extrémně těžkého místa je namátkou se v průběhu cvičení třeba i jiných skladeb vracet ke konkrétním obtížným místům a na první pokus je umět zahrát. Pokud se to nedaří, nebyl nácvik proveden správně a dané místo není ve stavu, kdy je vhodné k veřejné produkci. Důležité je také nestydět se oslovit např. bývalého pedagoga, či někoho z kolegů, a požádat jej, zdali by si mohl poslechnout některé z exponovaných částí a znovu je prověřit zahráním na první pokus. Osobně si myslím, že jen tímto způsobem lze získat stoprocentní nadhled a jistotu v extrémně těžkém díle.

Před samotným zkouškovým procesem s orchestrem je na místě zjistit vztah sólového nástroje a orchestru a věnovat se podrobnému studiu partitury, díky kterému se můžeme předem připravit u nového, dosud nehraného díla, na problematiku souhry, obtížnosti i výkladu celkové hudební faktury, což nám v neposlední řadě může pomoci rozkrýt mnohé hudební souvislosti, díky kterým se finální interpretace díla stává věrohodnou a svým způsobem nezaměnitelnou. Všechny tyto atributy jsem na Vičarův koncert aplikoval v dosti dlouhém časovém předstihu, protože jsem byl se samotnou strukturou tohoto díla seznámený již při jeho vzniku, a věděl jsem, že úskalí souhry jsou na mnoha místech v jistém smyslu přirozenou cestou neřešitelná a že musím vymyslet systém, který v průběhu veřejné produkce nebude ohrožovat samotnou dohru konkrétní věty. V tomto případě, pokud budu blíže charakterizovat určité místo náročné na souhru - v rozebíraném koncertu se jednalo např. o rychlý kvintolový a kvartolový pohyb šestnáctin, které musely být hrány z důvodu rychlosti pohybu ve fagotu násobným staccatem a bohužel díky užití kvintol nevycházely na přirozené slabiky násobného nasazení. Tok hudby se ovšem odvíjel v pomalém třípůlovém taktu (počítejme tedy šest kvintol do taktu), kdy fagotová linka plnila úlohu pouze doprovodného hlasu, oproti smyčcům klenoucím pomalou nadstavbovou melodii. Tyto části se v průběhu věty mění a fagot přebírá úlohu jak sólového hlasu, tak hlasu doprovodného. Když už si technicky poradíme s výše uvedeným extrémně náročným místem, uvědomíme si, že není v silách interpreta ještě kontrolovat průběh tak pomalého taktu a zjišťovat na které době, či ve kterém taktu, se zrovna nachází melodická linka. Samozřejmě jsem měl tato místa nacvičená s metronomem a na zkušebně mi vždy vycházela podle mých představ, ovšem při vlastních zkouškách před premiérou nám dalo s panem dirigentem Vronským veliké úsilí místa tohoto typu secvičit, ať z důvodů prioritního postavení sólového nástroje, či zpožďování

smyčců, které měly melodii stavebně jasně vyklenout. Toto jsou bohužel části, o kterých lze říci, že se je interpret do jisté míry naučí a pochopí až před publikem či vzápětí po veřejném uvedení. Při repríze díla jsem již v oněch problematických místech vymyslel užití tzv. *záchytných bodů* - buď může dirigent zvedat v exponovaných místech prst, či ukazovat čísla pomocí jedné ruky. Ve finále tento nápad celkově přispěl ke klidu všech hráčů v orchestru a i já jsem byl v těchto náročných místech klidnější a věděl jsem, že i když se náhodou nebudu striktně pohybovat ve vytčené vertikále jednotlivých dob, tak se opět během několika vteřin společně setkáme v záchytném bodu. Využití tohoto nápadu je pro mne osobně lepší, než riskovat, že se v průběhu produkce rozpadne souhra až do konce věty.

Faktem je také skutečnost, že i v současné kompozici, v níž je užito mnoho moderních technik, skrze něž hudba na první poslech nepoučenému posluchači nikterak esteticky nerezonuje, je třeba se zabývat intonační problematikou a otázkami kvality tónu stejně intenzivně a důsledně jako u klasických koncertů. Mnoho hudebníků, někdy i z řad velmi dobrých interpretů, si myslí, že u moderních soudobých skladeb na těchto atributech hry nezáleží, ale podle mého názoru jsou tyto otázky o to důležitější, aby ve finální podobě vyzněl koncert věrohodným, autentickým, přesvědčivým dojmem a řekl bych, že pokud je i do soudobé skladby vložen fond umělecké poctivosti a kvality, musí to i nepoučený posluchač cítit a rozpoznat. Při studiu Vičarova koncertu jsem opět pomocí partitury vyhledal několik hudebních ploch, ve kterých moderní techniky užity nejsou, takže působí zcela klasickým dojmem, inklinujícím na pomezí žánrů až ke stylu filmové hudby. Tehdy jsem si uvědomil, že pokud se budu v těchto částech pregnantně zabývat intonační problematikou a estetikou tónu, jak jsme zvyklý z koncertů barokních a klasických mistrů, budou mít o to větší efekt plochy, ve kterých jsou užity

neobvyklé zvukové efekty moderních technik, a pro posluchače se stane koncert o to zajímavější.

Pokud si odmyslím nesmírnou technickou náročnost, která se s průběhem doby stále zvyšuje téměř do astronomické obtížnosti, tak je trendem poslední hudební dekády užívání techniky tzv. nekonečného dechu, který je i v dnešní době jak pro nepoučené, tak velmi znalé publikum nepochopitelným a velmi efektním jevem. Jedná se o techniku, kterou vymysleli domorodci australských kmenů - vynikající hráči na didgeridoo[3], které spotřebovalo během hry mnoho vzduchu a vzhledem k faktu, že bylo užíváno zejména při rituálních obřadech, hrálo se na něj v kuse i několik hodin, i když v těchto případech se jednotliví hráči střídali. Technika nekonečného dechu tedy spočívá v uzavření vzduchového sloupce ve tvářích pomocí záklopky jazyka a možnost přidechnutí, nebo vydechnutí nosem. Tím lze při dobré fyzické kondici dosáhnout výsledku, že dokážeme hrát i několik minut bez přerušení zvukového toku. V případě našeho koncertu je nutné využití nekonečného dechu téměř v celé druhé větě, která trvá bezmála sedm minut! Pokud tedy interpret disponuje touto technikou, je určitě namístě nepoužívat ji zcela nahodile, nýbrž alespoň okrajově mít vymyšleno, ve kterých částech a taktech budeme dýchat. Je to hlavně z toho důvodu, aby při veřejné produkci a určitém vypjetí nenastalo, že se několikrát špatně nadechneme a začneme se v průběhu dusit. Důležité je tedy vyznačit dech v takových taktech a rejstříkových polohách, kde je jednoduché přidechnout.

V neposlední řadě lze mluvit i o *pocitové stránce* při hře extrémně náročného díla, která podle mého názoru úzce souvisí s psychickou a zejména fyzickou přípravou. Je jasné, že interpret, který si dokáže před uvedením takto náročného díla, i přes většinou krátké zkouškové období s orchestrem a nástrojově těžkou

[3] http://www.didgeridoo-art.cz/index.php?clanekID=59

problematiku, navodit psychickou pohodu, má z poloviny vyhráno. Ve Vičarově koncertě pro mne bylo jediným východiskem mít dokonale vyřešenou problematiku, která je řešitelná, znát dokonale partituru a být v dobré fyzické kondici (jak z důvodu související psychické vyrovnanosti, tak z hlediska využívání cirkulačního dýchání). Myslím si, že pro interpreta na dechový nástroj je z fyzických aktivit nejpříhodnější plavání a poté běh, či jízda na kole-zkrátka sport, u kterého je po delší dobu trvající permanentní zátěž. Pokud tato aktivita není nárazová a hudebník se jí zabývá dlouhodobě, o to ve větším klidu při veřejné produkci může být.

