

1. Úvodní studie s osobním i objektivizujícím pohledem na umělecké aktivity a jejich reflexi v tvůrčím procesu

1.1 Umělecko-interpretací aspekty v rámci hudebních aktivit

Umělecká činnost interpreta a pedagoga hudebního oboru je tvořena širokým okruhem vědomostních znalostí, intelektových předpokladů a praktických dovedností. Nedílnou součástí těchto atributů je však určitá míra talentu. V rámci vědomostního okruhu se vzájemně prostupují dílčí aspektové disciplíny typu hudební estetiky, hudební psychologie a hudební pedagogiky s předměty dějinného oborového základu (dějiny hudby, teorie a dějiny hudební interpretace) a s disciplínami syntetizujícími (hudební teorie). Tento vědomostní základ je pak aplikován v umělecké tvůrčí a interpretační praxi. Tato tvůrčí praxe se stává trvalou hodnotou, jedná se především o kompoziční činnost; hudebně interpretační aktivity jsou činností probíhající v čase.

Vzhledem k mému oborovému zaměření je pro mne prioritním posláním činnost interpretační. V obsahovém vymezení i v pojmu interpretace jsem vždy spatřovala slovo se širším významem. V hudbě a v umění vůbec to nezahrnuje jen obecně definované tlumočení, výklad, předkládání či posuzování, ale je pro mne zvláště ve významovém označení pojmem mnohem obsažnějším. Interpretovat hudební díla znamená nacházet jejich význam, smysl a poslání, odhalovat jejich napojení na naši bezprostřední zkušenost, ale zároveň přispět k jejímu obohacení, zintenzívnění a prohloubení. V tomto smyslu se může mnohdy jevit interpretace hudebního díla jako vyhraněně tvůrčí, ba dokonce „odvážný počín“, k němuž neexistuje obecně závazný návod. Je však možné hovořit o interpretačních strategiích, z nichž každá vychází z poněkud odlišných představ o tom, co je to umělecké dílo a jakou má funkci; každá strategie klade důraz na jiné aspekty a interpretaci zaměřuje k určitému cíli. Vychází z přístupu, který je možné charakterizovat ve smyslu propojení pragmatické a hermeneutické interpretační strategie, která se snaží spojovat určitý mimohudební obsah s jistými danými hudebními potupy. Interpretovaná hudební díla jsou tak podrobena určitému teoretickému problému estetiky; zde je hojně zastoupený esteticko-symbolický aspekt, popř. umělecká imaginace s fantazijní představivostí. Hudební díla se mohou stát též centrem soustředěné, teoreticky poučené estetické interpretace. V tom případě se může nahlížet i na známá díla zcela jinou optikou, naslouchat tradiční hudební tvorbě v novém znění.

V roli interpreta musím zdůraznit z díla nejen to, co je obvyklé, konvenční, dle interpretačních pravidel správné, ale na základě a respektování těchto daných přednesových norem nacházet

těž nové, netradiční a osobité řešení ve snaze vyhnout se pouhému „kopírování“ hudebního zápisu. Je nutné proniknout do skladby tak, abych v ní mohla objevit nejen to, co je už chronicky známé, ale pokusit se dát skladbě nový rozměr, vdechnout jí nečekané kouzlo. Klasické zákony nás mnohdy až příliš při hře svazují, abychom je ctili a pociťovali vůči nim až nekritický respekt. Mnohem příznivější a inspirativnější řešení zcela jistě přináší detailnější a soustředěnější pohled interpreta na zápis díla, který přes prizma interpretovy individuality objevuje ve skladbě zcela nové pozoruhodnosti. V opačném případě, když ho skladba v ničem víc neosloví, je vůči ní umělecky a osobnostně lhostejný a nezajímavý, ochuzuje se o tu nejcennější nadhodnotu díla a je odkázaný na jednostranný, zjednodušený přístup v prezentaci autorova tvůrčího záměru. Čím hlubší je průnik do skladatelova tvůrčího procesu, tím více se zintenzivňuje finální účinek skladby na posluchače. Rovněž technika, v mém případě nástrojová, je prvkem formování každé interpretace, je nezbytným předpokladem k vyjádření hudebního záměru. Stává se souhrnem všech prostředků, které tvoří obsah interpretace. Hudební obsah není možné vstřebávat jen pasivním mechanickým vnímáním. Poslech interpretace je do značné míry rovněž tvůrčí činností, která vyžaduje od posluchače aktivní spoluúčast. Pozorný posluchač následuje tvořivou práci interpreta, nechá se jí vést. Není pochybností o tom, že každá hudba působí bezprostředně na emoce toho, kdo hudbu aktivně vnímá, o hráči ani nemluvě. Hudba navozuje určité emoční stavy, které bezprostředně souvisí s její citovou obrazností. Emocionalitu posluchače a stejně tak i interpreta dovede rozrušit či naopak zklidnit. Nasloucháme hudbě nejrůznější povahy – veselou, smutnou, pompézní, meditativní apod. V roli interpreta se ode mne očekává místo ilustrativního napodobování emocí oduševnělost prvků hudebního výrazu. Hudba emoce nekopíruje, není jejich duplikátem, i když skladatel často uvádí konkrétní požadavky jejího emočního zabarvení. Hudba jako určitý symbol na emoce poukazuje, zpodobňuje je pouze v náznakové rovině. Pokud ze zápisu autora vyplývá požadavek navodit interpretaci některé duševní stavy, interpret nemůže dopustit, aby se tyto stavy podílely na výsledné interpretaci jako výrazově naturální až naturalistické. To by interpretace devalvovala ve frašku. V této souvislosti bych si dovolila zmínit cenný dobový pramen našeho skladatele Antonína Rejchy, působícího v pařížském prostředí v době stylové proměny od klasicismu k romantické výrazové poetice po roce 1800. Jedná se o spis *Sur la musique comme art purement sentimental (O hudbě jako ryze citovém umění)* z roku 1812 až 1814, ve kterém zanechal pro skladatele a interprety progresivní myšlenky své filozoficko-estetické koncepce o vyváženosti citu a rozumu, a to už zvláště v okamžiku, kdy s sebou jednoznačná estetická preference melodie přinesla definitivní zánik barokní afektové teorie. Rejcha jako školený matematik důsledně ve své koncepci dodržuje postup s takřka

matematickou logikou. Využívá logické funkčnosti rozumu a cit je mu pouze určitou protiváhou. Interpreta nemáme poznávat a hodnotit jen podle jeho stylu, ale především podle pohledu na umělecké dílo. Styl (technika) je pouze způsob, jakým interpret pohlíží na líčený obsah, zobrazuje ho a dává mu tvar (formu). Zejména instinkt – umělecká intuice napovídá, jak s výrazovými prvky účinně zacházet. Je nutné se naučit nosnou myšlenku hudebního díla představovat; jen tak je možné dospět k jejímu krásnému vyznění.

Vzhledem k mému intenzivnějšímu zájmu o interpretační ztvárnění houslové literatury baroka a klasicismu, obracím v této souvislosti stále více svou pozornost k nejvíce diskutovaným pojmům o historické věrnosti dobového pojetí – tak často v současnosti obávanému termínu „historicky poučené interpretace“. Uvědomuji si, že tak, jak se v historickém procesu mění člověk, mění se i prostředky, jimiž se vyjadřuje interpret v hudební oblasti. Stejný hudební materiál (rytmus, fráze, interval, akord) může mít v různých obdobích a stylech odlišnou hodnotu. Vyjdeme-li z hermeneutické filozofie, jde v interpretaci vždy o více než jen o pouhou reprodukci. Ten, kdo se snaží porozumět skladbě, vnáší do hry i své vlastní předpoklady. Produktivní interpretův přínos patří ke smyslu samotného porozumění dílu, a to se vytváří i na reflektování tradice. Podle hermeneutického kruhu jde o to, aby horizont pochopení interpreta (předpoklady doby a její vědění) se překřížil s horizontem doby, jejíž skladbu chce interpretovat. Nemůže ale od sebe oddělit sdělení skladatele určitého slohového období a svůj vlastní přínos. V tomto smyslu je tedy dosažení autentické interpretace nereálné. Na základě studia dobových pramenů včetně dobových návodů a učebnic lze se však výrazně přiblížit (příkladně v artikulačním řešení, ornamentice a zvukovosti i v některých z dalších dobových interpretačních aspektů) ideálnímu ztvárnění hudby minulých epoch. Provozovací praxe historické hudby disponuje vzhledem k mému oboru bohatým zdrojem dobových pramenů. Vždyť housle patřily zejména v 18. století k dominantním nástrojům. Vůbec mne tedy nepřekvapuje, že mnohé nástrojové učebnice byly věnované právě jim; ať už to byl prvně vytištěný spis Francesca Geminianiho „*The Art of Playing on the Violin*“ (1751), či „*Regole per arrivare a saper ben suonar il Violino*“ Giuseppa Tartiniho, zvláště pak inspirující a dobově nejrozšířenější odkaz Leopolda Mozarta „*Versuch einer Gründlichen Violinschule*“ z roku 1756 nebo spis „*Grundlehre der Violin*“ Ignaze Schweigla (1785/86), anebo nejmladší „*Violin Fondament nebst einer vorhergehenden Anzeige über die Haltung so wohl der Violin, aus auch des Bogens*“ (1804) Antonína Vranického. Jednotící charakteristika těchto spisů spočívá především v osvojování si prostředků dobrého stylu, analyzují houslovou hru v široce klenuté koncepci, zahrnující celou uměleckou praxi profesionálního houslisty. Z toho pramení,

že pozornost těchto autorů nebyla věnována pouze metodickým problémům houslové hry, ale že obsahují mnoho cenných rad a ponaučení, určených hudebně-reprodukční praxi. Stranou nezůstaly ani otázky psychologie, týkající se především prožitku při přednesu a poslechu, temperamentu interpretů apod. Ideálem se jim stala všeobecně srozumitelná hudba, a proto většina z nich přikládala velký význam ponaučení o dobrém přednesu; řešili otázky stylu, vkusu a afektu. V jejich pracích můžeme jasně sledovat přechod od afektové teorie racionalismu k dobově aktuálnímu senzualismu. Afektovou teorii tak přizpůsobili podmínkám nově nastupujícího stylu. Významnou roli pedagogického, metodicko-didaktického poslání však nelze zpochybnit.

1.2 Umělecko-pedagogické aspekty ve výukovém procesu

Osobitě místo u pedagogických aspektů hudby má umělecká pedagogika. Vytvořili se v ní často lineární kritéria k průniku pedagogiky do hudby, zejména do její interpretace. Umělecko-pedagogické směřování je trvalou součástí mých pedagogických aktivit na všech stupních našeho uměleckého školství. Ne na všech stupních uměleckého školství jde však vývoj optimálním směrem v souvislosti s rozvíjením a vyvážeností technických parametrů s hodnotami významovými a obsahovými. Umělecká práce v této výjimečné disciplíně se stala vysokou hodnotou tvořivé činnosti, kde umělecká interpretace bývá mnohdy jen zdokonalováním či „vybrušováním“ technických a výrazových prostředků hudby bez propojení na její významově-reflexivní nebo obsahově didaktický projev. Tuto tendenci jsem pozorovala zejména ve vyučovacím procesu na základních uměleckých školách, částečně i na konzervatořích. Hudba se stává v tomto smyslu jen prostředkem k prezentaci talentové jedinečnosti studenta v kontextu umělecké reprodukce hudebního díla, a to především v prezentování jeho daností emocionálních a racionálních, většinou na úkor důsledného poznání vzniku díla, osobnosti autora, jedinečnosti doby, výrazových prostředků i didaktických aspektů ve smyslu „jak na to“ v osvojení myšlenek a významového poznání či verbálního podtextu díla. Často chybí nad studovaným dílem nadhled, který mají poskytnout právě teoretické disciplíny uměleckého vzdělávání tak, aby překlenuli samoúčelnost detailizování s následným emocionálním osvojením. Tato jednostrannost v technickém zdokonalování jedince v hudební ekvilibristice má často za následek jeho averzi k teoretickému vzdělávání, jeho podceňování, což často spatřujeme ve špatném přístupu při přenosu vědomostí na mladší generaci. Je to jev, který se dnes vymyká snaze o pluralitní poznání hudebního umění jako druhu z řady ostatních uměleckých oborů; navíc, někdy je u jedince delší cesta poznání k tomu, co všechno hudba v sobě obsahuje a co všechno z ní může získat právě do sféry pedagogického procesu, a to zvláště v systému současného vzdělávání. Podle mých představ by měl absolvent umělecké školy s profesionálním směřováním poznat, že hudbu, kterou hraje, by měl umět i reflektovat – hovořit o ní, vyslovit na ni svůj názor (odbornou terminologií), především pak poznat její poselství v kontextu doby a smysl pro její výchovné poslání. Praxe na našich základních uměleckých školách to vyžaduje, požaduje to i skutečnost, že by měli učitelé i na tomto stupni našeho hudebního školství mít alespoň bakalářské nebo magisterské vzdělání, aby jejich kvalifikace byla rovnocenná s pedagogy všeobecně vzdělávacích škol. Toto je už koncepční otázka blízké budoucnosti. Skutečností ovšem zůstává, že umělecké vzdělání i v systému středních a vysokých uměleckých škol by mělo výrazněji posílit pedagogický

aspekt hudby, který tvoří ve výchově praktických hudebníků důležité místo. Tu nejde jen o didaktiku hlavního nástrojového oboru (interpretace), ale především o kreativní přístup k hudební historiografii, k hudební estetice, hudební psychologii, sociologii s důrazem na hudební a uměleckou pedagogiku a didaktiku, kde v celkovém souhrnu poznatků může získat absolvent těchto škol o tom, že vychovávat hudbou, znamená z ní vycházet, aktivně jí poslouchat, emocionálně prožívat a tak posouvat svoje vědomosti v následném pedagogickém působení dále, respektive sám vědět, jak nejlépe tlumočit etické poslání hudby na koncertním pódiu posluchačům, ale i studentům ve škole za katedrou. Hudba ve světle pedagogiky proto vystupuje jako fenomén, který v sobě nese možnosti segmentů pedagogické práce s hudebním dílem ve zvolených formách a podobách s nahlížením na širší spektrum hudebních jevů:

- Jedná se prioritně o hudební komunikaci, kde se ve vztahu autor – dílo – vnímatel – resp. učitel – hudba – student odvíjí didaktické kroky poznání hudebního umění s důrazem na jeho zážitkové osvojení, poznání a procítění. V tomto rámci je možné aplikovat projektové vyučování jako jednu z tvořivých forem poznání a osvojování si hudebního díla i aktivity studentů. Spočívá ve snaze propojovat poznatky z různých oblastí hudby s tím, s čím se žáci setkávají v běžné realitě. Tato metoda umožňuje překlenout roztržičnost poznatků a častou odtrženost výuky od reality životní praxe. Následně je to pedagogická interpretace hudebního díla, kde se v jednotlivých parciálních pohledech na vnímání díla a jeho struktury empaticky osvojuje jeho obsah.
- Rozvíjí se emocionalita, představivost, asociativní myšlení a současně též emocionální paměť. Zde se jedná o využívání a aktivování obrazotvornosti, do jisté míry imaginárnosti; podle trendu současné estetiky tak kultivujeme estetické myšlení právě těmito kognitivními prvky.
- Vnímání hudebního díla rozvíjí a odkrývá empatii – vcítění se do obsahu hudby, do skladatelovy výpovědi, která se projevuje sdílením sděleného obsahu formou porozumění a pochopení, což je předpokladem dnes tak potřebné tolerance druhého. Z tohoto poznání už není daleko k rozvíjení dalšího aktuálního rozměru výchovy – multikulturní výchovy, která se v našem prostředí dosud v plné míře nestala našim přirozeným duchovním vlastnictvím.
- Hudbu jako druh umění třeba v kontextu s vývojem jiných druhů umění, v jejich vzájemném propojení, odkud vedla cesta propojení jedince na okolní svět, jako i na jeho vlastní životní prostor. Jedná se o integrativní pedagogiku s myšlenkou společné výchovy a vzdělávání žáků postižených spolu s nepostiženými, tedy „o školu pro všechny“, v druhé řadě pak o polyestetickou výchovu, kdy hudba má i svoje relaxační a terapeutické rozměry.

- V neposlední řadě jde i o expresivní stránku hudby, a umění vůbec, která může být zpřítomněna – vyvolaná živou představou žáka v různých formách (hry, tvůrčí dramatika, reflexivní dialog apod.). Zde je možné akcentovat jen jeden silný expresivní aspekt díla, avšak jeho emocionální účín u vnímatele evokuje jeho ztvárnění a zpracování v nové umělecké produkci a k novému reflektování jeho obsahu. Jedná se o emocionální ztvárnění a jeho verbalizaci, kde jedinec se otevře svým vnitřním světem k svobodnému tvořivému projevu.

Toto není určitě vyčerpávající prosvětlení či dokonce „nažhavení“ žáka hudbou. Pro mne to však přináší cenné podněty k progresivnější pedagogické aktivitě, která bude směřovat k přirozené kreativitě a k rozvíjení osobnostních kvalit žáka.

2. Umělecký růst, interpretační aktivity a pedagogické vzdělávání

2.1 Vývojové etapy v rámci mého studijního umělecko-interpretačního a umělecko-pedagogického vzdělávání v oboru hudba

Volba mého uměleckého směřování v oboru hudba byla pro mne naprosto přirozená a spontánní. Byla z velké části iniciována rodinnou hudební tradicí a prostředím, které mé rozhodnutí pro profesní hudební dráhu nejen motivovalo, ale též v prvopočátcích rozvíjelo a formovalo.

Základní průpravu ve hře na housle jsem získávala od svých šesti let (1983) v tehdejší opavské Lidové škole umění (dnes Základní umělecká škola Václava Kálíka), a to paralelně s docházkou do základní školy a jejího ukončení v roce 1991. Velkou roli v rozvíjení hudebnosti i mých technických daností umocnila zvláště moje pravidelná aktivní účast na interpretačních kurzech a v rámci národních i mezinárodních soutěží. Velkou roli v technickém i interpretačním růstu sehrála moje účast na Mezinárodních letních kurzech Otakara Ševčíka pro mladé houslisty v roce 1991 v Písku, kde mi prof. Jindřich Pazdera předával nejen technické dovednosti v nástrojové hře a určující kritéria interpretačních zákonitostí, ale zprostředkoval mi též cenné informace ze stěžejních světových houslových škol včetně podnětů z vlastního studia u legendárního virtuosa prof. Leonida Kogana na Moskevské státní konzervatoři. Určitým impulzem se pro mne stala také významná ocenění ve dvou ročnících Kocianovy houslové soutěže s mezinárodní účastí v Ústí nad Orlicí. Laureátství jsem získala poprvé v deseti letech (2. cena 1987) a svůj úspěch jsem zopakovala o dva roky později (1989). Plně si uvědomuji, že soutěžní úspěch není určující zárukou dalšího úspěšného interpretačního růstu. Každé soutěžní klání je však příznivé pro setkávání mladých hudebníků, kteří si vzájemně konkurují v uměleckých kreacích, získávají nové přátele, nový repertoár a nové zážitky, zejména však přehled o úrovni interpretačních trendů ve světě. O tom jsem se přesvědčila na jedné z prestižních mezinárodních soutěží, kterou pořádala Akademie Ludwiga Spohra ve Freiburgu. V této tříkolové Mezinárodní soutěži (International Jugendwettbewerb Freiburg/Lahr Schwarzwald 1989) jsem dosáhla na 1. cenu a současně jsem zde získala zvláštní Cenu výše zmíněné Akademie L. Spohra ve formě mistrovského smyčce Heinze Dölinga.

Rok 1991 se stal počátkem mého profesionálního studijního směřování nástupem na Janáčkovu konzervatoř v Ostravě. V průběhu studia byla výuka houslí vedena prof. Vítězslavem Kuzníkem velmi systematicky především ke zdokonalování a stabilizaci nástrojové techniky. Jeho studijní zkušenosti ze tříletého stipendijního pobytu u Michaila Izraileviče Vajmana na

konzervatoři v Leningradu se zřetelně odrážely v metodickém přístupu ke každému studentovi, s respektováním jeho umělecké tvůrčí individuality. V přiměřeném množství vyžadoval pravidelný nácvik technických cvičení, s důsledností dbal na správné postavení levé a pravé ruky, neopomíjel pochopitelně i další potřebné kroky v rozvíjení mé houslové hry po celou dobu studia (do roku 1997).

Ještě rok před nástupem na konzervatoř (1990) jsem aktivně absolvovala Mezinárodní mistrovský kurz u Ruggiera Ricciho. Jeho mimořádné technické dispozice a co všechno je na houslích možné, to mi zůstalo trvale v paměti. V průběhu konzervatorního studia jsem úspěšně absolvovala tři mezinárodní soutěže. V mezinárodní rozhlasové soutěži Concertino Praga v kategorii sólových houslí v roce 1991 jsem získala 2. cenu. Soutěžní výkony i následné koncertní přehlídky laureátů byly pravidelně hodnoceny odbornou kritikou. V rámci soutěžní přehlídky nejlepších laureátů na jihočeském festivalu Concertino Praga zhodnotil mé vystoupení Miloš Pokora.

(Miloš Pokora, Hudební rozhledy 7/1992)

...A co houslisté? Je dobře, že jsme mezi těmi nejlepšími po dávných concertinovských úspěších Václava Hudečka, Čenka Pavlíka nebo Jitky Novákové a po docela nedávných vavřínech Pavla Ereta a Pavla Šporcla uvítali opět domácí adeptku. Jde o opavskou odchovankyni, dnes teprve patnáctiletou studentku ostravské konzervatoře Alenu Čechovou, ohodnocenou v Concertinu Praga 1991 druhou cenou. Poslechl jsem si ji třikrát a nejsilnější dojem na mě udělala v Saint-Saënsově Introdukci a rondu capriccioso. Už samotné nasazení prvního tónu, který doslova prořízl sál jindřichohradecké Střelnice a po němž se odvíjela lepkavá, precizně zřetelná pasážová kaskáda (údery prstů o struny jako bychom slyšeli), by si zasloužilo obzvláštní rozbor, stejně tak, jako houslistčino strojově přesné reperkuse. Nevím, odkud se v této mladičké subtilní Slezance vzal takový oheň, a hlavně svítivý tón (něco podobného jsme zažili před léty v případě Kanadanky Marie Lacasse), ale její Saint-Saëns byl skutečnou lahůdkou.

Vyhlášení 28. ročníku mezinárodní rozhlasové soutěže Concertino Praga 1993, určené komorním souborům, se stalo hlavní motivací pro naše sourozenecké duo s bratrem Petrem, klavíristou a varhaníkem. Roční intenzivní příprava nám přinesla 1. cenu s laureátským titulem a absolutní vítězství mezi všemi komorními soubory tohoto ročníku. Současně jsme získali Cenu Heleny Karáskové, zakladatelky soutěže Concertino Praga, udělované ministrem školství České republiky. V závěru studia v roce 1995 mě Český rozhlas Praha vyslal na základě absolutního vítězství v mezinárodní soutěži Concertino Praga na 11. ročník mezinárodní soutěže „O evropskou hudební cenu“ („Prix Européen de Musique pour la Jeunesse“

Luxembourg 1995) do Lucemburska, kde jsem obhájila laureátský titul. Za Český rozhlas byl delegován skladatel Jiří Teml, který referoval o mém soutěžním výkonu.

(Jiří Teml, Hudební nástroje 1/96)

V nejvyšší kategorii podala v 1. kole naprosto suverénní a zralý výkon Alena Čechová se svým bratrem Petrem u klavíru. Bachova Ciaccona byla vrcholem jejího vystoupení a předchozí pokusy o provedení této skladby nebylo možno s výkonem Čechové porovnávat. Bylo to poslední vystoupení v 1. kole seniorů a unavení posluchači i sedmičlenná porota najednou ožili jako zázrakem v atmosféře, kterou vyvolal sugestivní výkon české účastnice. Velkou zásluhu na vystoupení v druhém kole měl i její bratr, zejména při doprovodu „Elegie“ Otmara Máchy. Výkon Čechové v Mendelssohnově Koncertu e moll, op. 64 ve finále byl bezchybný. Čechová navíc získala zvláštní medaili a diplom za provedení povinné skladby, kterou byly „Čtyři miniatury“ Jeanota Heinena. Její bratr Petr Čech získal zvláštní uznání za komorní (klavírní) spolupráci.

V závěru studia konzervatoře (1995) jsem s aktivní účastí absolvovala 7. ročník mezinárodního interpretačního kurzu „Musikalische Talente Europas“ v Bonnu pro nositele cen z mezinárodních soutěží, pořádaného Evropskou hudební akademií v Bonnu. Pod vedením prof. Igora Ozima, slovinského houslového virtuosa a pedagoga vyučujícího v Mozarteu v Salcburku (studoval mimo jiné u Leona Pfeifera, žáka Otakara Ševčíka) jsem studovala repertoár francouzských autorů (*Sonátu č. 1 A dur pro housle a klavír op. 13* Gabriela Faurého, *Sonátu g moll pro housle a klavír* Clauda Debussyho – můj oceněný interpretační výkon z koncertu vítězů tohoto kurzu je zaznamenán na CD GEMA DW 5547). V absolventském ročníku konzervatoře jsem získala Prémii Nadace Leoše Janáčka.