Na příkladu koncertu Jana Vičara jsem se snažil názorně uvést otázky a myšlenky v interpretačně - umělecké rovině, kterými by se měl potencionální zájemce o studium díla soudobé kompoziční tvorby zabývat. Pokud tomu tak je, značí to odraz jeho zájmu o dílo, kterému tak dává šanci projít nesmiřitelným historickým sítem s dlouhodobější perspektivou na častější uvedení.

2.2.1. Psychická příprava v období zkouškového procesu a samotný koncert

Následující kapitola se bude zabývat konkrétní přípravou na zkouškový proces a veřejnou produkci náročné kompozice na příkladu fagotového koncertu Jana Vičara. Cílem této části reflexe je zprostředkovat nabyté zkušenosti z oblasti *psychické přípravy* na uvedení těžkého opusu v horizontu od začátku zkouškového procesu s orchestrem až po veřejnou produkci.

Před zkouškovým obdobím počítám ve svém výčtu rad s faktem, že je interpret připraven podle pravidel, které jsem se snažil nastolit v předešlých kapitolách. Nejdůležitější radou při interpretaci takto náročného díla je fakt, že sólista musí umět veškerá extrémně těžká technická místa o několik metronomických stupňů rychleji (zhruba 10) a od začátku první zkoušky s orchestrem

ustálit tempa tak, aby hrál po pocitové stránce zcela s nadhledem. Takto tomu bývá i při interpretaci klasických děl fagotové literatury, ovšem osobně jsem zvyklý se v průběhu zkouškového procesu s orchestrem vždy dostat do rychlejšího tempa. V případě produkce extrémně těžkého díla je jedním z nejtěžších psychických úkolů zachovat klid, hrát v duševní pohodě a uvědomit si známé moudro „někdy méně, znamená více".

Vymezený zkouškový čas s orchestrem bývá rozdělený na jednu až dvě hodinové zkoušky, generálku a koncert, což je u náročného díla zpravidla dosti nedostatečná doba k dokonalému nazkoušení. Pokud ovšem od začátku mají sólista spolu s dirigentem stejný interpretační záměr a dokáží efektivně zkoušet, myslím si, že není nemožné dostát úspěšnému nazkoušení i náročné kompozice. V případě koncertu Jana Vičara jsem se vždy před zahájením zkoušek s orchestrem sešel s dirigentem, kde jsme si přesně ujasnili tempové a dynamické rozvržení, navzájem jsme se informovali o možných úskalích v souhře, určili jsme si přibližný rozvrh zkoušení atd., a to hlavně z důvodu úspory času. Určitě je namístě tento akt nepodcenit.

Při uvedení nového díla bývá obvykle pro interpreta nejhorší první zkouška, během které se musí sólista rychle aklimatizovat a umět se do jisté míry v některých částech přizpůsobit orchestru, ať už po stránce souhry, výstavby, temp atd. Bohužel u velkých instrumentálních koncertů platí fakt, že většinou neexistuje klavírní výtah a pokud ano, žádný korepetitor se ho nechce učit jen z důvodu nazkoušení, tudíž interpret nemá možnost dílo dříve nastudovat s klavírním doprovodem. Zdatný interpret se musí této situaci poměrně rychle umět přizpůsobit, ovšem v důsledku toho se může stát, že mu některé plány v interpretaci přestanou vycházet a začne být zbytečně nervózní. Stěžejní myšlenka je, že hráč musí počítat s tím, že první zkouška je z těchto důvodů nejnáročnější a že u dalších zkoušek zpravidla tyto problémy již odpadnou a bude se

moci soustředit na svou vlastní hru. Pokud zavzpomínám na první zkoušky Vičarova koncertu, všechna tato „pravidla" platila dvojnásob. Na začátku první zkoušky bylo vhodné zkusit zahrát alespoň část některé věty z koncertu souvisle, aby si na sebe společně sólista s dirigentem a orchestrem zvykli, hned poté vyřešit problematická místa (pokud již o některých sólista a dirigent věděl) a teprve následně začít skladbu studovat jako celek. Tento návod opět užívám z důvodu časové úspory. Při druhé zkoušce je většinou nutné dozkoušet některé části koncertu, na které nebyl v průběhu první zkoušky čas, ale je zcela nezbytné, aby se celá skladba prohrála jako celek z důvodu jistoty, a tudíž psychického klidu všech hráčů. Jinak tomu nebylo ani při mých zkouškách Vičarova koncertu - vždy zbylo několik částí, které nebylo na první zkoušce možno z časových důvodů nazkoušet či dozkoušet, a i když nejsou tyto situace pro sólistu příjemné, je nutné s nimi počítat. Bohužel také bývá pravidlem, že hráči orchestru vidí poprvé svůj part až při první zkoušce a kvalita nebývá v souladu s představou sólisty, který se svému partu věnuje již měsíce. Naštěstí se většinou tyto negativní jevy při druhé zkoušce vytratí.

Samotný konsenzus zkouškového versus cvičebního procesu sólisty je velmi individuální, ovšem myslím si, že zpravidla se osvědčuje návod aktivně cvičit dva až tři týdny před výkonem, jeden den před začátkem zkouškového procesu nechat volný, po první zkoušce necvičit a vše si ujasnit až při cvičení po druhé zkoušce s orchestrem. Po generální zkoušce a před koncertem již necvičit. Řada interpretů se prakticky připravuje i v den koncertu a během zkouškového procesu, ale osobně si myslím, že je to zbytečná ztráta energie a pokud jsme prošli důkladným cvičebním plánem v řádu týdnů před koncertem, není důvod v období zkoušení s orchestrem nikterak přehnaně a akutně cvičit. Důležité je umět se psychicky koncentrovat a vědět, jak chci konkrétní větu či místo, ať už technického, rytmického, či jiného rázu zahrát, a o všem umět

logicky, bez vlivu psychického stresu, přemýšlet. Osobně se mi vždy osvědčilo naposledy prakticky cvičit po poslední zkoušce před generálkou, ovšem ne nikterak dlouho, spíše si ujasnit s pomocí nástroje všechny zamýšlené záměry. V den generální zkoušky a koncertu je již nejdůležitější umět si udržet psychickou rovnováhu a uvědomit si několik nezbytných pravidel - nechci se předvádět, nebudu riskovat, budu hrát pohodlně a o stupeň pomaleji než přirozeně cítím, protože v mírně stresové situaci probíhá myšlení zrychleně, se samovolnou inklinací k rychlejším tempům. Z osobních zkušeností mohu potvrdit, že když jsem interpretoval jako sólista nějaký koncert, vždy se mi při konkrétní produkci zdálo, že tempa vět jsou poněkud pomalejší, ale stále jsem si říkal, že je lepší hrát pohodlně, než ve zbytečném stresu. Když jsem si poté zpětně v nějakém časovém odstupu pustil nahrávky, byl jsem vždy překvapený, jak jsou tempa jednotlivých vět rychlá. Pokud si interpret dokáže uvědomit výše zmíněné „zákonitosti", dokáže odbourat i nervové vypětí. Uvedu osobní příklad na rozebíraném díle Jana Vičara, kde platí při veřejné produkci nejen všechny zmiňované myšlenkové atributy, ale důležité je i správné brániční rozdýchání před koncertem, o kterém je známo tisíciletí z oblasti jógínských cvičení, že zklidňuje mysl.

Myslím si, že interpret může hrát jakkoliv těžké dílo, avšak když se na něj v dostatečném časovém horizontu systematicky a správně připravuje, musí vždy koncert dopadnout dobře. Pokud tomu tak není, nebyl dobře připravený. Výše zmíněné teze o interpretaci jsou tedy jakýmsi vodítkem ke správné, jak praktické, tak psychické přípravě před koncertem.

2.2.2. Srovnání dvou provedení koncertu Jana Vičara

Koncert Jana Vičara jsem měl možnost veřejně zahrát dvakrát. Premiéra byla uvedena 8. 11. 2017 v Olomoucké Redutě spolu s Moravskou filharmonií Olomouc a dirigentem Petrem Vronským. Druhé uvedení se konalo při příležitosti skladatelova životního jubilea 25. 10. 2019 v Sále Martinů na půdě Akademie múzických umění v Praze spolu s Akademickými komorními sólisty a dirigentkou Janou Mimrovou. Pokud bych chtěl tyto dva koncerty stručně vzájemně porovnat, samozřejmě bych mohl mluvit o rozdílném pojetí obou odlišných dirigentů i těles. Osobně jsou pro mne však nejdůležitější a nejkrásnější odlišnosti, které vznikají zpravidla jen u soudobých kompozic a koncert Jana Vičara těmito vlastnostmi přímo hýří, protože dopřává interpretovi dosti prostoru k vlastnímu dotvoření díla. Zkrátka při interpretaci tohoto díla se nemůže stát, že bychom ho i v průběhu přípravy s orchestrem na konkrétní koncert zahráli dvakrát stejně. Koncert totiž dává interpretovi mnoho kreativních možností a fantazie, jak zejména díky užité aleatorice (komplexně můžeme říci všech moderních technik), tak i konečné fotografické kadenci, s příležitostí individuálního vtisku vlastní osobitosti a interpretační řeči. Těchto atributů si v hudbě velmi cením a je to jeden z hlavních důvodů, díky kterému jsem velkým nadšencem a propagátorem tvorby soudobých skladatelů.

V závěru své umělecké části reflexe bych chtěl citovat některé z kritik, které vyšly po uvedení mé premiéry fagotového koncertu Jana Vičara.

2.2.3. Kritiky na premiéru koncertu Jana Vičara

Karla Hofmannová, Petrovy kameny Jana Vičara[4]

„Soudobé nové skladby jsou většinou vedeny snahou po progresivním hledání nových cest a postupů, experimentováním s nástroji i se schopností posluchačů vnímat a slyšené vnitřně zpracovat. Někdy se potkají s fantazií a představivostí publika, jestliže se protnou se společnými emočními zážitky a spojí se v čase i prostoru. Troufám si říct, že tohle vše se stalo ve čtvrtek 9. 11., když zazněla v sále Reduty skladba olomouckého hudebního skladatele Jana Vičara – Koncert pro fagot a orchestr „Petrovy kameny". Skladba je rozdělená do tří částí, z nichž každá definuje objekty hudebního zpracování. Kameny drsné i jemné, Kameny oblé, Kameny tajemné. Každá z těchto charakteristik již sama o sobě evokuje emoční představivost a šlo tedy už jen o to, jestli se emoce, zakleté do hudby, potkaly s emocí vizuální. Výběr Petrových kamenů jako inspirativního zdroje jistě také nebyl ze strany autora samoúčelný, už jejich ponurá historie vypráví své.
Ve skladbě samotné vyprávěl fagot, lépe řečeno fagotista Jan Hudeček. Fagot patří k nástrojům málo frekventovaným, proto je napsání skladby pro tento nástroj velmi záslužná edukativní záležitost. A zde se vzácně spojila i osobnost sólisty, který svoji pověst virtuosa naplnil vrchovatě. Předvedl všechny možnosti až za hranice svého nástroje a využil i zvukové možnosti plátků. Neskutečně dlouhé tóny s neznatelnými nádechy, ornamenty, trylky, hrubá barva tónu, běhy, dvojitý tón i melodické části – byla to přehlídka možností a ekvilibristiky nemožností fagotové hry. Sám sólista o tom řekl: „Ve fagotovém koncertu Jana Vičara jsou využity nejrůznější moderní techniky, jako jsou multifonika, bisbiglianda,

[4] http://hudebnirozhledy.scena.cz/www/index.php?page=clanek&id_clanku=3955

harmonické tóny, věčný dech či extrémně rychlé pasáže v násobném staccatu. Vždy jsou ovšem využity smysluplně a slouží k podpoře klasických hudebních myšlenek, což nebývá u kompozic tohoto druhu pravidlem. Už tímto se pro mne stává koncert vzácným. Za zmínku stojí také pestrá hudební a žánrová odlišnost jednotlivých vět."

Skladba sama vyjadřuje sílu vibrací a emocí, které z kamenů vyzařují. Je to magické místo, které vnímavého člověka vždy musí zasáhnout. Autor zvolil v každé části jinou zvukomalebnost, agogiku a rytmiku, velkou roli sehrála i instrumentace, která měla mnohdy překvapivé kombinace, jako tympány s fagotem či housle evokující útočící hmyz a děsivé zvuky perkusí. Zvukomalebnost podporovala programnost skladby, ale na místo vyprávění dostaly slovo emoce. A pro znalé se podařilo vykouzlit téměř autenticitu místa. Dirigent Petr Vronský se ponořil do skladby s vervou a vybičoval orchestr k vynikajícímu výkonu. Barevnost instrumentace podpořilo skvělé technické zvládnutí a je nutno vyslovit obdiv zejména složce perkusionistů, ale i celému orchestru."

Tomáš Koutný, Obraz Petrových kamenů v Olomoucké Redutě[5]

„Novinkou a zároveň i nejočekávanější skladbou celého večera se stal Koncert pro fagot a orchestr, jenž pochází z pera Jana Vičara. Mystika, magie, oblasti opředené legendami a lokality se zvláštní nevysvětlitelnou energií představují jakési východisko ideového materiálu, který olomouckého rodáka námětově stále silněji inspiruje. I jeho téměř osmnáctiminutová programní skladba, která zazněla mezi Malou symfonií pro dechové nástroje Charlese Gounoda a 6. symfonií Petra Iljiče Čajkovského, obsahuje podobnou vnitřní

[5] https://www.casopisharmonie.cz/kritiky/obraz-petrovych-kamenu-v-olomoucke-redute.html

myšlenku. Vičarův třívětý fagotový koncert totiž nese podtitul Petrovy kameny; autor posluchače pomyslně přivádí k stejnojmennému místu údajných čarodějnických sabatů obdařenému dle pověstí všudypřítomnou magickou či dokonce okultní sílou, tedy k trojici mohutných skalisek nacházejících se na dohled od nejvyšší moravské hory Pradědu. Ostatně také názvy jednotlivých vět – Kameny drsné i jemné, dále Kameny oblé a konečně Kameny tajemné dokládají skladatelův záměr zprostředkovat jistá svědectví oné skalní sestavy, do níž byly v průběhu času pomyslně vtisknuty lidské vášně, mnohé radosti i utrpení. Konečná podoba Vičarovy koncertantní skladby je výsledkem jeho úzké spolupráce s předním fagotistou Janem Hudečkem, oceněným mimo jiné titulem laureáta v mezinárodní soutěži Pražského jara v roce 2014. Právě Hudečkovi, který se představil v pozici sólisty, respektive jeho interpretačním dovednostem skladatel dílo do značné míry přizpůsobil. Autor při kompozičním procesu zjevně prokázal znalost i těch nejzazších technických způsobilostí nástroje, proto namísto tradičního pojetí založeného na využívání „prostých" tónů tvořících melodickou linii si mohl dovolit přikročit k avantgardnějšímu přístupu pracujícímu také s prvky netónové povahy. Jeho povědomí o extrémních rezonančních vlastnostech a možnostech javorového těla fagotu se naplno projevilo zejména v samotném úvodu evokujícím zvuk domorodého didgeridoo s jeho typicky výraznou alikvotní tónovou řadou. V celém díle se objevuje množství soudobých technik, které sice kladou na sólistu poměrně vysoké nároky, avšak právě jejich přítomnost vytváří celkový efektní dojem – kompozice pracuje kupříkladu s mikrointervaly, pomalými glissandy, četnými multifoniky, slap tóny, frullatem či growlem, tzv. vzduchovým tónem v kombinaci s perkusivními zvuky klapek ad. Od fagotisty je vyžadována rovněž schopnost principu cirkulačního dechu nebo hry na tzv. eso či pouhý strojek. Závěr skladby tvoří působivá sólová kadence, která je plánována v aleatorní formě. Na základě fotografie Petrových kamenů

a přilehlého televizního vysílače pak interpret, který se v této fázi stává také spoluautorem, zcela svobodně daný úsek dotváří. Umělecký výkon Jana Hudečka lze hodnotit pouze v superlativech. Sólista bezesporu prokázal, že všechny autorem požadované netradiční způsoby hry ovládá naprosto bezpečně. Technicky náročné virtuózní pasáže provedl zcela suverénně, v kantilénových lyrických úsecích pak upoutala především velmi kvalitní barva tónu, příjemná i ve vrchních polohách. Bezpochyby přesvědčil olomoucké publikum, že je právem považován za jednoho z nejlepších současných fagotistů. Zapotřebí je však také vyzdvihnout spolehlivý výkon filharmonie i skladatelovu dopodrobna promyšlenou (a současně zcela příhodnou) instrumentaci kombinující vivaldiovský orchestr s cembalem či celestou a skupinou bicích nástrojů. Ačkoli je Vičarův Koncert pro fagot a orchestr interpretačně dosti náročný, přesto se jedná o posluchačsky poměrně přístupné dílo. Snad tedy v konkurenci kvalitních soudobých skladeb neupadne zcela v zapomnění a brzy se dočká i své reprízy."