2.2 Umělecké zaměření a interpretační činnost v průběhu bakalářského, magisterského a doktorského studijního programu

V roce 1997 jsem nastoupila do bakalářského stupně studia na Hudební fakultu Akademie múzických umění v Praze. Důležitou inspirativní osobností na mé další studijní cestě se zde stala prof. Nora Grumlíková, která se však ujala mého hudebního růstu v poměrně pravidelných konzultacích již dva roky před nástupem na HAMU. Vedla mě k promyšlenému interpretačnímu směřování, logickému myšlení, ale především k zodpovědnému a poctivému přístupu při analytickém vyhodnocení studovaných skladeb, jejich dokonalému propracování (zde platila její často zmiňovaná ševčíkovská poučka „nehrej druhý tón, pokud neumíš první!“) a odpovídající úrovni jejich prezentace. Při výběru repertoáru dbala na stylovou vyváženost, dramaturgickou pestrost s výrazným zacílením ke světové i české sonátové tvorbě. Disponovala velkým citem pro volbu virtuózních kusů s ohledem na individuální dispozice studenta. Nedocenitelným faktem pro mne dodnes zůstává nastudování vybraných sólových sonát Belgičana Eugène Ysaÿe pod jejím vedením. I přes značnou interpretační proměnu této „šestice“ sonát v průběhu století považuji její sdělení za velmi autentická vzhledem k přímé houslistické linii prostřednictvím jejího pedagoga na Královské konzervatoři v Bruselu Carla van NESTE. Velkou radostí, závazkem i vzpomínkou na prof. Grumlíkovou bylo pro mne uvádění sonát v rámci recitálů; vrcholným zážitkem pak má studiová nahrávka pořizená v Českém rozhlase Ostrava a o něco později i zařazení Ysaÿeovy Druhé sonáty do dramaturgie našeho sourozeneckého profilového CD Musik-Dialoge v Bonnu. Její vedení bylo pro mne významné po stránce interpretační i pedagogické, ale jí vlastní pokora, skromnost a přirozená empatie je mi stálou výzvou, inspirací v mých interpretačních aktivitách i pedagogické působnosti. Načasovala mé směřování tak, abych se mohla v budoucí studijní a profesní hudební činnosti dál samostatně vyvíjet. Po dobu bakalářského studia mě obohacoval svými bohatými zkušenostmi v houslové hře též prof. Petr MESSIEREUR. Především jeho noblesní komunikace a přístup ke studentovi přinesly cenné podněty pro mou pedagogickou činnost. Nespornou zásluhu na interpretačním růstu našeho sourozeneckého dua mělo i odborné vedení prof. Františka MALÉHO v rámci výuky komorní hry, a to zvláště při interpretačním ztvárnění komorní tvorby Bohuslava MARTINŮ. Za tu jsme obdrželi v roce 1999 Cenu Nadace Bohuslava Martinů.

O mimořádně úspěšném šíření české hudby v zahraničí vypovídá příznivý ohlas odborné kritiky z Baden-Baden.

(ibi, Badener Tagblatt, ibi, 6. November 1999)

Zarte Geigerin mit viel Temperament

So viel Power und Feuer, wie sie in dem Kammerkonzert im Alten Ratsaal am Donnerstagabend entfaltete, hätte man der zarten Geigerin gar nicht zugetraut. Das junge tschechische Duo Alena Cechová (Violine) und ihr Bruder Petr Cech (Klavier) gaben ein beachtenswertes, leider nur von einem kleinen Kreis von Zuhörern beachtetes Konzert. Vielleicht lag es am Programm, das zwar bekannte Komponisten, jedoch selten gespielte Werke des späten 19. und 20. Jahrhunderts enthielt. Für die Masse wären die beiden Zugaben, Jules Massenets „Meditation“ und Robert Schumanns „Romanze“, zukräftiger gewesen. Doch gerade nicht diese waren es, womit die beiden Künstler faszinierten, sondern Josef Suk's „Vier Kompositionen für Violine und Klavier“, op. 17, aus dem Jahre 1900 und Leos Janáček's „Sonate für Violine und Klavier“. Bei Suk gelang es, Spannung aufzubauen, indem das Zeitmaß allmählich verlangsamt wurde, knappe Pausen eingefügt wurden, die, nach temperamentvollen Einsätzen oder rasanten Läufen, im „Appassionato“ zu einem wilden Wirbel gesteigert, den Zuhörern gleichsam eine Atempause gönnten. Man genoss, wie einzelne Töne auf der Geige nachschwingen konnten, wie sie scheinbar selbst zu singen begann. Der nach dem ersten Stück, Smetanas „Aus der Heimat“, noch sehr verhaltene Beifall, klang jetzt begeistert, was der Künstlerin ein glückliches Lächeln entlockte. Sie spielte sehr konzentriert, mit geschlossenen Augen, nur mit vereinzelt Blicken auf die Noten, die sie gar nicht brauchte. Der erste Ton von Janáček's Sonate wirkte danach wie ein Hieb, dem einige energische Takte folgten. Eine ruhige Passage leitete über zu einem sehr melodischen Klavierpart, von harten Violinakkorden immer wieder unterbrochen. Eine liebliche Melodie eröffnete den zweiten Satz, Triller des Klaviers und harsche Violintakte ließen aufhorchen. Besonders in dieser Komposition war die gute Übereinstimmung der beiden Künstler von großem Wert. Mit Jeannot Heinens „Vier Miniaturen über Dore Mila Si mi“ op. 115a, Dora Entcheva gewidmet, dem Vorbild der jungen Künstlerin, klang das Konzert kurz, teils frech, teils nachdenklich stimmend aus.

Nejdelší čas v roli studentky jsem měla možnost strávit ve třídě prof. Ivana Ženatého při studiu na Hochschule für Musik Carl Maria von Weber v Drážďanech. Magisterský stupeň studia jsem zde absolvovala v roce 2003, interpretační sólistický stupeň vzdělávání – Meisterklasse jsem ukončila v roce 2005. Jednalo se o generačně mladšího pedagoga oproti mým dosavadním učitelům. Přidanou hodnotou byla nejen houslistická a pedagogická návaznost na prof. Grumlíkovou, jejímž byl žákem, ale především to byl a je houslista, kterého jsem měla možnost sledovat aktivně na pódii od svých počátečních studií do současnosti. Právě tento aspekt je

v hudebním interpretačním vzdělávání pro každého velkým obohacením. Zajímavou a inspirující součástí našich setkávání byly Ženatého zkušenosti z mistrovských kurzů v Zürichu a Výmaru, jeho předávání odborných poznatků ze setkávání s Milsteinem, Gertlerem a Bezrodným. Pozitivním přínosem byl pro mne pedagogův přístup, podporující tvůrčí myšlení, vlastní osobnostní vklad studenta, názorovou toleranci a vyváženost racionality s intuicí. Propojení teorie s praxí ve studovaném repertoáru 17. a 18. století bylo pravidelnou součástí lekcí, urtextové edice se staly nezbytností. Nedocenitelnou zkušeností praktického významu v průběhu studia u prof. Ivana Ženatého byla pódiová a nahrávací zkušenost přímo s ním. Přípravy probíhaly velmi zodpovědně s detailním přístupem, s náznakem osobnostní rovnocennosti a kolegiality. Tónová kvalita dle výše zmíněné ševčíkovské zásady, vnímání myšlenky, obsahu či podtextu studovaného díla a jeho adekvátní výrazové i interpretační řešení bylo vždy prioritou. Vážím si zejména možnosti společného nastudování a veřejného provedení koncertních a komorních kompozic od baroka po současnost; od dvojkoncertů a sonát barokní epochy (A. Corelli, J. S. Bach, A. Vivaldi) přes klasicistní dua či sonáty (W. A. Mozart), až po skladby autorů 20. století (S. Prokofjev, A. Honegger, B. Martinů, A. Schnittke). Právě zmíněná díla byla zařazena do dramaturgických plánů festivalových vystoupení a nahrávacích projektů hudební redakce Českého rozhlasu v Praze. Jedním z nich bylo i Matiné s Ivanem Ženatým a sourozeneckým duem Aleny a Petra Čechových na ČR 3 stanici Vltava 15. 2. 2005.

(Týdeník Český rozhlas 2/2005, Rafael Brom)

Cyklus dopoledních setkání se sólistou Českého rozhlasu Ivanem Ženatým přináší pozoruhodná hudební vyprávění; to první je uvedeno hovory z pozice hudebního pedagoga, který představuje jednu ze svých nadějí – Alenu Čechovou. Její cesta k výšinám vedla přes Kocianovu mezinárodní houslovou soutěž a známou mezinárodní rozhlasovou soutěž Concertino Praga ke studiu na Janáčkově konzervatoři v Ostravě a bakalářskému studiu na pražské Akademii múzických umění ve třídě Nory Grumlíkové až do Drážďan, kde je posluchačkou mistrovské třídy Vysoké hudební školy u Ivana Ženatého. Do prvního Matiné vybral jeho autor nahrávky, realizované se sourozenci Čechovými – Petr doprovází Alenu v hudbě A. Schnittkeho, a dva další rozhlasové snímky Aleny s Ivanem Ženatým, realizované v našem rozhlasovém studiu – Sonatinu pro dvoje housle A. Honeggera a Sonátu pro dvoje housle a klavír B. Martinů za klavírní spolupráce Stanislava Bogunii. S oběma sourozenci vystupoval náš houslista také na koncertních pódiiích u nás i v zahraničí.

Doplňující součástí studijního programu Meisterklasse byly přednášky a semináře provozovací praxe historické hudby (Historische Aufführungspraxis), které vedl britský houslista John Holloway.

Moje závěrečná studijní cesta směřovala na Vysokou školu múzických umení do Bratislavy, kde jsem v doktorském studijním programu po dobu pěti let získávala další interpretační zkušenosti, podněty a cenné praktické rady v sólové i komorní hře od svého školitele doc. Jozefa Kopelmana. Zkušený pedagog, formovaný profesionalitou ruské houslové školy (studoval u žačky Davida Oistracha Olgy Parchomenko) mne inspiroval nejen doporučeným tématem dizertační práce (Koncertantná literatúra 20. storočia pre húsle v kombinácii s jedným alebo viacerými sólovými nástrojmi), ale především ve volbě repertoáru z okruhu ruských a balkánských skladatelů (S. Prokofjev, D. Šostakovič, A. Schnittke, B. Bartók, G. Enescu). Nemohu opomenout vstřícný a tolerantní lidský přístup doc. Kopelmana během naší spolupráce.

3. Interpretační a dramaturgická orientace ve dvou programových liniích v době vysokoškolského vzdělávání

3.1 Interpretační a programová linie sólistická – koncertantní a komorní s klavírem

Už v počátcích mého bakalářského studijního programu na pražské HAMU jsem s podporou svých pedagogů došla k programově jasně vymezené interpretační (dramaturgické) orientaci, která se postupně vyvíjela ve dvou liniích. Tou první se stala zcela logicky linie sólistická – koncertantní a komorní s klavírem, druhá pak byla kontinuální návazností na již déle trvající komorní spolupráci v sourozeneckém duu housle – varhany (klavír). Též sólistické směřování bylo do značné míry už započatou návazností na pomaturitní studijní program ve dvou absolventských ročnících konzervatoře. Stěžejní dramaturgická orientace mne vedla k vývojovým inovativním trendům první poloviny 20. století. Renesance starých forem a kompozičních technik s jejich inovací v hudbě neoklasicistních či neobarokních tvůrců byla určující náplní mého bakalářského studijního programu. Motivujícím ideovým východiskem se tu pro mne stala nosná myšlenka protagonisty tohoto trendu Igora Stravinského, vyslovena v jeho Hudební poetice: „*Obnova – novinka je plodná pouze tehdy, jde-li ruku v ruce s tradicí*“. Při mém studiu skladatelových kompozic z doby jeho univerzálních neoklasických podnětů – od antiky přes středověk, renesanci, baroko, klasicismus až k romantismu – jsem došla k přesvědčení, že se nejedná o žádný konzervativní proces, ale ryze progresivní vývojovou kontinuitu, kdy historizující podnět organicky splyne se soudobým hudebním myšlením. V duchu této poetiky vytváří Stravinskij pod vlivem kompozičního slohu starých mistrů svůj osobitý – soudobý klasicismus, baroko či renesanci. Zvlášť silné pouto jej váže k italské barokní tradici. S „plodným dialogem“ modernisty Stravinského s barokním tvůrcem Pergolesim jsem se poprvé setkala při studiu a provedení jeho *Suite italienne* z roku 1933 pro housle a klavír. Ve spolupráci s houslistou Samuelem Dushkinem autor odvážně rozvinul a doslova „přetavil“ Pergolesiho tance z baletní hudby ke hře Pulcinella v moderně znějící suitový útvar. Bezprostředně poté jsem nastudovala k soutěžnímu provedení Stravinského *Duo concertant* (1931/32) pro housle a klavír, které je dokonce v pěti částech suitového schématu reminiscencí na vzdálenou antickou pastorální poezii Vergilia. Eklogu I., II. jsem vnímala jako poezii s idylickými verši v tónech a závěrečný *Dithyramb* jako oslavný zpěv k počtě boha vína Dionýsa. Skladatelův *Houslový koncert in D* ze stejného období jsem prošla pouze studijně a to z důvodu komparativního posouzení s předcházejícími komorními suitovými opusy. Ve

svém opět spíše suitovém půdorysu (*Toccata – Aria I – Aria II – Capriccio*) je opusem neobarokním s pozoruhodným dialogem sólových houslí s nástroji orchestru. S čistou neoklasicistní poetikou jsem se setkala při nastudování *Koncertu pro housle a orchestr č. 2 g moll*, op. 63 z roku 1935 Sergeje Prokofjeva, který autor komponoval v těsné blízkosti slavného baletu *Romeo a Julie*. Ve zcela jasně znějící synkrezi autorovy line klasické a lyrické ve shodě s výše jmenovaným baletem jsem se při interpretačním ztvárnění soustředila na jemné výrazové odlišnosti. V tom mně byly nápomocné cenné myšlenky interpreta Davida Oistracha:

„V Prokofjevově hudbě nelze nic zanedbat, ani jedinou melodickou křivku, ani jedinou modulaci. Vyžaduje jemnou a detailní výrazivost, jemnou, ne však záměrně rafinovanou, pozorné a procítěné provedení každé jednotlivé intonace jako v krásném deklamačním zpěvu. A hlavně – nepřipouští jakoukoli artistní libovůli. Nejlepší interpretace Prokofjevovy hudby je taková, při níž interpret posluchače donutí, aby na něj zapomněli jako na interpreta“.