3. Závěr

Smyslem mé umělecko - pedagogické reflexe bylo upozornit na stále žijící fenomén pražské fagotové školy, který si dávám za cíl chránit, udržovat jeho podstatu a nadále jej rozvíjet v rámci současných evropských a celosvětových trendů.

Vzhledem k tradicím pražské dechové školy, specificky pak fagotové, jsem se pokusil o detailnější metodicko - pedagogický vhled jak historický, tak současný, podle kterého vytvářím své požadavky při výuce. V této souvislosti jsem se snažil metodicky popsat oba stupně možného vzdělávání na vysoké škole (bakalářský a magisterský) a nastínit nejčastěji se vyskytující

problémy, které při studiu fagotové hry mohou u potencionálního studenta vyvstat a analýzou nastínit jejich možná řešení.

Ve druhé části své reflexe jsem podrobně analyzoval v interpretační i metodicko - pedagogické rovině konkrétní velkou koncertantní skladbu současného skladatele, estetika a profesora Akademie múzických umění v Praze Jana Vičara, která odpovídá současným možnostem a trendům hry na fagot na nejvyšší možné obtížnostní úrovni. Soustředil jsem se na problematiku nastudování i provedení a snažil se analyzovat veškerá možná úskalí a specifika jak celkově hudební, tak nástrojová, psychologická i interpretační, spojená s jeho nastudováním.

Z pocitového hlediska musím říci, že v České republice se málo hovoří o kvalitách národních specifik pražské fagotové školy a o její historii, která je více než bohatá - namátkou můžeme vzpomenout na přední české hráče v retrospektivním pohledu, edukativní literaturu Ludwiga Mildeho, Karla Pivoňky, či koncertantní skladby pro fagot, které jsou hojně ve světě hrány dodnes.

Ve formování a rozvíjení interpretačních a s tím spojených metodicko - pedagogických tradic pražské fagotové školy spatřuji v předkládané reflexi své poslání a nejosobitější vklad.

4. Seznam použité literatury a pramenů

Jiří KRATOCHVÍL, Dějiny a literatura dechových nástrojů, Akademie múzických umění v Praze, Praha 2001 (2. vydání).

Průběžné rozhovory o historické částí pražské fagotové školy s profesory Františkem Hermanem a Jiřím Seidlem

http://www.didgeridoo-art.cz/index.php?clanekID=59

Karla HOFMANNOVÁ: Petrovy kameny Jana Vičara, kritika premiéry, odkaz http://hudebnirozhledy.scena.cz/www/index.php?page=clanek&id_clanku=3955

Tomáš KOUTNÝ: Obraz Petrových kamenů v Olomoucké Redutě, kritika premiéry, odkaz https://www.casopisharmonie.cz/kritiky/obraz-petrovych-kamenu-v-olomoucke-redute.html

Jan VIČAR: Koncert pro fagot a orchestr, odkaz http://janvicar.cz.c190wh.d2.cz/compositions/

II. STRUKTUROVANÝ ŽIVOTOPIS

Osobní data

Datum narození - 13. 8. 1990
Místo narození - České Budějovice

Dosažené vzdělání

2016-2019 Akademie múzických umění Praha, doktorské studium – obor Interpretace a teorie interpretace

2012-2015 Akademie múzických umění Praha, magisterské studium – obor hra na fagot u prof. Františka Hermana a prof. Jiřího Seidla

2009-2012 Akademie múzických umění Praha, bakalářské studium – obor hra na fagot u prof. Františka Hermana a prof. Jiřího Seidla

2005-2009 Konzervatoř České Budějovice – obor hra fagot u MgA. Zdeňka Halouna

Doplňkové vzdělání

2010 Mistrovská stáž u prof. Klause Thunemanna (Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin, Istituto Internacional de Música de Cámara de Madrid, Hochschule für Musik, Theater und Medien, Hannover).

2009 Mistrovské kurzy u MgA. Tomáše Františe a prof. Carla Colomba

Pracovní zkušenosti pedagogické a hráčské

2015 – dosud	interní pedagog Hudební fakulty Akademie múzických umění v Praze
2014 – 2017	Solistes European Luxembourg
2011 – dosud	Orchestr národního divadla – sólofagotista
2011 – 2012	Orchestrální akademie Pražské komorní filharmonie
2010 - 2012	Konzervatoř České Budějovice – pedagog hry na fagot
2010 – 2011	Symfonický orchestr Českého rozhlasu
2005 – dosud	spolupráce s Českým rozhlasem, Symfonickým orchestrem Českého rozhlasu, Pražskou komorní filharmonií, Českým národním symfonickým orchestrem, Komorním orchestrem BERG, Filharmonií Plzeň, Jihočeskou komorní filharmonií, Moravskou filharmonií Olomouc, Štátným komorným orchestrem Žilina, Slovenským komorním orchestrem
2007 – dosud	koncerty v Rakousku, Německu, Švýcarsku, Polsku, Itálii, Španělsku, Turecku, Francii, Japonsku a USA

Úspěchy v soutěžích

2014	Mezinárodní soutěž Pražského jara – 1. cena a titul laureáta, cena nadace Český hudební fond za nejlepší provedení skladby napsané pro soutěž 2014, cena hlavního města Prahy, cena Janose Mezsarose, cena nadace Gideona Kleina
2009	Mezinárodní soutěž vídeňské vysoké školy – 1. cena, nahrávání pro vídeňský rozhlas
2008	42. ročník Mezinárodní rozhlasové soutěže Concertino Praga – 1. cena
	42. ročník Národní rozhlasové soutěže Concertino Praga

1. cena

2006 XXX. Soutěžní přehlídka konzervatoří – 1. cena

2005 Mezinárodní soutěž 15. Concorso Internazionale „Citta di Barletta", Itálie – 1. místo, absolutní vítěz všech kategorii v soutěži dechových nástrojů (věk do 30 let)

ocenění „Zlatý oříšek 2005" (soutěž pod záštitou MŠMT, vysíláno Českou televizí 1. 1. 2006).