Že zde záleží více na obsahu než na vnější virtuozitě, to jsem se snažila naplnit při jeho dvojm veřejném provedení 20. a 21. 3 2003 s orchestrem Janáčkovy filharmonie v Ostravě za řízení Petra Vronského. Ze stejného prostoupení line klasické a lyrické vzešla i Prokofjevova *Sonáta pro housle a klavír č. 2 D dur*, op. 94 b z roku 1944. Původní flétnový sonátový opus z roku 1943 přepsal autor ve spolupráci s Davidem Oistrachem do verze houslové. I zde jsem se snažila při veřejném provedení na Mezinárodním hudebním festivalu Janáčkův máj v Ostravě (2005) rozlišit kontrastní výrazové plochy s prokofjevovsky protikladnými přívlastky typu „vyostřená – ukázněná – sarkastická – vtipná – excentrická – elegantní – něžná“. Při provedení v rámci komorního koncertu ze Studia I Českého rozhlasu (2005) jsem ji v dramaturgickém projektu „Od klasicismu k neoklasicismu“ zařadila vedle *Sonáty F dur pro klavír a housle K 377 W. A. Mozarta*. Stylovou pestrostí s výraznými kontrasty autorovy line klasické, lyrické, novátorské a groteskní je prostoupena v přehledné polyfonní sazbě Prokofjevova *Sonáta pro dvoje housle C dur*, op. 56 (1932). Při pořízení studiového snímku v Českém rozhlase Praha jsme se v duu s prof. Ivanem Ženatým snažili vystihnout tajemný klid s mystickým vyzněním vstupní věty a následný prudký výrazový kontrast vyostřené Allegrové druhé části s příkrými souzvuky a náznakem taneční stylizace. Po odeznění nostalgické třetí věty jsme dosáhli kontrastního gradačního účinku ve finálním groteskním Rondu. Na zvukovém záznamu tohoto nahrávacího projektu v duu s Ivanem Ženatým je též *Sonatina pro dvoje housle H 29* (1920) Arthura Honeggera, *Sonáta pro dvoje housle a klavír H 213* a *Sonatina pro dvoje housle a klavír H 198* Bohuslava Martinů. Uvedené zvukové snímky z pražského studia Českého rozhlasu byly poprvé odvysílány na stanici ČR 3 – Vltava

26. března 2004 v pořadu „Komorní hudba“, následně v repríze o týden později na stanici ČR D-dur. S houslovou tvorbou Bohuslava Martinů z neobarokního a neoklasicistního období jsem se setkávala i při nastudování a interpretaci jeho koncertantních kompozic. Skladatelův poslední koncertantní opus – *Koncert pro dvoje housle a orchestr* H 329 jsem uvedla se svou spolužačkou Martinou Bačovou a za doprovodu orchestru Janáčkovy filharmonie s dirigentem Petrem Vronským 6. a 7. listopadu 2003 v Ostravě. Umělecké zaměření studovaného programu v rámci bakalářského a magisterského studia nesměřovalo jen k návratným neoklasickým směrům. Část nastudované literatury patřila bezesporu významné tendenci neofolkloristické. Z výběru skladeb neofolkloristického směřování uvádím jen výběr těch, které jsem prezentovala na festivalových vystoupeních národních i mezinárodních, popř. byly nahrávány a vysílány v rámci pořadů Českého rozhlasu. Jedná se o *Českou rapsodii pro housle a klavír* H 307 Bohuslava Martinů, *Sonátu pro housle a klavír* Leoše Janáčka JAWO VII/7, *Rapsodii pro housle a klavír* Sz 87 Bély Bartóka, *Sonátu op. 25 č. 3 „dans le caractère populaire roumain pro housle a klavír* George Enesca, *Sonátu pro housle a klavír č. 2 op. 35* Carla Nielsen. Tato díla zazněla na mezinárodním festivalu mladých interpretů Mladé pódium 1999 v Karlových Varech, mezinárodním hudebním festivalu Trutnovský podzim 1999 Trutnov, v rámci mezinárodní přehlídky mladých Talentinum 2000 Zlín, na Europäische Musikwochen Passau 2002, mezinárodní přehlídce mladých Talentinum 2002 Zlín, na Le Festivalu International du Domaine Forget 2002 v Kanadě, na mezinárodním hudebním festivalu Janáčkův máj 2005 a multižánrovém festivalu Bezručova Opava 2005 (programy výše uváděných festivalů byly rozšířeny též o další skladby neofolkloristické charakteristiky). Některé z výše jmenovaných skladeb byly v interpretačních soutěžích a na festivalových přehlídkách oceněny Prémii Nadace ČHF, laureátstvím v soutěži „O evropskou hudební cenu“ Luxembourg, Cenou Nadace Bohuslava Martinů i Prémii Nadace Leoše Janáčka. Dvě pozitivní kritiky na naše sourozenecké duo z mezinárodního festivalu mladých interpretů Mladé pódium 1999 Karlovy Vary jsou oceněním adekvátního stylového vnímání tvorby autorů první a třetí generace české moderny.

(Zdeněk Pachovský, Hudební rozhledy 9/1999)

...Podobná atmosféra vládla v sále i při vystoupení houslistky Aleny a klavíristy Petra Čechových (19. 8.). Nadchli nejen oceněnou Českou rapsodií Bohuslava Martinů, ale také Janáčkovou Houslovou sonátou a Sukovým *Appassionatem*. Petr Čech jako jediný sólový pianista festivalu udivil technickou i výrazovou zralostí v Janáčkově *Sonátě „1. 10. 1905“*. Vynikající komorní projev sourozenců Čechových poněkud zastínil muzicírování dvou sympatických hostů z Drážďan v první půli večera.

(Luboš Stehlík, Harmonie 10/1999)

Na komorním koncertu 19. srpna mě mile překvapila houslistka Alena Čechová, studentka Nory Grumlíkové a Ivana Ženatého. Společně se svým bratrem Petrem Čechem ukázala v Janáčkově Sonátě, jež mohla být trochu zemitější, a Martinů České rapsodii neobvyklou zralost, krásný tón, a hlavně stylové cítění. Provedení Martinů sourozencům po zásluze vyneslo „Cenu za nejlepší interpretaci díla Bohuslava Martinů“.

3.2 Interpretační a programová linie v rámci komorního sourozeneckého dua housle – varhany

Druhá interpretační a programová linie vychází z naší dlouholeté komorní spolupráce, a především z prokazatelných koncertních a soutěžních výsledků v sourozeneckém duu housle a varhany. Kombinace varhan s houslemi vnáší do problematiky komorní hry s varhanami nové aspekty vzhledem k největší možné polaritě obou nástrojů. Zjednodušeně lze říci, že zde můžeme pozorovat dva zcela protichůdné nástroje z pohledu vzniku a prostředků pro utváření hudebního výrazu. Při hře na varhany se interpret nemusí zabývat u tvoření tónů jeho přesnou výškou (pozn. záměrně užívám výraz tvoření, neb i u varhan lze ovlivnit kvalitu hraného tónu úhodem na samém začátku a jeho konci v závislosti na dokonalosti technického provedení traktury nástroje), ta je dána technickým uzpůsobením nástroje, stejně jako u všech ostatních klávesových nástrojů. Zato u smyčcového nástroje je přesná intonace jedna z prvních a nejdůležitějších vlastností při interpretaci. Vzájemné skloubení těchto odlišných principů může přinášet obtíže v „doladování se“. V rámci dua pak mohou vznikat určité chtěné i nechtěné intonační odchylky ze strany smyčcového nástroje. Ponechám stranou možnosti komorní hry na varhany s netemperovaným laděním vzhledem k tématu moderní tvorby, kterou lze v naprosté většině případů věrohodně provozovat pouze na nástroje z období romantismu až po současnost, u kterých se již v rámci celkového vývoje a rozvoje varhan otázka netemperovaného ladění nevyskytuje (samozřejmě až na nově vznikající nástroje ryze neobarokního stylu). Chtěné intonační odchylky se mohou objevit ze strany představ skladatele, tzv. záměrné použití např. čtvrttónů (např. Štěpán Koníček). Jistě se jedná v takovém případě o logicky promyšlený prvek v kompozici, který však v praktickém provedení vyvolává dojem určité „falešnosti“, spíše než dostatečně svébytný ozvláštňující moment. Dalším již zmíněným problematickým bodem jsou obecné dynamické možnosti obou nástrojů, které v tomto případě omezují varhany, které se musí přizpůsobit houslím tak, aby je nezastínily, čímž jsou ochuzeny o možnost využití všech svých prostředků. Lze jistě podotknout, že by mohly použít hlasitější kombinace v polohách, kde zrovna sólový nástroj nefiguruje. Z hlediska proporcí a formální struktury skladby je to však až na jisté výjimky nemyslitelné, neboť diametrálně vzdálené kontrasty obecně narušují výstavbu kompozice. Dalším momentem, který nyní naopak negativně postihuje témbrové, výrazové i dynamické přednosti houslí v kontinuálních zvukových proměnách (na déle držených tónech i z tónu na tón), je téměř nulová schopnost varhan měnit barvu a charakter, do jisté míry i hlasitost, tónu v jeho trvání (neuvádím zde možnost využití žaluzií, která je vzhledem k technickým provedením u nástrojů v naší zemi

velmi omezená a většinou se vztahuje pouze na rejstříky jednoho, maximálně dvou manuálů; ani crescendový válec, který zjednodušeně a mnohdy i necitlivě pracuje na principu přidávání hlasů, čímž nedokáže měnit barvu tónu v takových nuancích jako housle). Zároveň také nepočítám možnost pomalého zatahování a vytahování mechanického rejstříkového táhla, čímž lze sice do určité míry ovlivnit barvu tónu, ale současně s ním se mění i jeho akustická výška, což není požadovaným záměrem. Můžeme tedy konstatovat, že v této tónové oblasti se smyčcový nástroj musí poněkud přizpůsobit a omezit tak, aby v rámci jednotlivých hudebních frází příliš nekolísalo vzájemné zvukové prolínání, tzn. na mnoha místech musí smyčcový nástroj podřídit náhlé změny barvy a dynamiky omezeným schopnostem varhan. Zde se dostáváme k třetímu aspektu – různým prostředkům hudebního výrazu. Tak jako housle mají nepřehledné množství způsobů, jak zvýraznit nebo potlačit určitý tón v rámci malého hudebního celku a tím dosáhnout velkých rozdílů agogických i emočních vyjádření, varhany se v „tónovém mikrosvětě“ musí spokojit s prací s časem, která je vedle způsobu nasazení a puštění jednotlivých tónů jediným možným agogickým prostředkem. Z technického hlediska se jedná v podstatě o tři varianty – promyšlené „protažení“ nebo „zkrácení“ tónu, čímž lze docílit výrazného akcentu na určitém tónu, nebo naopak nenápadného přechodu a práce s pauzami mezi jednotlivými tóny (ať již formou ucelené koncepce artikulace nebo pouze upřednostněním určitého tónu v rámci celku). V obou případech se jedná o desetiny až setiny sekund, které ve výsledku nesmí být pozorovatelné, zřetelně musí vyznít pouze efekt, který přinášejí. Ve své podstatě se jedná o velmi náročný druh techniky varhanní hry, který je-li podceňen nebo dokonce zcela opomenut, způsobuje velmi ploché, školácké a naprosto necitlivé vyznění interpretovaných skladeb. Je to jeden z důležitých momentů, kdy si interpret i posluchač může plně uvědomit a hlavně pocítit, že varhany nejsou skutečně pouhým strojem, který se stačí naučit ovládat, ale v podstatě monumentálním hudebním nástrojem s nedostižnými výrazovými možnostmi. Za dobu více než dvacetileté komorní spolupráce v této zdánlivě nevýhodné nástrojové sestavě dvou výrazně odlišných nástrojových typů – statického zvuku varhan ve spojení s dynamicky pružným způsobem tvoření tónu u houslí – jsme po mnoha úskalích přece jen našli příznivá řešení.

Hlavní myšlenka a cíl naší netradiční, avšak objevné dramaturgie v této méně frekventované „polaritní“ nástrojové sestavě, směřuje k odkrývání dialogických kontaktů a průniků mezi novodobým hudebním děním a stylovými proudy minulosti. Na progresivních dílech této nadčasové syntézy tradice s novostí prezentujeme plodný dialog skladatelů 20. století s tvůrčími podněty starších hudebních tradic. Tento historizující aspekt ve výběru repertoáru takto orientovaného počínu preferuje jen dobově aktuální přístup moderního tvůrce k hudbě

minulosti. Znějící hudba zde tedy není „přehlídkou starožitností“, nýbrž aktualizovanou a naprosto osobitou výpovědí skladatelů o časově vzdálených hudebních kulturách. Minulost je v jejich hudební řeči nasvícena uměleckým nazíráním právě prožívané současnosti. Vědomé snahy klasiků 20. století o oživení starých stylů, o navázání tvořivých vztahů či přímo „živých dialogů“ s určitými fázemi hudební minulosti, mají svá zdůvodnění v širších ideově estetických programech jimi vytvořených návratných neo-stylů i v zásadách následných tvůrčích polystylových syntéz, stejně tak i v pestrých kolážních systémech, shrnujících zdánlivě nesourodé podněty z různých etap hudební historie včetně přítomnosti. Smyslem ožívování historické hudby je zřejmá snaha o vnesení racionality a pevného řádu strukturálního, stavebného i formového – tedy klasického odkazu minulosti, do citově laděných stylů novodobých; archaizující modální ozvláštnění a invenční „přetavení“ starých nápěvností v úzkém sepětí s moderními principy polytonality a polyrytmiky i s novým vrstvením sonickým – to vše vdechuje zmíněným podnětům staré hudby nový život. Ideál zde naznačené hudební poetiky, kdy vedle sebe vede zcela přirozeně dialog hudba nejstarších i nejnovějších období, je naplněn v nejvyšší míře v sólových houslových i varhanních opusech mistrů naší monotematické dramaturgie a stejně tak i v jejich originálním odkazu komorním, určeném méně obvyklému dialogickému souznění houslí a varhan. Nosnost našeho dramaturgického záměru tedy spočívá v netradiční zvukové sestavě a ve výběru originálních kompozic pro housle a varhany z české i světové hudební literatury. Dramaturgický záměr orientujeme převážně na hudební tvorbu od přelomu do 20. století až k současnosti. Téměř pravidelně je zohledněno sepětí i té nejsoučasnější tvorby s historickými styly. Jedná se tedy spíše o díla pozdně romantická, neoklasicistní a neobarokní (Joseph Gabriel Rheinberger, Max Reger, Bedřich Antonín Wiedermann, Gustav Jensen, Marco Enrico Bossi, Sigfrid Karg-Elert, André Caplet; Bernhard Krol, Paul Hindemith, Hermann Schroeder, Jeannot Heinen, Petr Eben), tvorbu pestrých kolážních synkrezí i skladby postmoderních stylových pluralit (Jean Guillou, Martin Haselböck, Alfred Schnittke, Arvo Pärt...). Doplněním dramaturgie jsou sólové houslové a varhanní kompozice, tematicky vycházející ze starších historizujících podnětů (Eugène Ysaÿe, Maurice Duruflé, Marcel Dupré, Jehan Alain, Flor Peeters, Guy Bovet, Jiří Ropek...). Takto tvořená dramaturgie je určena širšímu spektru posluchačů; je poslechově únosná pro laickou veřejnost a současně splňuje vysoké nároky odborné veřejnosti. S takto koncipovanou dramaturgií jsme realizovali nahrávky pro Český rozhlas, celou řadu festivalových koncertů (Mezinárodní hudební festival Janáčkův máj, XII. Mikołowski Dni Muzyki organowej i kameralnej, Międzynarodowy festival organowy i kameralny Organy plus, Chorzów) a vydali jsme též profilové CD s tematickým vymezením „Musik-Dialoge Violine

und Orgel“ s podtitulem „Alte Musik inspiriert des 20. Jahrhunderts“, které zaznamenalo řadu pozitivních ohlasů a kritik v zahraničním i našem odborném tisku.

(Jiří Teml, Harmonie, Gramorevue 4/2005)

Bonner Münster edition GEMA CD

Aufnahmeort: Basilika St. Martin,
Bonn Aufnahme datum: 28.-30. Juni 2003
Tonmeister, Toningenieur: Christian Winkeler
Schnitt und Premastering: Uwe Hofmann, Düsseldorf
Gestaltung: Katja Ulanowski

Na tomto kompaktním disku vedou dialog dva talentovaní a dnes již velmi úspěšní instrumentalisté, sourozenci houslistka Alena Čechová a varhaník Petr Čech. Ověnčeni řadou cen z domácích i mezinárodních soutěží, šíří české interpretační umění na prestižních koncertních pódiiích a festivalech. Oba absolventi pražské Akademie múzických umění (A. Čechová ve třídě Nory Grumlíkové, P. Čech ve třídě Jana Hory) si doplnili svá studia ještě na zahraničních uměleckých školách v Drážďanech a Stuttgartu. V dramaturgicky zajímavém a vyváženém programu, vystavěném na zajímavém nápadu „Stará hudba inspiruje skladatele 20. století“ nás u A. Čechové zaujme svitivý tón, znamenitě vyklenutá kantiléna a brilantní technika virtuózních pasáží v Houslové sonátě op. 27 č. 2 Eugèna Ysaÿe, Preludiu, Kazoně a Rondu německého varhaníka a soudobého autora Hermanna Schroedera a v neobarokní Suitě Rusa z povolžské oblasti Alfreda Schnittkeho. Kromě evidentního hráčského fortelu nepřehlédneme znamenitou souhru i zvukově vyváženou registraci ve Schroederovi a Schnittkem. Petr Čech vládne suverénní hráčskou technikou, vedle které je nepřehlédnutelná rytmická pregnance, jakož i adekvátní umělecké pojetí sólových varhanních skladeb, kterými jsou 2. varhanní sonáta Paula Hindemitha, Suite Modale op. 43 Belgičana Flora Peeterse a Hommage à Dietrich Buxtehude Petra Ebena. Kompakt vykazuje ve všech nahrávkách potřebnou zvukovou plasticitu. Nahrávky vznikly v kvalitním akustickém prostředí baziliky sv. Martina v Bonnu. Programová brožura obsahuje vyčerpávající informace o autorech, interpretech i varhanách renomované německé firmy Klais, na kterých byla nahrávka pořízena.

CD nahrávka prošla rovněž hodnotícím kritériem v pořadu RONDO – „Kritické sondy do světa kompaktních disků“ na stanici ČR 3 – Vltava 31. března 2005, ze kterého uvádím recenzi redaktora hudební redakce Rafaela Broma pod názvem „Souznění houslí a varhan“ včetně ukázek, které v pořadu zazněly:

(Rafael Brom, ČR 3 - Vltava 3/2005)

*Slyšeli jste, vážení posluchači Balet, druhou část ze Suity ve starém slohu od Alfreda Schnittkeho. Hráli Alena Čechová (housle) a Petr Čech (varhany). Od roku 1993 uplynulo hodně času – tehdy poznali posluchači proslulé rozhlasové soutěže Concertino Praga sourozence Alenu a Petra Čechových jako absolutní vítěze v oboru komorních souborů. A takřka přesně o deset let později natáčejí v Beethovenově rodišti Bonnu, v bazilice klášterního kostela sv. Martina kompozice šesti autorů. Soubor nese název „Hudební dialogy – housle a varhany“ s podtitulem či s tématem – „Stará hudba inspiruje skladatele 20. století“. Nahrávka byla realizována v edici Bonner Münster (GEMA) s podporou nadace ČHF a společnosti BREDA. Přítomní autoři jsou Belgičan Flor Peeters (1903-1986), jeho starší krajan houslista Eugène Ysaÿe (1858-1931), povšechně známý německý skladatel trendu „Nové věčnosti“ Paul Hindemith (1895-1963), jeho soukmenovec Hermann Schroeder (1904-1984), světově proslulý Alfred Schnittke (1934-1998) a konečně český skladatel Petr Eben, který je zastoupen „Poctou Dietrichu Buxtehudovi“. Devítiminutová skladba je hraná s technickým nadhledem a registrace varhaníka P. Čecha je přímo zvukovou paletou širokého spektra barev (ukázka – Petr Eben: *Hommage à Dietrich Buxtehude*). Nyní vám nabízím další ukázkou z CD, zralé a procítěné interpretace úryvku ze Sonáty pro sólové housle op. 27, č. 2 Eugène Ysaÿe – v překladu zní název této části *Tanec stínů*. Forma španělského tance sarabandy je provedena v *Lentu* (ukázka – Eugène Ysaÿe: *Danses des ombres*). Hudba houslového virtuosa Ysaÿe patří k technicky nejobtížnějším skladbám houslové literatury. Série šesti Ysaÿeových sólových sonát je úspěšnou snahou autora vyrovnat se s uměním legendárního čaroděje houslí Niccolò Paganiniho. Oproti slavnému Janovanovi máme ale možnost Ysaÿeovu hru slyšet – existují docela zachovalé záznamy jeho hry. Věřím, že o nich ví i Alena Čechová, posluchačka pražské Akademie múzických umění ve třídě Nory Grumlíkové a současně posluchačka Vysoké hudební školy v Drážďanech ve třídě Ivana Ženatého, rovněž žáka paní Grumlíkové. Je nositelkou řady cen našich i zahraničních soutěží a je mezi nimi i diplom Evropské hudební akademie v Bonnu. Poslechněte si, s jakou lehkostí nasadí úvodní pasáž v Ysaÿeově Sonátě, s jakou jistotou střídá výměny svrchních a hlubokých tónů, a s jakou bravurou je dynamicky odlišuje, takže ve své podstatě, podle notového záznamu suchopárné technické cvičení proměňuje ve zvukovou fontánu třpytivých hudebních krůpějí (ukázka – Eugène Ysaÿe: *Obsession*). *Posedlost – Preludium* z úvodní části Sonáty Eugena Ysaÿe hrála A. Čechová. Na CD je zaznamenána jako první skladba *Modální suita* Belgičana Flora Peeterse. Uslyšíte ji v provedení Petra Čecha, absolventa Pražské konzervatoře ve hře na klavír a varhany, Akademie múzických umění ve třídě Jana Hory a Vysoké hudební školy ve Stuttgartu u Jona Laukvika. O cenách nemluvm, je jich požehnaně; zaposlouchejme se spíše do *Scherza* z *Modální suity* Flora Peeterse (ukázka –*

Flor Peeters: *Scherzo*). *Posloucháte ukázky z kompaktního disku sourozenců Čechových, který nese název „Hudební dialogy“.* V textu bookletu je to komentováno tak, že hlavní záměr titulu spočívá v odkrývání dialogických kontaktů a průniků mezi novodobým hudebním děním a stylovými proudy minulosti. Z nahrávky je však patrné, že je to též dialog mezi houslemi a varhanami. Pro další chvíli vám nabídnu *Kanzonu*, střední část z cyklického díla Hermanna Schroedera, která je dokonalým dialogem v polyfonním souznění houslí a varhan (ukázka – Hermann Schroeder: *Kanzona*). Celý titul má velmi dobrou úroveň včetně podrobných informací o Klaisových varhanách v bonnské bazilice. Totéž lze říci o informacích, které se týkají sourozeneckého dua Aleny a Petra Čechových. Případným zájemcům o titul podá informaci Nadace Českého hudebního fondu. Závěrečnou hudbou se vracím ještě k tématu souznění houslí a varhan, které zahrnují dvě díla – Schroederovo a Schnittkeho. Ze *Suity* ve starém slohu Alfreda Schnittkeho uslyšíte závěrečnou část *Pantomimu* (ukázka – Alfred Schnittke: *Patomima*).

S pozitivními ohlasy osobitě koncipované dramaturgie a její úspěšné koncertní prezentace se setkáváme i na stránkách regionálních zahraničních periodik:

(Sonja Eping, *General-Anzeiger Bonn* 7/ 1997)

Orgel und Violine: Tschechisches Duo im Münster

Wer sic ham Dienstag trotz des schönen Wetters nich für den Biergarten, sondern für einen Konzertbesuch im Münster entschieden hatte, mußte seine Entscheidung nich bereuen. Den das 6. Konzert der Orgelkonzertreihe bot mit den beiden jungen tschechischen Musikern Alena Cechová (Violine) und Petr Cech (Orgel) ein sowohl in Auswahl als auch in Ausführung hochwertiges und interessantes Programm. Jeweils im Wechsel waren Werke für Violine- und Orgelsolo zu hören, wobei das Wechselspiel auch räumlich inszeniert wurde, indem Alena Cechová bei ihren Soli gegenüber der Orgelempore vor dem Chorraum Aufstellung nahm.

Ihrer phantasievollen und durchdachten Interpretation der d-Moll Ciaccona aus der Partita II BWV 1004 von Johann Sebastian Bach stellte sie die Sonate a-Moll op. 27 Nr. 2 von Eugène Ysaÿe gegenüber, die mi teinem Bachzitat beginnend in allen vier Sätzen die gregorianische Dies-Irae-Sequenz durchfürth. Die virtuosen Doppelgriff-Passagen tadeloss intonierend und dabei in der Interpretation keine der beiden polyphon geführten Szimmen vernachlässigend machte Alena Cechova durch ihren warmen aber vollen Geigenton die Sonate zu einem echten Klangerlebnis. Die Darbietungen Petr Cechs na der Orgel standen dem ausgereiften Spiel der geigerin dabei keinesfalls nach: Nach einer Ciaccona e-Moll BuxWV 160 von Buxtehude und

Praeludium und Fuge a-Moll BWV 543 von Bach wechselte auch er mit der Suite modale Op. 43 von Flor Peeters und den Mutationes von Petr Eben zu Kompositionen der jüngeren Vergangenheit. Seine Registrierung war dabei wohl durchdacht: transparent in den polyphonen Passagen der Fuge, klangvoll und farbenprächtig bei den monumentalen Klängen des Eben-Opus. In der Elegie von Otmar Mácha für Violine und Orgel fanden sich dann beide Musiker noch einmal zu einer eindrucksvollen Demonstration expressiver Klanggestaltung zusammen.