2003 Ústřední kolo národní soutěže ZUŠ Uničov – 1. cena, diplom za nejlepší výkon ve hře na fagot

Mezinárodní soutěž „Syrinx" – 2. cena, laureát soutěže, titul „Nejvýraznější talent soutěže"

2001 Talent roku 2000 Jihočeského kraje – 1. cena

Mezinárodní soutěž dvouplátkových nástrojů, Olomouc – 2. cena

2000 Ústřední kolo národní soutěže ZUŠ Uničov – 1. cena

III. Přehled umělecké a pedagogické činnosti

Nahrávky:

14. 2. **2018**, Jiří Teml: Commedia pro fagot a klavír, Alena Grešlová -klavír, Praha, Studio 1, Český rozhlas

3. 2. **2017**, Karel Stamic: Kvartet pro fagot, housle, violu a violoncello č. 5 B-dur, Stamicovo kvarteto, Český rozhlas

4. 5. 2017, Karel Stamic: Kvartet pro fagot, housle, violu a violoncello č. 6 F-dur, Stamicovo kvarteto, Český rozhlas

27. 5. 2017, Jan Rösner: „Per fagotto", Praha, Koncert komorních děl, Sál Martinů, Studio HAMU, LIVE

8. 11. 2017, Jan Vičar: Koncert pro fagot a orchestr „Petrovy kameny", Olomouc, Moravská filharmonie Olomouc, dir. Petr Vronský, LIVE stream, LIVE video nahrávka
(online nahrávka z přenosu-
https://www.youtube.com/watch?v=TLnQyTyv-Rs&feature=youtu.be&fbclid=IwAR1L8fQpfZ-YbcoWyySgoCUsViKOSJrwtjYn7L-GYOsvOfThtij_thTXMvQ)

2. 6. **2016**, Marcel Bitsch: Concertino pro fagot a klavír, Alena Grešlová – klavír, Praha, Studio 1, Český rozhlas

2. 6. 2016, Pierre Max Dubois: Sonatine - Tango pro fagot a klavír, Alena Grešlová - klavír, Studio 1, Český rozhlas

6.- 7. 10. 2016, Viktor Kalabis: Divertimento op. 10, Malá komorní hudba op. 27, v rámci projektu VIKTOR KALABIS Clarinet Chamber Music, Studio HAMU, Praha

3.- 4. 11. 2016, Antonín Rejcha: Grand quintet pro fagot a smyčcový kvartet, Stamicovo kvarteto, Praha, Studio 1, Český rozhlas

12. 1. **2015**, Jiří Pauer: Koncert pro fagot a orchestr, SOČR, Praha, Rudolfinum, dir. Petr Altrichter, Český rozhlas, LIVE
(online nahrávka- prehravac.rozhlas.cz/audio/3304807/embedded/dark?fbclid=IwAR0hRiTzC-Qae0KLCAbxWQfDqdmZPgD-WZp3ndZDUtcjo0LH088CNxl5ess)

16. 4. 2015, Jean Francaix: Koncert pro fagot a 11 smyčců, Žilina, Štátny komorný orchester Žilina, dir. Rossen Gergov, LIVE pro Slovenský rozhlas
(online nahrávka- youtube.com/watch?v=kYgwwb_nlWE&t=1164s)

23. 5. 2015, Georg Friedrich Telemann: Sonáta e moll pro violu da gamba a basso continuo, Jan Hudeček, Vojtěch Spurný, Hana Rytinová, Praha, Anenský klášter, LIVE pro Český rozhlas

23. 5. 2015, Georg Friedrich Telemann: Sonáta f moll pro fagot a basso continuo, Jan Hudeček, Vojtěch Spurný, Hana Rytinová, Praha, Anenský klášter, LIVE pro Český rozhlas

23. 5. 2015, Isang Yun: Monolog pro fagot, Praha, Anenský klášter, LIVE pro Český rozhlas

23. 5. 2015, Luciano Berio: Sequenza XII pro fagot, Praha, Anenský klášter, LIVE pro Český rozhlas

7. 10. 2015, Johann Nepomuk Hummel: Koncert pro fagot a orchestr F- dur, Košice, Štátna filharmonia Košice, dir. Zbyněk Müller, LIVE

25. 3. **2014**, Jaroslav Pelikán: Concertino - Variace pro fagot, cimbál a smyčcový orchestr, Jihočeská filharmonie, koncertní sál Sv. Anny, České Budějovice, dir. Jan Talich, Český rozhlas, LIVE
(online nahrávka- https://www.youtube.com/watch?v=5Un7460rSoA)

10. 5. 2014, Johann Nepomuk Hummel: Koncert pro fagot a orchestr F-dur, Praha, Rudolfinum, Komorní filharmonie Pardubice, dir. Marko Ivanovič, Český rozhlas, LIVE

25. 9. 2014, Franz Berwald: Koncertní kus F-dur op. 2 pro fagot a orchestr, Severočeská filharmonie Teplice, dir. Hermes Helfricht, Praha, Rudolfinum

5. 11. 2014, Johann Nepomuk Hummel: Koncert pro fagot a orchestr F- dur, Pardubice, dir. Vojtěch Spurný, Komorní filharmonie Pardubice, Český rozhlas, LIVE

7. 11. 2014, Luciano Berio: Sequenza XII pro fagot, KulturPark Košice, LIVE video nahrávka
(online nahrávka- https://www.youtube.com/watch?v=R88k-qyXKYQ&t=9s)

12. 11, 2014, Jiří Teml: Commedia pro fagot a klavír, Alena Grešlová - klavír, Sál Martinů, Dny soudobé hudby, Český rozhlas, LIVE

13. 11. 2014, Jiří Pauer: Koncert pro fagot a orchestr, Moravská filharmonie Olomouc, dir. Petr Vronský, Reduta, Olomouc, Český rozhlas, LIVE

6. 11. **2013**, Johann Sebastian Bach: Partita d-moll BWV1013 pro fagot, Praha, Český rozhlas

6. 6. **2011**, Jean Francaix: Divertissement pro fagot a smyčcový kvintet, Praha, Sál Martinů, LIVE

5. 11. 2011, Olav Berg: Vertigo, České Budějovice, Český rozhlas

6. 11. 2011, Zdeněk Šesták: 5 virtuózních invencí pro fagot, České Budějovice, Český rozhlas

25. 10. 2011, Malcolm Arnold: Fantazie pro fagot, op. 86, České Budějovice, Český rozhlas

20. 6. **2009**, Carl Maria von Weber: Andante e Rondo Ongarese pro fagot a orchestr, Jihočeská filharmonie, České Budějovice, dir. Stanislav Vavřínek, LIVE, Český rozhlas

27. 6. 2009, Johann Nepomuk Hummel: Koncert pro fagot a orchestr F- dur, Praha, SOČR, dir. Jan Kučera, Studio Hostivař, Český rozhlas

13. 8. 2009, Joseph Haydn: Koncertatní symfonie, Vídeň, ORF, LIVE

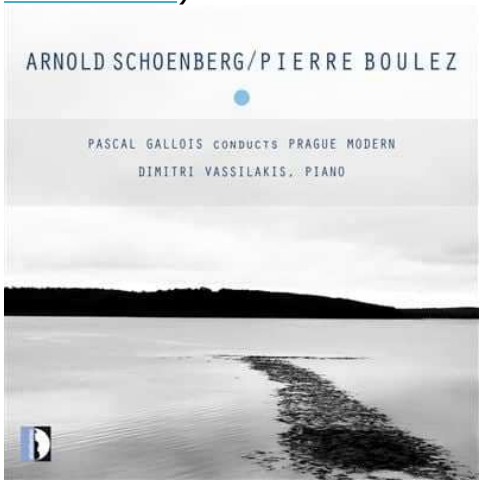
14. 11. 2009, Julius Fučík: Starý bručoun - komická polka pro fagot a orchestr, Concerto Bohemia, Český rozhlas, Česká televize

(veškeré nahrávky mohu pro ověření poskytnout)

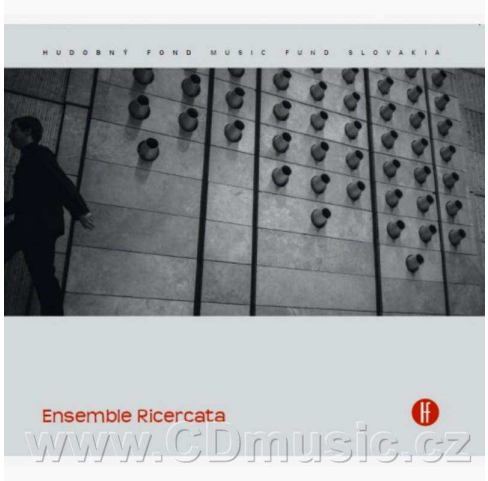
Nahrávky CD:

12. **2016**, 2. **2017**, Profilové CD- Francouzské komorní skladby 20. století pro fagot a klavír, Saint- Saëns: Sonáta pro fagot a klavír op. 168, Eugene Bozza: Recit, Sicilienne et Rondo, Henri Dutilleux: Sarabande et Cortege, Marcel Bitsch: Concertino, Alexandre Tasnman: Sonatine a Suite, Roger Boutry: Interferences I, Pierre Max Dubois: Sonatine Tango, Alena Grešlová - klavír, Praha, Studio No. 1 „Gallery", producent - Jan Hasenöhrl, Český národní symfonický orchestr
(kritika - https://operaplus.cz/cd-jsou-jeste-stale-nazivu/?fbclid=IwAR1btSZCS-Oh_nlit8LgXw9e0NrMhxzSi6BpRZ_Sk3kPwyvGbatGnzE7d08)

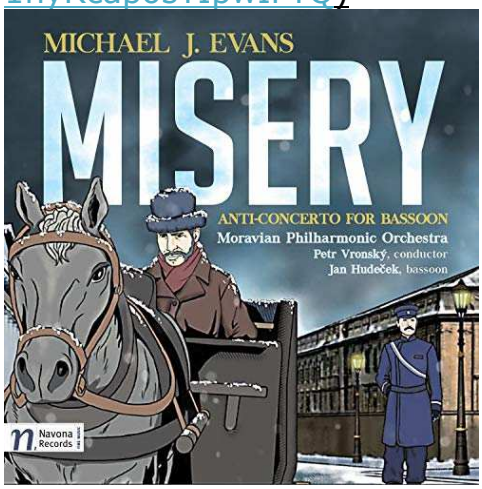
2017, Pascal Gallois conducts Prague modern, hudba Arnolda Schoenberga a Pierra Bouleze, italské vydavatelství Stradivarius, SONO Nouzov
(odkaz- https://www.stradivarius.it/scheda.php?ID=801157037088400&fbclid=IwAR0Ir7CUTQenfqAkGiIBRPo4oAz2udonfkhZ3BVsPLg0ZDLusBQh3Oa2258#)



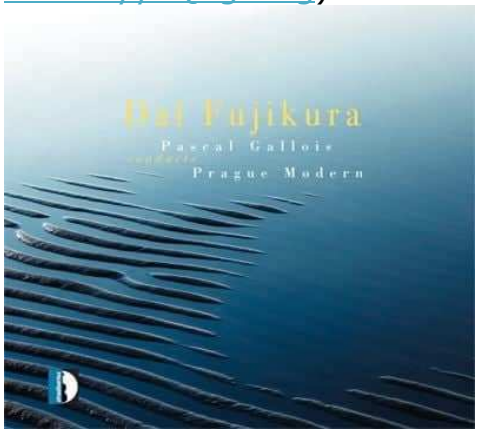
2016, Double CD Ensemble Ricercata, Juraj Pospíšil, Ivan Parík, Juraj Beneš, Tadeáš Salva, Ilja Zeljenka, Hudobný fond Slovakia (odkaz- https://cdmusic.cz/en/slovak-contemporary/pospisil-j.-parik-i.-zeljenka-i.-benes-j.-salva-t.-ensemble-ricercata-i.siller-%5Bid%3DSF00982131%5D)



4.3 a 7. 3. **2015**, Michael Evans: Anti - concerto pro fagot a orchestr, PARMA Recordings LLC, Olomouc, Moravská filharmonie Olomouc, Koncertní sál MFO Reduta, dir. Petr Vronský (dostupné na - https://open.spotify.com/album/7A2oCgaljr1CdTx3fFgNaj?si=Jpgwh1hyRcaposYIpwIFTQ)



2014, Pascal Gallois conducts Prague modern, komorní hudba Dai Fujikury, italské vydavatelství Stradivarius, SONO Nouzov, získalo cenu "Coup de coeur" francouzské Academie Charles Cros za nahrávku roku v oblasti soudobé hudby
(odkaz- https://www.gramophone.co.uk/review/fujikura-time-unlocked-vanishing-point?fbclid=IwAR3c3PsiGEuPMqn31yAujsniHt1ZceHEd2ETvyaNEoC1bN4eMyy0Q3gJV3g)



22. 11. **2012**, Jiří Churáček: Hudba k dýmce pro fagot sólo (věnováno pro Karla Schwarzenberga), vydáno JC audio, Netolice

Koncertní činnost:

2019

25.10, Koncert v rámci životního jubilea prof. Jana Vičara- J. Vičar, Koncert pro fagot a orchestr „Petrovy Kameny", AKS, Sál Martinů, Praha

12. 4, Koncert v rámci komorního cyklu České filharmonie, Ensemble Quedlibet, Georg Phillip Telemann, Johann Friedrich Fasch, Jan Rychlík, Luboš Sluka, Rudolfinum, Praha
(odkaz - https://www.ceskafilharmonie.cz/koncert/2441-cskh-jiri-stivin-collegium-quodlibet/)

2018

5. 2, Trifoglio, Koncert komorní hudby v rámci KPH, Ludwig van Beethoven, Wolfgang Amadeus Mozart, Jaroslav Krček, Jacques Ibert, Ervin Schulhoff, Bystřice n. P.
(odkaz - http://www.regionbystricko.cz/kalendar-akci-bystricka/2682/)

28. 3, Trifoglio, Koncert v Sále Martinů, Ludwig van Beethoven, Wolfgang Amadeus Mozart, Jean Francaix, Ervin Schulhoff, Sál Martinů, Praha

18. 4, Trifoglio, Koncert komorní hudby v rámci KPH, Ludwig van Beethoven, Wolfgang Amadeus Mozart, Jaroslav Krček, Henri Tomasi, Klement Slavický, Galerie 14, Praha
(odkaz - https://www.praha14.cz/zivot-na-praze-14/akce/koncert-komorni-hudby-v-galerii-14-5/)

9. 6, Koncert v rámci Mezinárodního hudebního festivalu Kutná Hora, Franz Schubert: Oktet F-dur D. 803, Chrám sv. Barbory - katedrála, Kutná Hora
(odkaz - mfkh.cz/en/about-festival/archive-mfkh-2018/)

12. 7, Festival Prague Proms 2018, Koncert Kalkant, Roger Boutry: Interferences I pro fagot a klavír, Alena Grešlová - klavír, Sál Martinů, Praha
(odkaz - http://2018.pragueproms.cz/cz/program/kalkant/?fbclid=IwAR3LUgBmpKFncIWyX-XEZQeG4Myyo4sEFt-JSAXZj0I3Ue1fsnvgK8IynLA)

10. 10, Koncert u příležitosti udílení cen Václava Havla za lidská práva 2018, Pavel Haas: Dechový kvintet, Pražská křižovatka, Praha, (koncert přenášený ČT)
(odkaz - https://www.ceskatelevize.cz/porady/10000000166-knihovna-vaclava-havla/218254000020007-cena-vaclava-havla-za-lidska-prava-2018/?fbclid=IwAR3qiKDeQDIWa1VWc7TFKw7gVhQ8kIU8TOEeZxOVRfJbOUtMc22lH6yQO08)

28. 10, Koncert v rámci festivalu Hudební maraton Leoše Janáčka, Leoš Janáček: Dechový sextet Mládí, Dům kultury, Ostrava
(odkaz - https://www.janacek2018.cz/program/kasik-hraje-janacka/)

8. 12, Koncert, Kostel Tachlovice, Jaroslav Pelikán: Koncert pro fagot a smyčcový orchestr, dir. Jaroslav Pelikán, Tachlovice

8. 12, Koncert, Kostel Slaný, Jaroslav Pelikán: Koncert pro fagot a smyčcový orchestr, dir. Jaroslav Pelikán, Slaný

10. 12, Koncert spolu s Phillipem Berrodem, Dny Bohuslava Martinů, Bohuslav Martinů- Čtyři madrigaly H266, Jacques Ibert- Pět kusů, Georges Auric- Trio, Sál Martinů, Praha
(odkaz - casopisharmonie.cz/aktuality/vyrocni-cenu-bohuslava-martinu-obdrzel-prof-jaroslav-mihule.html)