(Jürgen Bieler, Bonner Rundschau 9/1997)

Spätromantisches Grundgefühl

Wie in einen akustischen Nebel getaucht hallten zarte Geigenklänge durch den weiten Innenraum des Bonner Münsters, Bachs Chaconne aus der Partita II BWV 1004 für Violine solo, durch den langen Nachhall klanglich „geweitet“ und dadurch in ihrer Wirkung seltsam ätherisch. Bewirkt hat diese ungewohnten Klangreize die erst 20jährige Alena Cechová, die am Dienstag mit ihrem Bruder Petr Cech (Orgel) im Münster konzertierte – sie spielte vor dem Altarraum und nicht von der Orgelempore aus. Auch wenn dabei nicht alles von Bachs hoher polyphoner Kunst hörend zu verfolgen war, eines teilte sich auf jeden Fall mit: ihre Feinfühligkeit und ihr großes Talent. Beides stellte sie bei ihrem zweiten Vortragsstück noch stärker unter Beweis, sie spielte die Sonate A-Moll op. 27 Nr. 2 von Eugène Ysaÿe. In den schönen Sonaten von Ysaÿes op. 27 verdichten sich spätromantisches Grundgefühl, impressionistische Klangmalerei und hohe Virtosität zu Charakterstücken von ganz eigenem Reiz, den Alena Cechová in ihrem Spiel voll entfaltete. Über das Gefühl für eine interessante Programmgestaltung verfügte ganz offenkundig auch ihr Bruder, Petr Cech. Er interpretierte Werke von Buxtehude, Flor Peeters und Petr Eben. Die Phrasierung in der feierlich aber gelösten Buxtehude- „Ciaccona“ e-Moll (BuxWV 160) bewies, daß er noch jung Organist in alter Musik bestens bewandert ist, ein innerer Atem gliederte von Anfang bis Ende den polyphonen Fluß der Musik. In der häufig gespielten „Suite modale“ op. 43 von Flor Peeters zeigte sich sein Gefühl für den feineren, leiseren Orgelklang. Und mit den „Mutationes“ von Petr Eben, die von zarten Pfeifchen-Melodien über düstere Cluster bis zu Maschinengeräuschen so ziemlich alle Valeurs enthalte, die eine Orgel hergibt, demonstrierte Cech, daß er musikalisch auch auf der Höhe der Zeit ist.

Velkou měrou přispěli k naší osobité repertoárové vyhraněnosti v komorní duu houslí a varhan též čeští skladatelé, kteří pochopili, že i vzájemná nástrojová polarita může přinést

výsledný pozitivní účín. K požadovanému výsledku dospěl příkladně náš současný skladatel Luboš Sluka ve své *Meditaci pro housle a varhany* (2011). V této jednověté třídílné kompozici prochází hlavní téma celou skladbou, přestože určující melodii mají většinou housle a varhanní part v polyfonním průběhu (v notaci na dvou a postupně třech osnovách) na rozvíjející se téma v houslích postupně navazuje. V dalších postupech je na interpretovi varhanního partu, aby správně vyhodnotil na základě melodických a harmonických postupů basovou linku, kterou pak realizuje v pedálu. Je tu tak příležitost i k částečnému aleatornímu dotvoření. Blízky vztah k optimální varhanní sazbě v poměru k houslím spatřujeme u varhaníků – skladatelů, též i v opačné roli – u skladatelů, kteří mají s varhanami praktické zkušenosti. Tak to vnímáme v polyfonních a často i polyrytmických pásmech *Sonáty pro housle a varhany* (1980) i v miniatuře *Fresco pro housle a varhany* (1966) varhaníka a skladatele Jiřího Ropka. V té druhé verzi se setkáváme s ideální varhanní stylizací ve vztahu k houslím v tvorbě skladatele a praktikujícího varhaníka Petra Ebena.

Tím nejcennějším dárkem od tohoto mistra ve vztahu k našemu komornímu duu byla jeho dedikace skladby *Hommage à Arcangelo Corelli* s přípisem „*Milé Alence a Petrovi Čechovým vděčně za to, že své umění věnují mojí hudbě! Petr Eben*“. Podnět k této autorově skladbě vyšel z obdivu skladatele k našemu dramaturgickému projektu a z poslechu výše zmiňovaného kompaktního disku. V dedikaci dále uvádí: „*Koncepci CD jako ‚Návraty soudobých skladatelů k významným autorům minulosti‘ považuji za velmi zajímavou a mohla by obohatit současnou hudební produkci o nevšední tvorbu, a to zvláště s přihlédnutím k vynikajícím interpretačním kvalitám Aleny a Petra Čechových. Jejich dosavadní umělecká aktivita je důkazem vysoké umělecké úrovně a vykazuje neobyčejný smysl pro vnímání struktury i poslání hudby 20. století*“.

Tato jednovětá skladba s třídílným vnitřním členěním zpracovává téma Corelliho *Gavotty* z *Houslové sonáty in F pro housle a basso continuo* op. 5 č. 10. Oba nástroje jsou po celou dobu ve velmi úzkém propojení, odpovídají si, doplňují se a „hašteří se“. Téma v originální podobě se vždy tu a tam vynoří, aby bylo vzápětí pohlceno vírem odvážných harmonií. Techniku práce s barokním tématem nalezneme u Petra Ebena ve varhanních kompozicích *Hommage à Henry Purcell* a *Hommage à Dietrich Buxtehude* (viz CD „*Musik-Dialoge Violine und Orgel*“), kde využívá variačního rozvíjení tématu. Jednotlivé variace pak působí jako barevné reflexe baroka v současném světě. V *Hommage à Arcangelo Corelli* se jedná o nepřetržitý tok nápadů, tryskajících z původního tématu, objevují se jeho nesčetné melodické a rytmické obměny. Velmi časté je „předávání si“ děleného tématu mezi nástroji a jeho

kánonické zpracování. Omezené dynamické možnosti houslí zohledňuje autor v důsledně předepisovaném střídání manuálů. Pokud hrají varhany samostatně, pak je to vždy na hlavním (nejčastěji prvním) manuálu (byť jen jeden takt); společně s houslemi je hned uveden slabší vedlejší manuál. Vzhledem k častému střídání a prolínání nástrojů je pak varhaník přímo nabádán k četným manuálovým skokům. Zároveň je tím poměrně přesně určena registrace varhanního partu, a to z toho důvodu, že kromě možnosti mírného zvukového odlišení všech tří částí nezbývá už téměř žádný prostor pro další registrační proměny. Je to zřejmě způsobeno absencí jakékoliv hudební gradace. Skladba vyznívá jako hravý komorní kus, který není nositelem žádné výrazné mimohudební myšlenky, což je u Ebena vzácným jevem. Tento poslední autorův opus (existuje jen v rukopise) působí spíše jako prezentace koncertantní hry houslí a varhan ve vzájemném propojení (ne tak vzdálená analogie Houslového koncertu Schumannova). Přestože jsou oba nástroje od začátku do konce vystaveny potřebě souhry, usnadňuje jim to neměnný 4/4 takt (jen v závěru $\frac{3}{4}$) a velmi přehledné barokizující rytmičné modely.

4. Umělecké a pedagogické aktivity od ukončení studia do současnosti a jejich rozvíjení v budoucnosti

4.1 Umělecké aktivity a jejich interpretační zaměření včetně dramaturgické inovace repertoáru

V době mých studií byla pozornost pedagogů směřována zcela logicky na částečné osvojení a nastudování kmenového repertoáru ze stěžejní houslové tvorby sólové a komorní s rovnocennou účastí houslí. Současně byl výběr studijního repertoáru mými pedagogy zaměřen k úspěšnému zvládnutí konkrétní problematiky interpretační a technické, s cílem překonat určitá úskalí, která by narušila optimální ztvárnění hudebního díla. V rámci vysokoškolských studií na našich i zahraničních uměleckých školách byla tvůrčí spolupráce ze strany mých pedagogů z velké části společným řešením interpretační problematiky, a to vždy v maximálně možné vstřícnosti i k mému individuálnímu pojetí studované skladby. Tento způsob tvůrčího uměleckého vedení přispěl jednoznačně k mé samostatnosti v dalším uměleckém (interpretačním) vývoji a příznivě též ovlivnil moji dramaturgickou invenci v plánovaných programových záměrech i v mém dalším progresivním uměleckém vývoji.

Moje umělecké aktivity po skončení doktorského studijního programu navázaly z větší části na zkušenosti z dlouholeté komorní spolupráce našeho sourozeneckého dua housle – varhany. Též mé sólistické směřování je přirozeným kontinuálním rozvíjením započatých interpretačních aktivit od bakalářského až k doktorskému studiu. Obě mnou zmíněné linie – interpretační i programová – jsou však ve snaze o dramaturgickou progresivitu průběžně inovovány. Inovativní repertoárové obohacení spočívá ve výběru skladeb širšího stylového okruhu, ovlivněných novými avantgardními stylovými trendy. Repertoárová pestrost a dramaturgická objevnost se stává součástí mých sólistických programů a prostupuje i dramaturgií našeho sourozeneckého dua. Nastudovaná díla z dob vysokoškolských studií zůstávají trvalou součástí mých sólistických i komorních vystoupení v sourozeneckém duu. Na Mezinárodním varhanním festivalu v olomouckém chrámu sv. Mořice (2014) i v rámci dalších koncertů zněla už nejen díla návratných neo-stylů, polystylových syntéz či kolážních synkrezí (Hermann Schroeder: *Duo da chiesa pro housle a varhany*, Petr Eben: *Starozákonní freska „Saul u věštkyně v Én-Dóru“* pro housle a klavír v autorizované verzi s varhanami – barevně a zvukově sugestivní programní drama), ale i skladby polystylové modální plurality postmoderny s témbrovými inovacemi a koncertantní stylizací (Edison Denissov: *Hommage à Bach*, Bernhard Krol: *Concerto angelico pro housle a varhany* op. 133, Jean Guillou: *Concerto pro housle a varhany*).

Soustředěný zájem v oblasti koncertantních sólových i komorních kompozic věnuji také autorům postmoderních stylových pluralit. Nevšední hodnoty odkrývám stále častěji v opusech nadčasových polystylových syntéz Alfreda Schnittkeho. Určující podnět mého zájmu o poznávání kaleidoskopicky pestré hudby tohoto „Mistra volných asociací“ souvisí s prvotním nastudováním a veřejnou prezentací dvou autorových kompozic. Ta první se stala součástí mého už zmíněného monotematického dramaturgického projektu CD „Musik-Dialoge Violine und Orgel – Alte Musik inspiriert Komponisten des 20. Jahrhunderts“ (viz subkapitola 3.2 s. 21-24). Jedná se o *Suitu im alten Stil* (1972), stylovou koláž s kombinací kontrastních úryvků z nejrůznějších hudebních epoch v rámci jednoho formového útvaru. V náznacích polystylového záběru se tu stal autor „příbuzným“ barokních a klasicistních hudebníků; sblížil zde hudbu oddělenou více než dvěma stoletími. Právě tady v nenapodobitelném osobnostním stylu z pohledu avantgardního tvůrce minulost záměrně karikuje, její výrazové prvky dokonce deformuje. Taková je i stylová perzifláž ve finální *Pantomimě* suitu, který je stavěna vědomě do kontrastu s předcházející *fugou* a třemi barokními tanečními stylizacemi. Ten druhý motivační impulz mé zaujetí pro nevšední, avšak přesvědčivou originalitu Schnittkeho polystylovosti ještě více umocnil. Výše pojednávána, ne cíleně programní *Pantomima ze Suitu ve starém stylu*, komponovaná skladatelem k dětskému animovanému kreslenému filmu, dostává totiž o pět let později (1977) ve spřízněné formové analogii – *Pantomimě Moz-Art à la Haydn* – konkrétní obsah; a tento programní syžet byl pro mě tím nejlákavějším momentem k interpretačnímu ztvárnění, tu opět v dialogickém souznění po způsobu corelliovského *concerti grossi*, ve dvou sólisticky stylizovaných houslových partech se dvěma malými smyčcovými orchestry. *Pantomimu* s avantgardními kompozičními technikami jsem nastudovala s Ivanem Ženatým a společně jsme ji uvedli s Filharmonií Hradec Králové na festivalu soudobé hudby „Hudební fórum Hradec Králové“ (30. října 2006). Koncert vysílal přímý přenosem Český rozhlas D-dur, v záznamu pak Český rozhlas 3 – Vltava (31. října 2006). S osobitou dimenzí postmoderny a polystylovosti se setkávám při studiu a interpretaci díla estonského skladatele přítomnosti Arvo Pärta. Mé první setkání s jeho tvorbou se stalo přímo symbolicky vstupem do jeho jedinečné odnože hudebního minimalismu, který sám autor v polovině sedmdesátých let 20. století nazval „tintinnabuli“. V mnoha „instrumentálních převlecích“ jsem poznávala jeho sugestivní dílo utrpení „*Fratres*“ z roku 1977, vznikající v časové shodě s výše uvedenou Schnittkeho *Pantomimou Moz-Art à la Haydn*. Pärtovu zvukově niternou kompozici s asketickou strohostí, avšak i s expresivitou, jsem vyslechla poprvé v té nejpůvodnější verzi s podtitulem „*tříhlasá hudba pro sedm historických nebo moderních nástrojů a bicí*“, poté ve znění dvanácti violoncell a následně v klasickém duu houslí

a klavíru. Vzhledem k mnoha dalším úpravám i ke zvukové tvárnosti díla jsem po několikerém koncertním provedení v rámci sourozeneckého dua houslí s klavírem zvolila zvukově objevené ztvárnění tohoto religiózního opusu v duu housle – varhany. Tu ryzí religiozitu směrem k archaizujícímu dobovému kontextu gotiky umocnil při koncertním provedení pod chrámovou klenbou statický, nikdy nekončící – nekonečný zvuk varhan, jejich ostinato s převahou prázdných kvint-oktávových souzvuků organálního typu epochy Notre-Dame, a to v příkrém kontrastu se stupňovanou dynamičností ve variačně stylizovaném partu houslí, ne však v romantizující gradaci. Čím mi zde učarovala estetika Pärtova houslového znění? Hrát krásně tu neznamena nic méně než hrát dokonale. Jedná se doslova o očistu romantizujících výrazových klišé s otřelými rozvibrovanými tóny širokého rozptylu amplitud. Pärt se mi tu stal tou nejúčinnější etudou s tvůrčím významem pro „tónovou hygienu“ nejpůvodnějšího ryzího znění houslí. Tento postup v tvoření „Pärtovsky ušlechtilých tónů“ můžu velkou měrou aplikovat při tvoření průzračných ekválních tónů v dílech klasicistního stylu i v tvorbě neoklasiků 20. století. Tvůrčí poetiku Pärtova stylistického idiomu tintinnabuli nyní prakticky aplikuji při studiu mistrova „zvonkoherního tintinnabuli“ v houslovém koncertantním dialogu díla „*Tabula rasa*“, a to ve spolupráci se svou studentkou.

V současnosti se vracím k aktivnímu poznávání a postupnému nastudování houslových opusů lucemburského postmodernisty Jeannota Heinena, generačního vrstevníka Alfreda Schnittkeho a Arvo Pärta. Prvotní osobní setkání s Jeannotem Heinenem se uskutečnilo v rámci International Jugendwettbewerb Freiburg/Lahr Schwarzwald v roce 1989. Po vyhlášení první ceny mi skladatel věnoval svůj komorní opus *Čtyři miniatury pro housle a klavír* op. 115a. Shodou okolností se stal tento cyklus povinnou skladbou XI. ročníku mezinárodní soutěže O evropskou hudební cenu („Prix Européen de Musique pour la Jeunesse“ Luxembourg 1995). Této soutěže jsem se aktivně zúčastnila a ve finále jsem obhájila laureátský titul (viz subkapitola 2.1, s. 9-10). K našemu druhému setkání došlo opět při předávání Ceny za nejlepší provedení Heinenových „*Čtyř miniatur*“. Od této chvíle jsme navázali trvalé přátelství a skladatel mi postupně zasílal svá další houslová díla koncertantní i komorní. Při studiu autorových houslových skladeb v chronologické posloupnosti jsem došla k vyhodnocení jeho třech tvůrčích fází, a to od impresionistických počátků přes etapu neobarokní až k dílům atonálního a experimentálního ražení, s vyústěním v polystylovém postmoderním hudebním myšlení. Účastnila jsem se též konzultativních setkání v jeho dalším trvalém působišti v Baden-Baden, v centru avantgardních snah mladých experimentujících hudebníků. Jeho kompozice jsou často prostoupeny balkánským folklorem, což souvisí se vztahem k jeho ženě, bulharské houslistce

Doře Entchevě. Se vzácnou poslustylovou syntézou jsem se setkala při nastudování jeho dvou kompozičně vyzrálých opusů, a to *Sonáty-fantazie pro housle a klavír* op. 10 a v cyklu *Devíti Lucemburských capriccií* op. 110. Pozoruhodná je zde synkreze balkánských prvků s lucemburskou nápěvností jeho rodné země. Heinenův kompoziční odkaz budu postupně zařazovat do své koncertní dramaturgie.

Hudba v přelomu od konce 20. století k současnosti přinesla do postmoderních polystylových trendů též četné historizující reminiscence. V neustálém sledování takto orientovaných nových kompozičních systémů ve spojení s tradičními hudebními hodnotami jsem v této souvislosti objevila zajímavé splynutí osobitě vyhraněné postmoderní hudební mluvy s bachovskými tématy v koncertantních houslových opusech tatarské skladatelky Sofie Gubajduliny. Spojení Johanna Sebastiana Bacha se Sofií Gubajdulinou není náhodné. Při studiu partitur jejich dvou houslových koncertů jsem pochopila, co jí na Bachově hudbě inspiruje. Není to jen jeho bohatost metroritmických kontrastů a proměn, ale též skladatelova stratofonní struktura, která není ani Bachovi v první polovině 18. stol. cizím kompozičním prvkem (viz *Matoušovy pašije* – úvodní polyfonní dvojsbor v neperiodickém vývoji integruje do svého průběhu zcela kontrastní homofonní protestantský chorál chlapeckého sboru ve větěném periodickém členění – tzv. chorální fugato). Oba skladatele spojuje i užívání číselné symboliky a citátů. V případě *Prvního houslového koncert* Sofie Gubajduliny je už symbolika vyjádřena konkrétním označením díla „*Offertorium*“ - *Concerto pro housle a orchestr* (1980), s dedikací Gidonu Kremerovi. Toto označení symbolizuje tematický základ díla, převzatý skladatelkou z Bachovy *Hudební obětiny* BWV 1079 a na jeho základu rozvíjí skladatelka velkolepou variační hudební formu. *Druhý houslový koncert* s podtitulem „*In tempus praesens*“ z roku 2006/2007 věnovala Sofie Gubajdulina Anne-Sophie Mutter. I zde rozehrává autorka své skvělé instrumentační mistrovství, které je opět jistou psychologizující tónomalebnou symbolikou, znějící od nejhlubších rejstříků fagotu, tub a pozounů, představujících svět zla, až ke zvonkohře, celestě, vysokým tónům houslí a fléten, reprezentujících svět dobra. Mimoto je orchestr obohacen o klavír a cembalo i velký aparát bicích nástrojů. Do skladby je, podobně jako v pravoslavných ikonách, zašifrováno mnoho tónomalebných symbolů, na první poslech latentních: zasmušilá nálada, boj mezi temnotou a světlem, unisono jako symbol božské jednoty a nesmírná emocionální intenzita. Účinná je též symbolika zvukomalebná s glissandy, laufy, trylky, tremolem, hudebním chvěním, orchestrální ševelením, fortissimové nárazy tutti, umocňující vnitřní zápas či záblesk naděje. Symboly zde zaznívají v ortodoxním hymnu, protestantském chorálu ›Vor deinen Thron tret ich hiermit‹ (analogie viz J. S. Bach – symbolika smutečních

chorálů v sólové houslové *Ciacconě* z *Partity d-moll* BWV 1004, dešifrovaná jako znějící epitaf pro Bachovu zemřelou manželku Marii Barbaru). Náročný sólový part vyžaduje nejen bezchybnou techniku, ale též intelekt a hluboké vcítění se do díla k interpretačnímu tlumočení jeho poselství.

Můj hlubší zájem o nastudování u nás dnes v menší míře hraných houslových skladeb výše uváděných postmodernistů směřuji nejen k mé vlastní interpretační prezentaci, ale zejména k jejich postupnému začlenění do vyučovacího procesu na Fakultě umění Ostravské univerzity v Ostravě.

4.2 Pedagogická činnost a publikační aktivity od ukončení studia do současnosti a perspektivy jejich rozvíjení v budoucnosti

Během svých studií na konzervatoři jsem si začala intenzivněji uvědomovat důležitost práce pedagoga, který nejen systematicky vede studenta ke zlepšování nástrojové techniky, ukazuje cesty k dokonalejšímu hudebnímu vnímání a tvoření kompozičního výrazu, ale stane se pro něj důvěryhodným, vnímavým, citlivým inspirativním partnerem. Hodnotný vztah mezi pedagogem a studentem, podpořený oboustranným respektem, empatií je bezesporu tou nejlepší možnou cestou pro kvalitní vzdělávání a vývoj mladého člověka.

Počátky mého pedagogického působení jsou spjaty s Konzervatoří v Brně (2002) a po roční zkušenosti v této vzdělávací instituci jsem úspěšně vykonala výběrové řízení na pozici pedagoga hry na housle. Důležitým inspirativním momentem, který jsem vnímala na počátku své pedagogické činnosti byli nejen „moji“ studenti, ale především kolektiv pedagogů – kolegů a celkově tvůrčí a klidné prostředí oddělení strunných nástrojů. Dodnes jsem některým vděčná za jejich podporu, cenné rady, podněty či připomínky. Ke každému žákovi je nutné přistupovat zcela individuálně, rozpoznat jeho schopnosti, dovednosti, ale i slabé stránky. Věk studenta konzervatoře se pohybuje většinou v rozmezí patnácti až jednadvaceti let, jedná se tedy o mnohdy náročnou a klikatou cestu v jejich osobnostním vývoji. Ne jednou jsem se jako učitel hry na housle ocitla v situaci spíše člověka, který měl naslouchat, radit, utěšit, podpořit, inspirovat... Měla jsem možnost kromě výuky hlavního oboru vést studenty v komorní hře, hře z listu a orchestrálních partech. Během konzervatorního vzdělávání studentů – houslistů jsem usilovala kromě stabilizace a zdokonalování technické vybavenosti také o nezbytný fakt, aby byl student schopen hranou skladbu analyzovat, charakterizovat, zařadit do kontextu doby, případně dle možností každého studenta vyhodnotit pedagogický aspekt skladby.

Pravidelně jsem participovala jako lektor při realizaci akreditovaného vzdělávacího programu zaměřeného na další vzdělávání pedagogických pracovníků v rámci tzv. Smyčcových sobot, konaných na brněnské konzervatoři. Setkávání s učiteli a žáky převážně základních uměleckých škol bylo pro mne především obohacením o zkušenosti s výukou dětí nižšího věku. Jednalo se jak o praktickou výuku, tak i tematicky vymezené odborné semináře. Z aktivních účastníků se velmi často stávali adepti přijímacího řízení na konzervatoř, později i její studenti.

O pár let později (2007) mně bylo nabídnuto místo pedagoga houslí na Katedře strunných nástrojů Fakulty umění Ostravské univerzity, kterého jsem využila nejen z důvodu pomyslného „návratu“ do rodného kraje. Po roční externí spolupráci jsem úspěšně vykonala konkurzní řízení

na pozici odborného asistenta hry na housle, ve které působím dodnes. Kromě hlavního oboru – Hry na housle vyučuji předměty Komorní hra, Orchestrální party a pedagogicky vedu Interpretační seminář. Právě tento předmět, v němž studenti prezentují výsledky své práce z hlavního oboru či komorní hry a současně z pozice posluchače hodnotí interpretační výkony svých spolužáků, je pro mě jako pedagoga – interpreta velmi inspirativní. Poskytuje prostor pro diskusi o problematice hudební interpretace a vzájemnou konfrontaci uměleckých názorů mezi studenty a pedagogy; napomáhá třibení verbálních schopností, potřebných pro exaktní formulaci a přesvědčivou obhajobu uměleckých představ. S tím souvisí i mé iniciování odborných seminářů, masterclassů a interpretačních kurzů na Katedře strunných nástrojů. Vyjma „covidové doby“ usiluji s podporou svých kolegů o pravidelnou přítomnost uměleckých osobností napříč všemi obory, vyučovaných na Fakultě umění. Hlavní náplní těchto setkání je aktivní předávání cenných zkušeností, postřehů a odborných informací o aktuálním interpretačním dění ve formě individuální výuky, případně doplněné koncertem lektora nebo aktivních účastníků.

Součástí mých aktivit na Katedře strunných nástrojů jsou i pedagogické mobility v rámci programu Erasmus+ (program Evropské unie určený k dalšímu vzdělávání a odborné přípravě). Tři pracovní cesty, směřující do sousedních států jsem považovala za mimořádný přínos nejen pro sebe, ale i pro další činnost a rozvoj Katedry strunných nástrojů. Vedla jsem dvakrát individuální výuku na Vysoké škole múzických umění v Bratislavě a v roce 2018 jsem pět dnů strávila na Akademii Muzyczne im. Karola Lipińskiego ve Wrocławu. Kromě upevnění vzájemných vztahů a kontaktů s institucí jsem vnímala jako výsledek svého pedagogického působení větší zájem tamních studentů o výměnné stáže na ostravské Katedře strunných nástrojů. V pedagogické práci je a bude vždy pro mne nejdůležitější propojení vlastní houslistické aktivity s kvalitní a efektivní komunikací, tak potřebnou pro každý dobrý vztah a kontakt.