2017

18. 1, Trifoglio, Cyklus Tóny Vinohrad, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Jacques Ibert, Klement Slavický, Gröbeho vila, Praha
(odkaz - https://www.prazskypatriot.cz/tony-vinohrad-2017-v-breznu/)

9. 3, Slavnostní koncert u příležitosti udílení Ceny Asociace hudebních umělců a vědců, Sál Martinů, Praha
(odkaz - https://www.hudebnirozhledy.cz/2017/04/04/slavnostni-koncert-ahuv/)

19.5, Trifoglio a jeho hosté, Jaroslav Krček- Renesanční trio, Bohuslav Martinů- Čtyři madrigaly H266, Viktor Kalabis- Divertimento Op. 10, Leoš Janáček- Dechový sextet „Mládí", Sál Martinů, HAMU, Praha

10. 6, Závěrečný koncert Mezinárodního hudebního festivalu Kutná Hora 2017, Ludwig van Beethoven: Septet Es-dur op. 20, Wolfgang Amadeus Mozart: Kvintet Es-dur KV452, Chrám sv. Barbory, katedrála, Kutná Hora
(odkaz - https://www.mfkh.cz/en/about-festival/archive-mfkh-2017/)

1. 7, Festival komorní hudby Český Krumlov, Slavnostní koncert, Antonio Vivaldi: Koncert a moll RV497 pro fagot, smyčce a continuo, Koncert B dur „La Notte" RV501 pro fagot, smyčce a continuo, Capella Istropolitana, Maškarní sál, Český Krumlov
(oba koncerty dostupné na YouTube- https://www.youtube.com/watch?v=dwj77gviUUA&t=38s&fbclid=IwAR39bXSnHaxSXrXt-IL-CnfeK7y98AXfwgbnKBbhLsXj2_4cQauxpR76WwI, https://www.youtube.com/watch?v=xd-jtJg_vbY&t=7s&fbclid=IwAR1MqVEGOvDQjVVBFQz6IoISkd2NiDFFwCHW17P7xkn8UkMQpDNrhQlQ01A)

Festival Dobřichovické kulturní léto, Jaroslav Pelikán: Koncert pro fagot a smyčcový orchestr, dir. Jaroslav Pelikán, Kostel sv. Martina a Prokopa (Karlík)

8. 11, 1. abonentní koncert cyklu D/Večer kontrastů se světovou premiérou, Jan Vičar: Koncert pro fagot a orchestr „Petrovy kameny", Moravská filharmonie Olomouc, dir. Petr Vronský, Reduta, Olomouc
(kritika1- https://www.casopisharmonie.cz/kritiky/obraz-petrovych-kamenu-v-olomoucke-redute.html, kritika2 - http://hudebnirozhledy.scena.cz/www/index.php?page=clanek&cislo_id=196&id_clanku=3955&fbclid=IwAR24QICvo06ssi8h7toCx5HbUuMtuQl9LpmG4_edUBLcDZH-5ek4B8W-y4s)

15. 11, Charitativní koncert, Antonio Vivaldi: Koncert B-dur „La Notte" pro fagot, smyčcový orchestr a continuo RV501, Bohuslav Martinů: Sextet pro klavír a dechové nástroje, Alena Grešlová - klavír, Sál Martinů, Praha

2016

28. 1, Abonentní koncert A4 Plzeňské filharmonie, Jiří Pauer: Koncert pro fagot a orchestr, dir. Pavel Baleff, Měšťanská beseda, Plzeň
(odkaz - http://www.zurnalmag.cz/clanek/jan-hudecek-a-pavel-baleff)

17.2, Koncert z komorních děl posluchačů katedry skladby, Jan Rösner: „Per fagotto", Sál Martinů, Praha

22. 4, Stamicovy slavnosti, Klášterní kostel, Havlíčkův Brod, Stamicovo kvarteto, Karel Stamic: Kvartet F-dur č. 6 pro fagot a smyčcové trio, Antonín Rejcha: Grand quintet pro fagot a smyčcový kvartet
(odkaz - http://m.mic.muhb.cz/stamicovo-kvarteto-jan-hudecek-fagot/a-7275)

26. 10, Trifoglio, 2. koncert abonentního cyklu KPH, Ludwig van Beethoven, Ervin Schulhoff, Jacques Ibert, Henri Tomasi, Klement Slavický, Městské divadlo, Děčín

17. 11, Koncert Proti totalitě, Trifoglio, Klement Slavický: Trio pro hoboj, klarinet a fagot, Sál Martinů, Praha
(odkaz - youtube.com/watch?v=Frnu9Z0NMrI)

7. 12, Dny Bohuslava Martinů, Bohuslav Martinů: Ronda H200, Kostel sv. Vavřince, Praha

17. 12, Koncert pod záštitou Sdružení pro soudobou hudbu Přítomnost, Jiří Churáček: Hudba k dýmce pro fagot, Kostel sv. Vavřince, Praha

2015

12. 1, Jiří Pauer: Koncert pro fagot a orchestr, SOČR, dir. Petr Altrichter, Praha, Rudolfinum
(odkaz, online nahrávka - https://d-dur.rozhlas.cz/jan-hudecek-a-petr-altrichter-ve-dvorakove-sini-rudolfina-5170053)

27. 1, Koncert k výročí Mozartových narozenin, Wolfgang Amadeus Mozart: Koncert B dur pro fagot a orchestr, Orchestr Národního divadla, dir. Robert Jindra, Praha, Stavovské divadlo
(odkaz - https://www.casopisharmonie.cz/aktuality/mozart-bude-zitra-slavit-ve-stavovskem-s-robertem-jindrou-a-janou-srejma-kacirkovou.html)

9. 2, Jean Francaix: Koncert pro fagot a 11 smyčcových nástrojů, Moravská filharmonie Olomouc, dir. Marek Prášil, Besední dům, Brno

10. 2, Recitál spolu se Stamicovým kvartetem, Antonín Rejcha: Grand quintet pro fagot a smyčcový kvartet, Gordon Jacob: Suite pro fagot a smyčcový kvartet, Olav Berg: Vertigo, Sál Martinů, Praha

21. 2, Koncert laureátů Mezinárodní hudební soutěže Pražské jaro 2014- Georg Phillip Telemann: Sonáta f moll TWV41:f1, Jiří Teml: Commedia pro fagot a klavír, Isang Yun: Monolog pro fagot, Sál Martinů, Praha
(odkaz - ceskafilharmonie.cz/koncert/837-cskh-koncert-laureatu-mhs-prazske-jaro-2014-m/)

16. 4, Jean Francaix: Koncert pro fagot a 11 smyčcových nástrojů, 25. ročník mezinárodního festivalu klasické hudby Allegreto Žilina, Štátny komorny orchester Žilina, dir. Rossen Gergov, Dům umění, Žilina
(koncert dostupný na YouTube-
https://www.youtube.com/watch?v=kYgwwb_nlWE&fbclid=IwAR0ZndOk8llfRCgIo1kiWcJ74kN2Uz4PHcWPXq70EXpGPPYtjlYxELfk8IU)

23. 5, Koncert v rámci 70. mezinárodního hudebního festivalu Pražské jaro 2015, Georg Philipp Telemann: Sonáta e moll, TWV 41:e5, Sonáta f moll, TWV41:f1, Luciano Berio: Sequenza XII, Isang Yun: Monolog, spoluučinkující - Vojtěch Spurný - cembalo, Hana Rytinová- violoncello, Anežský klášter, Praha
(odkaz- festival.cz/koncert/nokturno-i-jan-hudecek-vojtech-spurny/)

7. 10, Johann Nepomuk Hummel: Koncert pro fagot a orchestr F-dur, v rámci abonentního cyklu, dir. Zbyněk Müller, Státní filharmonie Košice
(odkaz - http://sfk.atk2.digital/sk/podujatie/81-otvaraci-koncert-47-sezony-a-cyklus)
17. 11, Koncert Proti totalitě, Isang Yun: Monolog pro fagot, Sál Martinů, Praha
(odkaz - https://www.youtube.com/watch?v=iz_fMWh4Y_o)