Mezi další mé činnosti v pozici odborného asistenta patří z hlediska pedagogického odborné vedení závěrečných (bakalářských, diplomových) a seminárních prací. Níže uvádím tituly a pisatele těch úspěšně obhájených.

- Interpretace *Ciaccony d moll* BWV 1004 Johanna Sebastiana Bacha (Marco Čaňo)
- Houslista Josef Suk – život a působení (Klára Gavlasová)
- *Konfrontace pro housle, komorní smyčce a cembalo* v kontextu tvorby Milana Báčorka (Marta Hujerová)

- Osobnost Sergeje Prokofjeva se zaměřením na analýzu a interpretaci *Druhého houslového koncertu g moll op. 63* (Jitka Jahnová)
- Osobnost houslového pedagoga Václava Krůčka (Isabelle Kašník)
- Analytický vhled do nejvýznamnějších sonát pro housle a klavír vrcholných francouzských romantiků (Simona Koníková)
- Zakladatel Yehudi Menuhin a jeho odkaz v hudebních institucích (Kateřina Přívratská)
- Návratné tendence v koncertantní tvorbě Ottorina Respighiho (Lucie Pyšová)
- *Concerto dei fiori* v kontextu tvorby Sylvie Bodorové (Tereza Valyiová)
- Osobnost Ivy Bittové (Daniella Vítová)
- Hudební talent a jeho podpora v Koreji (Soli Jiyeon Yang)
- Nástin historického vývoje korejské hudby (Soli Jiyeon Yang)

4.2.1 Přehled úspěšných studentů a absolventů

Marco ČAŇO – patřil mezi aktivní a talentované účastníky v mých lekcích Smyčcových sobot již od svých dvanácti let. V roce 2006 se stal studentem mé houslové třídy na Konzervatoři v Brně a během studia se zúčastnil několika interpretačních soutěží. Například se stal držitelem 2. ceny v 5. kategorii na 10. ročníku Mezinárodní houslové soutěže Mistra Josefa Muziky v Nové Pace. Ve studiích pokračoval na Fakultě umění Ostravské univerzity opět v mé třídě a úspěšně vykonal konkurz do Orchesterální akademie České filharmonie. Byl také zařazen na základě úspěšného konkurzního řízení do abonentního cyklu Janáčkovy filharmonie Ostrava (*J. Sibelius: Koncert d moll op. 47*). Zúčastnil se několika interpretačních kurzů pod vedením renomovaných interpretů (Ivan Ženatý, Stehen Shipps, Sylvie Gazeau).

Soli Jiyeon YANG – je absolventkou magisterského stupně a poté studovala na Folkwang Universität der Künste v Essenu. Byla členkou Neue Philharmonie Westfalen (2015/2016) a Bochumer Symphoniker (2016/2017). Je laureátkou soutěže Jeju National University (Korea). Sólově koncertovala s Ukrajinským národním rozhlasovým orchestrem, Pazardzik Symphony Orchestra (Bulharsko), Banatul Philharmonic (Rumunsko).

Jitka JAHNOVÁ – absolventka magisterského stupně studia na Fakultě umění Ostravské univerzity (2010). V cyklu Jeuneses musicales Janáčkovy filharmonie Ostrava se v roce 2011 představila v sólovém partu *Romance f moll op. 11* Antonína Dvořáka. V roce 2008 absolvovala studijní pobyt na Academy of Music v dánském Esbjergu. Od roku 2010 působí v orchestru Státní opery v Praze.

TRIO AMABILE (Petra Bradáčová – flétna, Lucie Pyšová – housle, Zuzana Bumbálková – klavír) získalo 1. cenu a laureátský titul na interpretační soutěži „Carl Ditters von Dittersdorf a hudební klasicismus“ ve Vidnavě (2010)

JAVOROVÉ DUO (Markéta Gradková, Lenka Liberdová – housle) získalo 1. cenu a laureátský titul na interpretační soutěži „Carl Ditters von Dittersdorf a hudební klasicismus“ ve Vidnavě (2013)

Studenti a absolventi, působící ve filharmonických a symfonických orchestrech:

Janáčkovy filharmonie Ostrava – Marta Hujerová, Markéta Szczybrocha (Gradková), Marta Vaculíková (Faiková), Justyna Chrzanowska (Gruszka), Daniel Nagy

Moravská filharmonie Olomouc – Viktorie Kosková

Filharmonie Brno – Kristýna Jungová

Symfonický orchestr Českého rozhlasu – Helena Stará (Kokšová)

V rovině spíše pedagogické teoretické spatřuji svou aktivní účast při přípravě a vyhotovení akreditačních spisů ve studijních programech bakalářského, magisterského a doktorského stupně studia, které jsou předkládány NAÚ v pravidelných časových intervalech. V době mého působení na Fakultě umění (od roku 2007) proběhla již dvakrát akreditace a reakreditace bakalářského a magisterského stupně studia v oborech Hra na housle, violu, violoncello a kontrabas. V roce 2021 byl schválen akreditační spis nového studijního programu Komorní hra v magisterském stupni studia a dvakrát byla NAÚ schválená akreditace v doktorském studijním programu Hudební umění.

4.2.2 Vedení interpretačních kurzů

Letní mezinárodní hudební kurzy Leoše Janáčka a Bohuslava Martinů Vysoké Mýto (2004), Turnov (2005–2013)

- desetidenní interpretační kurzy, určené studentům a žákům uměleckých škol všech stupňů, pedagogům hry na smyčcové nástroje či zájemcům o hru v komorních ansámblech a orchestru
- vedla jsem zde výuku sólové hry frekventantů všech věkových skupin, nejvíce však studentů konzervatoří a žáků ZUŠ
- během konání kurzů jsem realizovala také tři recitály (Vysoké Mýto, Sychrov, Turnov)

Mezinárodní letní akademie komorní hudby Ostrava 2022

- je určena studentům konzervatoří a vysokých hudebních škol, pedagogům konzervatoří a základních uměleckých škol
- vyučovala jsem komorní hru s převahou smyčcových nástrojů a účinkovala na koncertu lektorů (Karel Dohnal, Ivo Kahánek, Miloslav Jelínek, Jan Schulmeister, Jiří Hanousek, Petr Maceček)

4.2.3 Organizační činnost

Vedoucí Katedry strunných nástrojů Fakulty umění Ostravské univerzity

V roce 2009 jsem úspěšně vykonala výběrové řízení na pozici vedoucího Katedry strunných nástrojů Fakulty umění Ostravské univerzity, kterou zastávám doposud. Do této funkce jsem nastoupila s vědomím, že přijímám velkou zodpovědnost za systematickou přípravu a motivaci studentů v rámci jejich vysokoškolského vzdělávání pro jejich následné působení v oblasti umělecké i pedagogické na různých stupních hudebního školství. Právě v těchto tvůrčích odvětvích je stále více žádána odborná a kvalitnější výkonnost. Z těchto důvodů je nutné progresivně rozvíjet nejen praktické dovednosti, ale též teoretické znalosti studentů jednotlivých oborů studijních programů – především sledovat současné vývojové tendence.

Naplnění tohoto záměru je reálné za předpokladu působení pedagogů, jejichž tvůrčí schopnosti a dosažené vzdělání odpovídají nárokům a požadavkům vysokoškolského stupně vzdělávání. Základním předpokladem odborné působnosti každého vyučujícího v rámci katedry by měla být nejen jeho vlastní přirozená kreativita vyplývající z odborného zaměření ale především jeho cílené systematické vzdělávání. Důležitou součástí pedagogické činnosti členů katedry jsou zcela určitě výukové pobyty v rámci programu Erasmus+.

Nosným zdrojem informací o aktuálním interpretačním dění jsou kurzy, semináře či workshopy; mojí snahou bylo i nadále bude jejich pravidelné organizování, a to nejen v rámci katedry strunných nástrojů, ale v rovině stylově-interpretační i s účastí kateder klávesových a dechových nástrojů. Přítomnost kvalitní osobnosti interpretačního hudebního umění mezi studenty obvykle přináší zájem o poznání něčeho nového, cenného a třeba dosud nepoznaného. Ve výběru tuzemských a zahraničních uměleckých osobností těchto kurzů jsem čerpala především ze svých kontaktů. Přínosem pro umělecko-pedagogický růst studentů i pedagogů v rámci akademického roku je činnost tzv. hostujících pedagogů z řad vynikajících světových interpretů, při jehož volbě funguje vzájemná koordinace vedoucích kateder Fakulty umění. Taktéž podpora mezinárodních mobilit studentů i pedagogů je stále mou prioritou v aktivitách Katedry strunných nástrojů.

Za aktuální považuji hledání a osvojování si těch nejsprávnějších principů technických a přednesových při interpretaci hudby časově vzdálených epoch. Celosvětovým trendem interpretačního umění je již delší dobu návrat ke stylově poučené interpretaci těchto děl a naší povinností by měla být pozitivní reakce k těmto v mnoha zemích už běžným interpretačním

zvyklostem. Teoretické i praktické zvládnutí daného problému neodmyslitelně patří ke všestrannosti každého hráče – zvláště pak instrumentalisty, hrajícího na smyčcové nástroje. V rámci mé grantové a projektové činnosti se podařilo zakoupit na Katedru strunných nástrojů kopie barokních smyčců (houslových, violových, violoncellových) i vybraných urtextových notových edic a byl tak prozatím částečně vytvořen optimální předpoklad pro praktickou realizaci výše zmíněného záměru.

Jako člen Umělecké komise Fakulty umění se aktivně podílím na dramaturgii symfonických, komorních či operních projektů (Ostrava Youth Orchestra, Symfonický orchestr Fakulty umění, Komorní orchestr Fakulty umění, Operní studio Fakulty umění).

Člen správní rady Nadačního fondu Antonína Moravce

V roce 2006 vznikl z podnětu prof. Antonína Moravce – houslisty a pedagoga Nadační fond (později Nadační fond Antonína Moravce), který finančně podporuje vzdělávací, soutěžní aktivity studentů Konzervatoře v Brně. Od roku 2008 jsem členem správní rady Nadačního fondu Antonína Moravce.

Člen přípravného výboru Mezinárodní interpretační soutěže a hudebního festivalu Beethovenův Hradec

Tato soutěž je určena mladým interpretům do 30 let a během čtyřletého cyklu se střídají nástroje housle, viola, violoncello a klavír. Soutěž je tříkolová a v loňském roce jsem se stala členkou přípravného odborného týmu v oboru housle.

4.2.4 Publikační činnost

Během první poloviny roku 2014 jsem se intenzivně zabývala přípravou publikace „Stylové proměny koncertantních hudebních druhů skupinového a sólistického typu“, vydanou Ostravskou univerzitou v tomtéž roce. Zahrnuje kapitoly, analyzující genezi koncertantních typů, aplikaci a adaptaci tradičních koncertantních principů v tvorbě skladatelů 20. století a postmoderních stylových pluralit v progresivních koncertantních dílech nadčasových syntéz. Toto skriptum je primárně určeno pro vzdělávání akreditovaných studijních programů.

V návaznosti na tematické vymezení své habilitační přednášky „Kompoziční houslový odkaz Carla Nielsena“ bych se v budoucnu ráda zabývala tímto dánským skladatelem intenzivněji především z hlediska kompoziční analýzy, případně začleněním jeho tvorby do kontextu celoevropského hudebního vývoje. Využiji pro to zejména svého osobního kontaktu s prof. PhDr. Jaroslavem Vincencem Pavlíkem, CSc., působícím na katedře slovanských studií dánské Univerzity v Odense.

OBSAH

1.	Úvodní studie s osobním i objektivizujícím pohledem na umělecké aktivity a jejich reflexi v tvůrčím procesu.....	1
1.1	Umělecko-interpretací aspekty v rámci hudebních aktivit	1
1.2	Umělecko-pedagogické aspekty ve výukovém procesu.....	5
2.	Umělecký růst, interpretační aktivity a pedagogické vzdělávání	8
2.1	Vývojové etapy v rámci mého studijního umělecko-interpretacího a umělecko-pedagogického vzdělávání v oboru hudba.....	8
2.2	Umělecké zaměření a interpretační činnost v průběhu bakalářského, magisterského a doktorského studijního programu.....	11
3.	Interpotační a dramaturgická orientace ve dvou programových liniích v době vysokoškolského vzdělání.....	15
3.1	Interpotační a dramaturgická orientace sólistická – koncertantní a komorní s klavírem.....	15
3.2	Interpotační a programová linie v rámci komorního sourozeneckého dua housle – varhany.....	19
4.	Umělecké a pedagogické aktivity od ukončení studia do současnosti a jejich rozvíjení v budoucnosti.....	28
4.1	Umělecké aktivity a jejich interpretační zaměření včetně dramaturgické inovace repertoáru.....	28
4.2	Pedagogická činnost a publikační aktivity od ukončení studia do současnosti a perspektivy jejich rozvíjení v budoucnosti.....	33
4.2.1	Přehled úspěšných studentů a absolventů.....	36

4.2.2 Vedení interpretačních kurzů.....	38
4.2.3 Organizační činnost.....	39
4.2.4 Publikační činnost.....	41