3. 12, Abonentní koncert MFO „Italské inspirace", Antonio Vivaldi: Koncert a moll RV497 pro fagot, smyčce a continuo, Koncert B dur La Notte RV501 pro fagot, smyčce a continuo, Moravská filharmonie Olomouc, dir. Petr Vronský, Reduta, Olomouc
(odkaz - https://www.olomouc.eu/aktualni-informace/aktuality/18842)

2014

25. 2, Abonentní koncert Talichova komorního orchestru, Jaroslav Pelikán: Concertino - Variace pro fagot, cimbál a orchestr, Jan Mikušek – cimbál,
Talichův komorní orchestr, dir. Jan Talich, Nový sál Pražské konzervatoře, Praha

25. 3, Abonentní řada Jihočeské filharmonie, Jaroslav Pelikán: Concertino - Variace pro fagot, cimbál a smyčcový orchestr, Jihočeská filharmonie, dir. Jan Talich, koncertní sál Sv. Anny, České Budějovice
(odkaz - ceske.budejovice.info/900_269861_ii-pocta-ceske-hudbe-a-beethovenovi/, nahrávka YouTube- https://www.youtube.com/watch?v=5Un7460rSoA)

26. 3, Abonentní řada Jihočeské filharmonie, Jaroslav Pelikán: Concertino - Variace pro fagot, cimbál a smyčcový orchestr, Jihočeská filharmonie, dir. Jan Talich, koncertní sál Sv. Anny, České Budějovice,
(odkaz - ceske.budejovice.info/900_269861_ii-pocta-ceske-hudbe-a-beethovenovi/, nahrávka YouTube- https://www.youtube.com/watch?v=5Un7460rSoA)

25. 9, 23. ročník Mezinárodního hudebního festivalu Mladá Praha, Franz Berwald: Koncertní kus č. 2 pro fagot a orchestr, Severočeská filharmonie Teplice, dir. Hermes Helfricht, Rudolfinum, Praha

7. 10, Mezinárodní hudební festival Talichův Beroun 2014, Koncert „Pocta české hudbě a klasikům", Jaroslav Pelikán: Concertino - Variace pro fagot, cimbál a smyčcový orchestr, dir. Jan Talich, Jihočeská filharmonie, Společenský sál, Beroun (odkaz - http://www.rokceskehudby.cz/projekty?idak=2996, http://www.berounskyregion.cz/clanek/-jihoceska-komorni-filharmonie.html)

3. 11, Koncert abonentního cyklu - Johann Nepomuk Hummel: Koncert F- dur pro fagot a orchestr, Komorní filharmonie Pardubice, dir. Vojtěch Spurný, Sukova síň domu hudby v Pardubicích, Pardubice

5. 11, Koncert abonentního cyklu - Johann Nepomuk Hummel: Koncert F- dur pro fagot a orchestr, dir. Vojtěch Spurný, Komorní filharmonie Pardubice, Sukova síň domu hudby v Pardubicích, Pardubice

6. 11, Koncert abonentního cyklu - Johann Nepomuk Hummel: Koncert F-dur pro fagot a orchestr, Komorní filharmonie Pardubice, dir. Vojtěch Spurný, Velký sál muzea, Chrudim (odkaz - https://www.chrudimskodnes.cz/kalendar-akci/4260-komorni-filharmonie-pardubice-v-chrudimi-chrudim/)

7. 11, Festival Ars Nova Košice, koncert, Luciano Berio: Sequenza XII pro fagot, Jiří Teml: Commedia pro fagot a klavír, Isang Yun: Monolog pro fagot, Kulturpark, Košice (nahrávka YouTube- https://www.youtube.com/watch?v=R88k-qyXKYQ&t=1s)

12. 11, Dny soudobé hudby, Jiří Teml: Commedia pro fagot a klavír, Alena Grešlová - klavír, Galerie HAMU, Praha

13. 11, Abonentní koncert Moravské filharmonie Olomouc, Jiří Pauer: Koncert pro fagot a orchestr, Moravská filharmonie Olomouc, dir. Petr Vronský, Reduta, Olomouc

Účast v porotách na mezinárodních soutěžích

2019, organizace soutěže Pražského Jara 2020 pro obor fagot, spolupráce na povinné skladbě pro daný ročník a účast v porotě v předkolovém výběrovém poslechu nahrávek.

8. - 12. 5. **2019**, porotce na XII. ročníku Mezinárodní interpretační soutěže dechových nástrojů Brno 2019
(odkaz - https://www.zestebrno.cz/?id=30&langu=1)

19. 1. **2017**, účast v porotě Mezinárodní rozhlasové soutěže Concertino Praga
(odkaz - https://www.facebook.com/concertinopraga/posts/1559927324023070?__xts__[0]=68.ARAxNy_1hKEr9a1kICkV1I_xW7QEfM0cR56mmaRAtg5Kh3OYPNASoh6yTiX_tao6sH0bEuh6d16G5ShWlO8vcYYsdPH7N6vohsUz5QlKYpyq5J1qL_eME90pQAkBpw04uIevwSHDyfeACRn7BScCHAEgWCrZCu_cbEyd6_ve35SDyhqqNeEu_mvnnlEecZbSuLPATILyWunnuy0tY9EC7n0fcPlsL9qI3qRDX0wT7P2Pei5U17sqPUX6-4kURevsl8mODuoGvh_O2gU0UPevdD9LV0RC6K27WpI7pEl8zkIhvZGUJaj9utEczfImg6xnitPOxTJIvW5-ZrJIghrUgoEgBzXdBzlNBn1BDWDK-lhmMOrh&__tn__=K-R)

Výsledky mé pedagogické práce lze hodnotit ve dvou rovinách:

1) prostřednictvím studentů, které jsem společně s prof. Hermanem a prof. Seidlem úspěšně připravili ke konkurzům do renomovaných orchestrálních těles

2) které jsem s prof. Hermanem a prof. Seidlem připravili na mezinárodní soutěže

Ad 1)

Martina Homolková (Bálková)
- konkurz do České filharmonie- 2. kolo (2018)
- konkurz do Orchestrální akademie Pražské komorní filharmonie 2016/2017
- konkurz do Orchestrální akademie České filharmonie 2016/2017 a 2017/2018

Samuel Berčík
- konkurz na 1. fagot do Státní filharmonie Košice (2019)

Lucie Havlíčková
- konkurz do České filharmonie- 2. kolo (2018)
- konkurz na 1. fagot do Orchestru divadla F. X. Šaldy v Liberci (2015)
- konkurz do Orchestrální akademie České filharmonie 2018/2019 a 2019/2020

Tereza Krátká

- konkurz na 2. fagot do Severočeské filharmonie Teplice (2017)
- konkurz do orchestru Severočeského divadla Ústí nad Labem (2016)

Štěpán Římský

- konkurz na 1. fagot s povinností 2. fagotu do Symfonického orchestru hl. m. Prahy FOK (2016)
- na základě konkurzu do Symfonického orchestru hl. m. Prahy FOK přijat na 1. fagot do Českého národního symfonického orchestru (2017)

Jan Šmíd

- konkurz na 1. fagot do Janáčkovy filharmonie Ostrava (2018)
- konkurz do Orchestrální akademie Filharmonie Brno 2016/2017 a 2017/2018

Ad 2)

Samuel Berčík

- 2. cena ve II. kategorii na XII. ročníku Mezinárodní interpretační soutěže dechových nástrojů Brno 2019

Lucie Havlíčková

- 1. místo ve III. kategorii na Soutěžní přehlídce konzervatoří v Teplicích (2012, během studií na konzervatoří v Českých Budějovicích)

- Čestné uznání ve III. kategorii na XI. ročníku Mezinárodní interpretační soutěže dechových nástrojů Brno 2017

Martina Homolková (Bálková)

- 3. cena ve III. kategorii na XI. ročníku Mezinárodní interpretační soutěže dechových nástrojů Brno 2017

Petr Sedlák

- 2. cena ve II. kategorii na XI. ročníku Mezinárodní interpretační soutěže dechových nástrojů Brno 2017